

Université de Montréal/Freie Universität Berlin

Wirklichkeit und Fiktion. Alfred Döblins „Tatsachenphantasie“  
in seinem historischen Roman *November 1918*

par

Adriana Florentina Cutieru

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

au

Département de littérature et de langues modernes

Université de Montréal

et

Institut für Deutsche und Niederländische Philologie

Freie Universität Berlin

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal

en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)

Option : Littérature allemande

et à

Freie Universität Berlin en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)

mai 2009

© Adriana Florentina Cutieru

Université de Montréal/Freie Universität Berlin

Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences

et

Freie Universität Berlin  
Institut für Deutsche und Niederländische Philologie

Cette thèse intitulée :  
Wirklichkeit und Fiktion. Alfred Döblins „Tatsachenphantasie“  
in seinem historischen Roman *November 1918*

présentée par:  
Adriana Florentina Cutieru

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Nikola von Merveldt

.....  
Président-rapporteur

Jürgen Heizmann

.....  
Directeur de recherche

Ursula Kocher

.....  
Codirecteur

Hans Richard Brittnacher

.....  
Membre du jury

Gabriele Sander

.....  
Examineur externe

Laurence McFalls

.....  
Représentant du doyen de la FAS

## Résumé

Avec la conscience grandissante de la constructibilité de l'histoire, l'historiographie et les sciences littéraires se sont beaucoup rapprochées dans les dernières années. Hayden White a montré, dans son livre *Metahistory* (1973), que dans la construction de l'histoire, les historiens utilisent, pour construire leur récit, des techniques de narration semblables à celles utilisées par les écrivains. La narratologie devient ainsi une discipline qui rend possible le dialogue entre l'historiographie et les sciences littéraires. Par ce dialogue entre les deux disciplines, les théories (post)modernes de l'historiographie et les concepts de la métafiction dans la littérature s'influencent réciproquement.

Dans ce contexte, il est d'autant plus intéressant d'analyser le roman *Novembre 1918* de l'écrivain allemand Alfred Döblin (1878-1957), qui anticipe sur cette évolution de l'historiographie et de la littérature, mais qui, malgré sa modernité, reste paradoxalement très peu connu et quasiment ignoré par la critique littéraire. Dans son roman historique, Döblin combine le récit épique des faits historiques avec l'analyse existentielle des protagonistes, en vue de décrire l'histoire comme procès. Du point de vue formel, il combine les moyens narratifs expérimentaux et avant-gardistes, avec la conviction traditionnelle de l'auteur réaliste, c'est-à-dire qu'un récit de fiction puisse dire la vérité sur la réalité et l'histoire. Ainsi il crée une forme singulière de récit entre tradition et innovation, forme qu'il caractérise dans ses essais poétologiques à partir de deux concepts clés : « modernes Epos » et « Tatsachenphantasie », « épopée moderne » et « fantaisie de la réalité ».

Dans ma thèse, j'entends définir ces concepts clés de la poétique d'Alfred Döblin pour ainsi établir le cadre théorique de l'interprétation du roman *Novembre 1918*. L'auteur lui-même définit dans ses essais esthétiques la « fantaisie de la réalité » comme union entre des faits réels et des faits fantastiques. C'est pourquoi ma thèse se concentre sur ce jeu fictionnel entre réalité et fantaisie, entre les éléments du récit réaliste et ceux du récit fantastique. « L'incursion de la démonie » et « le narrateur démiurge » sont deux concepts innovateurs de ma thèse qui aideront à mieux comprendre et définir la poétique du roman d'Alfred Döblin.

Mots clés : modernisme, roman historique, réalisme, fantastique, narratologie, histoire et fiction.

## Abstract

As a result of the acute understanding of the constructibility of historical writings, the historiography and the literary sciences have come closer in the last few years. Hayden White shows in his book *Metahistory* (1973) that the narrative techniques historians use in their historical writings are similar to those used by the authors of literary writings. The narratology has also become a discipline, which allows the dialogue between historiography and literary sciences. Thus, the (post)modern theories of historiography and the concepts of metafiction in literature have an impact on one another.

In this context, it is more than challenging to analyse the historical novel *November 1918* written by the German author Alfred Döblin (1878-1957), as he already anticipates in the 1920es this evolution of historiography and literature. His historical novel *November 1918* is, despite its modernity, a relatively unknown novel, not only to the public, but also to the literary critics. Döblin combines in this novel the monumental realistic description of historical events with the existential analysis of his protagonists. As far as the formal aspects are concerned, he combines the experimental narrative techniques of the avant-garde with the traditional elements, thus unveiling the conviction of the traditional realist author that a fictional literary work can bring out a hidden truth about history and reality. Therefore, he creates a unique form of literature linking tradition and innovation. He characterises this form, in his poetological writings by means of two key-concepts: “modernes Epos” and “Tatsachenphantasie”: “modern epos” and “fantasy of the real”.

In my dissertation I intend to define these key-concepts in Alfred Döblin’s poetics with a view to establish the theoretical setting for the interpretation of his novel *November 1918*. Since Döblin himself defines in his theoretical essays the “fantasy of the real” as portrayal of both real and fantastic elements, my dissertation focuses on this fictional tension between reality and fantasy, between the elements specific to the realist writings and those specific to the fantastic ones. The “incursion of the demonic” and “the narrator demiurge” are two innovative concepts I present in my dissertation. These concepts should lead to a better definition and understanding of Döblin’s novel poetics.

Key-words: modernism, historical novel, realism, fantastic, narratology, history and fiction.

## Abstract

Die Historiographie und die Literaturwissenschaft haben sich in den letzten Jahren sehr viel angenähert. Durch sein bahnbrechendes Buch *Metahistory* (1973) bringt Hayden White ans Licht, dass sowohl die Schriftsteller als auch die Historiker sich ähnlicher narrativer Verfahren bedienen, um die Wirklichkeit zu beschreiben. Durch dieses Bewusstsein der Konstruktivität und Narrativität von Geschichte ist die Narratologie zur verbindenden Wissenschaft geworden.

Darum ist es interessant, sich Alfred Döblins historischem Roman *November 1918*, einem der großen historischen Romane der deutschen Literatur, zuzuwenden, weil er vieles davon vorwegnimmt, was die (post)modernen Theorien der Historiographie und die metafikcionalen Konzepte der Literatur ins Blickfeld rücken. Aufgrund unglücklicher Rezeptionsbedingungen wurde Döblins Roman bis heute kaum beachtet, sowohl vom Publikum als auch von der literarischen Kritik. In seiner Darstellung der deutschen Revolution verknüpft Döblin die experimentell-avantgardistischen Erzählverfahren und das Misstrauen gegenüber der Erzählbarkeit der Geschichtsprozesse mit der traditionellen Einstellung, dass eine fiktive Erzählung die Wahrheit über Wirklichkeit und Geschichte sagen kann. Dementsprechend schafft er eine einzigartige Erzählform zwischen Tradition und Innovation, die er bereits in seinem Berliner Programm anhand von zwei Schlüsselbegriffen definiert: „modernes Epos“ und „Tatsachenphantasie“.

Meine Arbeit versucht, Döblins Geschichtsepos *November 1918* im Lichte dieser zwei Begriffe zu analysieren und zu zeigen, wie Döblin sein ästhetisches Postulat der „Tatsachenphantasie“ in seinem Roman literarisch realisiert. Da Döblin selbst die „Tatsachenphantasie“-Ästhetik als Verbindung der wirklichen und der phantastischen Fakten und Elementen definiert, befasse ich mich in meiner Arbeit mit diesem Zusammenspiel zwischen den narrativen Formen der realistischen Erzählung und denjenigen Motiven und Elementen, die in den phantastischen Erzählungen vorkommen. „Der Einbruch des Dämonischen“ und „der Erzähler als Demiurg“ sind zwei innovative Schlüsselkonzepte meiner Arbeit, die zu einer besseren Begriffsbestimmung von Döblins „Tatsachenphantasie“-Ästhetik führen werden.

Schlüsselwörter: Modernismus, historischer Roman, Realismus, Phantastik, Narratologie, Geschichte und Fiktion.

## Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung .....	1
<b>I. Alfred Döblins „Tatsachenphantasie“ .....</b>	<b>5</b>
1. Natur und Geschichte: Der Einbruch des Dämonischen .....	15
2. Mythos und Geschichte .....	25
<b>II. „November 1918“ .....</b>	<b>30</b>
1. Zeit und Schauplatz der Geschichte .....	30
1.1. <i>Dezentrierung und Entfiktionalisierung der Geschichte</i> .....	32
1.2. <i>Remythisierung der Zeit und Enthistorisierung der Geschichte</i> .....	40
2. Das Grauen der Geschichte: Johannes Becker und Rosa Luxemburg .....	45
3. <i>Theatrum mundi</i> : die Revolution als Schauspiel .....	60
3.1. <i>Die Geschichte als tragisches Spiel: Becker - Antigone</i> .....	63
3.2. <i>Die Revolution als Karneval</i> .....	66
3.3. <i>Die Geschichte als episches Theater</i> .....	80
4. Anamorphosen .....	84
4.1. <i>Phantastische Anamorphosen</i> .....	84
4.2. <i>Anthropomorphisierung und Verdinglichung</i> .....	91
5. Arabeskisierung der Geschichte .....	101
6. Wirklichkeit und Fiktion: Die Erzählbarkeit der Geschichte .....	110
6.1. <i>Metamorphosen des Erzählers</i> .....	114
6.2. <i>Metaphern für Geschichte</i> .....	133
6.3. <i>Die Geschichte als intertextuelles Spiel</i> .....	145
<b>III. Schlussbetrachtung: Die Revolution als Geschichtsepos .....</b>	<b>151</b>
<b>IV. Literaturverzeichnis .....</b>	<b>158</b>

## Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Jürgen Heizmann und meiner Doktormutter Prof. Ursula Kocher für die anregende Unterstützung und für die schöne, flotte Betreuung. Prof. Jürgen Heizmann danke ich besonders für seine innige Freundschaft: Er hat mich auf allen meinen Wegen begleitet, sowohl in der Forschung als auch im Leben, sowohl in schlimmen als auch in guten Zeiten.

Weiteren Dank schulde ich Prof. Nikola von Merveldt für ihre wertvolle Hilfsbereitschaft und ihre lebhaftige Ermunterung, für ihre Warmherzigkeit und Freundschaft. Sie war eine kostbare Freundin.

Prof. Till Van Rahden danke ich für seine Hilfsbereitschaft in wissenschaftlichen Fragen.

Für die finanzielle Unterstützung dieser Arbeit danke ich zuerst der deutschen Abteilung der Universität von Montréal und der Faculté des Études Supérieures: Die zahlreichen Forschungs- und Reisestipendien haben meine Forschung erleichtert und die Anfertigung der Arbeit ermöglicht. Dem Deutschen Akademischen Austauschdienst danke ich für das einjährige Forschungsstipendium in Berlin.

Meiner Deutschlehrerin und Freundin Maria Cucu-Costeanu, meinem besten Freund und Gefährten Marian Luncașu und meinem Lebenspartner Frédéric Baldacci möchte ich ganz besonders danken. Ich danke auch meinen Freunden Christine Henschel und Bernd Grosse für ihre wertvolle Unterstützung.

Letztendlich möchte ich der Stadt Berlin und den Berlinern danken: Sie waren eine echte Inspirationskraft für meine Arbeit. Ohne ihre Begleitung hätte ich auf den Spuren von Alfred Döblin nicht gehen können.

## Vorbemerkung

Im vergangenen Jahr hat der Fischer Verlag, zum neunzigsten Jahrestag der deutschen Revolution, Döblins monumentales Geschichtsepos *November 1918* neu aufgelegt. Die Würdigungen in Tageszeitungen haben dabei deutlich gemacht, wie wenig man von Döblins Monumentalwerk weiß und versteht – von einem Werk, das hohe Maßstäbe nicht nur für die Gattung des modernen historischen Romans gesetzt hat, sondern für die moderne Prosa überhaupt. Döblin ist nicht nur ein Erneuerer der Romangattung, sondern er nimmt in seiner Poetik vieles davon vorweg, was die (post)modernen Diskurse der Literaturwissenschaft und der Historiographie in den Mittelpunkt rücken: die Konstruktivität, Textualität und Narrativität sprachlicher Darstellungen, die die klare Trennlinie zwischen Geschichte und Fiktion in Frage stellen.

Bereits in seinem Aufsatz *Der historische Roman und wir (1936)* hebt Döblin nachdrücklich die Eigenständigkeit des modernen historischen Romans hervor, wenn er pointiert markiert: „Der historische Roman ist erstens Roman, und zweitens keine Historie.“ Dabei legt er gleichzeitig den Akzent auf die Konstruktivität und Fiktionalität der Geschichtsschreibung und nennt den Historiker in einem schnippischen Ton einen „Geschichtswälzer“, weil er „einem wahnhaften Objektivitätsideal“<sup>1</sup> folgt und ein historisches Bild produziert, das die historische Realität verfälscht. Diese Postulate, die Döblin in seinem ästhetischen Programm formuliert und in seinem Erzählwerk realisiert, sind in letzter Zeit zur Selbstverständlichkeit geworden. So zeigt Hans Vilmar Geppert 1976 in seinem Buch *Der 'andere' historische Roman*, dass der moderne historische Roman durch moderne Erzählverfahren eine ästhetische Eigenständigkeit gewonnen hat, die ihn vom üblichen, trivialen historischen Roman abhebt. Durch seine narrativen Verfahrensweisen hat der moderne historische Roman, so Geppert, einen Kunstanpruch, der eine neue Welt schafft, die den Hiatus zwischen Fiktion und

---

<sup>1</sup> Alfred Döblin: Aufsätze zur Literatur, Olten und Freiburg im Breisgau 1963, S. 173.

Realität decouvriert. Dabei verschweigt er, dass auch die Geschichte eine Konstruktion ist, die anhand von sprachlichen Erzählverfahren eine neue Realität schafft. Dies hat Hayden White bereits 1973 in seinem Buch *Metahistory* betont und gezeigt, wie die Geschichte durch Erzählen ein Wirklichkeitsmodell mit Anfang, Mitte und Ende schafft – und in diesem Sinne eine Konstruktion ist. So analysiert White, wie die einzelnen Fakten, die wirklich sind, erst durch das Erzählen historisch werden – der Historiker collagiert diese wirklichen Fakten und täuscht eine historische Realität, einen historischen Zusammenhang vor, den es nur in dieser Konstruktion gibt. Döblin nimmt also in seinem ästhetischen Programm dieses problematische Verhältnis zwischen Literatur und Geschichte vorweg und versucht es in seinem historischen Romanen ästhetisch zu durchleuchten. Er legt den Akzent nachdrücklich auf die Eigenständigkeit des historischen Romans gegenüber der Geschichtsschreibung und auf seine Leistung zum Verständnis der Geschichte. Für ihn ist der moderne historische Roman eine alternative Form von Geschichtsschreibung, die in die Tiefe der Geschichte sinken muss, um tiefere Wahrheiten hervorzubringen.

Diese Forderungen gelten auch für den historischen Roman *November 1918*, einen sowohl vom Publikum als auch von der Forschungsliteratur wenig beachteten Roman. Dass der Roman immer noch wenig beachtet wird, ist erstens auf seine Entstehungsgeschichte sowie auf seine unmittelbare Rezeptionsgeschichte zurückzuführen. Döblin hat den Novemberroman in den Jahren 1937-1943 im französischen und amerikanischen Exil geschrieben, zwischen den verschiedenen Flüchtlingslagern, bedrückt von Problemen mit Pässen und Transitvisa, die über sein Überleben entscheiden sollten. 1939 konnte nur der erste Band *Bürger und Soldaten* erscheinen, in den Kriegsjahren fand sich kein Verleger für die weiteren Bände. 1950 lag eine erste dreibändige Ausgabe vor, aber erst 1978, mehr als zwanzig Jahre nach Döblins Tod, erschien eine vollständige Edition des Werkes. Es ist nicht zuletzt dieses unglückliche Schicksal des Romans, das Döblins letzte Lebensjahre verdüstert und 1953 zu seiner zweiten Emigration nach Paris beigetragen hat. Heute noch gilt

der Novemberroman, so die F.A.Z. zur Neuauflage voriges Jahr, als „sperriges, düsteres Gesamtwerk“ von „schwankender Qualität“.

Bei allen seinen Längen, die vielleicht hätten vermieden werden können, bleibt Döblins Geschichtsepos *November 1918* ein Meisterwerk nicht nur der Gattung des historischen Romans, sondern des modernen Romans schlechthin. Der Novemberroman ist Döblins umfangreichstes Werk, in dem er wie kein anderer das Scheitern der deutschen Novemberrevolution und ihr uneingelöstes Versprechen, die deutsche Gesellschaft vom Militarismus und Imperialismus des Kaiserreichs zu befreien, beschreibt. Vielmehr gelingt es Döblin, auf komplizierte Aspekte und Prozesse der deutschen Geschichte Licht zu werfen, welche von der Geschichtswissenschaft bis heute noch nicht endgültig beantwortet worden sind: was genau geschah mit den deutschen Bürgern und mit den heimkehrenden Soldaten nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg? Welche kollektiven Prozesse sind dadurch entstanden? Warum sollte die sozialistische Novemberrevolution, die so viel Anlass zur Hoffnung gegeben hat, so schnell scheitern? Hat vielleicht das Scheitern der Novemberrevolution zum Aufstieg des Nationalsozialismus beigetragen?

Die Einzigartigkeit dieses Geschichtsepos liegt darin, dass Döblin die epische Breite der Geschichtsdarstellung mit der existenziellen Selbstanalyse verbindet, um die Geschichte als Prozess, als Geschichte im Entstehen, zu schildern. In seiner Geschichtsdarstellung verknüpft er die experimentell-avantgardistischen Erzählverfahren und das Misstrauen gegenüber der Erzählbarkeit der Geschichtsprozesse mit der traditionellen Einstellung, dass eine fiktive Erzählung die Wahrheit über Wirklichkeit und Geschichte sagen kann. Dementsprechend schafft er eine einzigartige Erzählform zwischen Tradition und Innovation, die er bereits in seinem *Berliner Programm* anhand von zwei Schlüsselbegriffen definiert: „modernes Epos“ und „Tatsachenphantasie“.

Meine Arbeit versucht, Döblins Geschichtsepos *November 1918* im Lichte dieser zwei Begriffe zu analysieren und zu zeigen, wie Döblin sein ästhetisches Postulat der „Tatsachenphantasie“ in seinem Roman literarisch realisiert. Obwohl der Begriff der „Tatsachenphantasie“ in den literaturwissenschaftlichen Arbeiten über

Döblins Werk immer wieder als Schlüsselbegriff vorkommt, fehlt bisher eine weitgehende Definition. Deswegen richtet sich der erste Teil meiner Arbeit, von Döblins theoretischen Reflexionen ausgehend, auf die genaue Definition des auf den ersten Blick so paradoxen Begriffs der „Tatsachenphantasie“ aus.

Weil Döblin selbst die „Tatsachenphantasie“ als Verbindung der Realistik mit der Phantastik definiert und weil ich dieses Spiel mit realistischen und phantastischen Elementen in seinem Werk entdecken konnte, versuche ich weiterhin in meiner Arbeit zu analysieren, wie Döblin diesen Zusammenprall zwischen Realem und Irrealem in seinem Novemberroman ästhetisch realisiert. Die Originalität der Arbeit liegt darin, neue Konzepte und Begriffe, wie „der Einbruch des Dämonischen“ und „der Erzähler Demiurg“, ins Blickfeld zu rücken – unentbehrliche Konzepte, so meine These, für die Beschreibung von Döblins mächtiger Erzählkunst und von seiner „Tatsachenphantasie“-Ästhetik.

Die Auseinandersetzung mit dem Zusammenspiel zwischen Realistik und Phantastik zielt darauf, zu zeigen, welches Geschichtsbild bzw. Wirklichkeitsbild Döblin mit seiner Darstellung der deutschen Novemberrevolution decouvrieren möchte und was die künstlerische Einzigartigkeit des November-Romans ausmacht. Durch das Pendeln zwischen mimetischem und antimimetischem Erzählen geht es Döblin um die Schilderung seines Misstrauens gegenüber der Erzählbarkeit der Wirklichkeit und der Geschichte und seiner Skepsis gegenüber den traditionellen Formen des bürgerlichen Romans. Der November-Roman verabschiedet infolgedessen ein für alle Mal das teleologische Wirklichkeit- und Geschichtsbild sowie den Glauben an eine klare Trennlinie zwischen Geschichte und Fiktion. Es ist ein monumentales Geschichtsepos, das durch seine epische Breite, durch den Versuch, auf mehr als zweitausend Seiten die erzählte reale Zeit mit der Zeit der Erzählung in Einklang zu bringen, zu den großen historischen, politischen, vor allem literarischen Dokumenten der deutschen Literatur zählt.

## I. Alfred Döblins Ästhetik der „Tatsachenphantasie“

*„Das Wesen der Poesie ist  
einzig und allein die ewige  
Fantasie“ (Friedrich Schlegel)*

Wenn man Alfred Döblins poetologische Äußerungen liest, scheinen sie auf den ersten Blick widersprüchlich zu sein und schwer auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Während er in seinen früheren Schriften mit Enthusiasmus den Futurismus und den Expressionismus begrüßt hat, klagt er in dem Offenen Brief an F.T. Marinetti eine sachbezogene neusachliche Ästhetik<sup>1</sup> ein, um sich hinterher sowohl vom Futurismus Marinettis als auch von der neusachlichen Bewegung zu distanzieren<sup>2</sup>. Weder das „Hintereinander unverbundener Substantive“<sup>3</sup> und die Beschreibungen der Futuristen noch „Nachlaufen und Photographie“<sup>4</sup> der neusachlichen Bewegung entsprechen seinen Forderungen nach einer neuen epischen Kunst: nach der Ästhetik der „Tatsachenphantasie“<sup>5</sup>.

Obwohl der Begriff der „Tatsachenphantasie“ innerhalb der Döblin-Forschung als der Schlüsselbegriff von Döblins Poetik betrachtet wird, fehlt bislang eine weitgehende Definition. Der Begriff der „Tatsachenphantasie“ ist der Dreh- und

---

<sup>1</sup> Zu den neusachlichen Postulaten in Döblins poetologischen Schriften und die entsprechenden Schreibtechniken in seinem erzählerischen Werk siehe Sabina Becker: „Alfred Döblin im Kontext der Neuen Sachlichkeit (I/II)“. In: Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Reiner Marx hrsg. v. Sabina Becker. St. Ingbert: Röhrig, Bd. I (1995), S. 202–229; Bd. II (1996), S. 157–181.

<sup>2</sup> Während Döblin in seinem „Berliner Programm“ für den Vorrang der ästhetischen Kategorie der Sachlichkeit plädiert, ist seine Schrift „Der Bau des epischen Werks“ als eine Zurücknahme der eigenen „sachlichen“ Position“ zu sehen. Vgl. dazu D. Meyer: „Naturalismus, wie ich ihn meine“. Alfred Döblin und die Neue Sachlichkeit“. In: literatur für leser 7 (1987), Nr. 2, S. 125-134, hier S. 130. Auch S. Becker: „Alfred Döblin im Kontext der Neuen Sachlichkeit (I)“, S. 218.

<sup>3</sup> A. Döblin: Futuristische Worttechnik. In: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Hg. v. E. Kleinschmidt. (AW) Olten, Freiburg i. Br. 1989, S. 113-119, hier S. 118.

<sup>4</sup> Döblin: Der Bau des epischen Werks. In: SÄPL, S. 215-245, hier S. 228.

<sup>5</sup> Döblin: An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm, in: SÄPL, S. 119-123, hier S. 123.

Angelpunkt der gesamten Poetik Döblins und der Schlüssel zu seinem erzählerischen Werk, deswegen werde ich versuchen, anhand von Döblins poetologischen Schriften ihn näher zu definieren und wichtige Aspekte der „Tatsachenphantasie“ als Grundsteine für die Interpretation seines Novemberromans herauszuarbeiten.

Wie die Komposition des Begriffs deutlich macht, verbindet „Tatsachenphantasie“ die Realistik der Tatsachen mit der imaginären Sphäre der Phantasie<sup>6</sup>. In seiner poetologischen Schrift *Schriftstellerei und Dichtung* (1928) nennt Döblin als wichtigste Merkmale des epischen Kunstwerkes erstens „die Souveranität der Phantasie“ und zweitens „die Souveranität der Sprache“, wodurch der Schriftsteller die empirische Wirklichkeit verfremden und sie in eine „überreale Sphäre, [...] die Sphäre einer neuen Wahrheit und einer ganz besonderen Realität“<sup>7</sup>, in eine „Überrealität“<sup>8</sup> hineinführen soll. Denn der Dichter ist für Döblin „wesentlich Träger einer Phantasie, Hervorbringer, Entwickler und Ordner von Visionen.“<sup>9</sup> Anders als der Wissenschaftler habe der Dichter einen starken Willen „zur Entfernung von der Realität“ und genieße die Gunst des „freie[n] Fabulieren[s], [des] freche[n], fessellose[n] Berichten(s) von Nichtfakta.“<sup>10</sup> Dieses „Spiel mit der Realität“<sup>11</sup> ist laut Döblin ein dialektischer Prozess, der das Nähertreten an die Realität heran, ihr „Durchstoßen“, ihre Verfremdung und ihre Überleitung in die kontra-empirische „Überrealität“ impliziert.

Döblin versteht die Phantasie folglich als fabulierende Einbildungskraft des Schriftstellers, der die empirische Realität auflösend beschreibt, um die tiefere Wahrheit der Wirklichkeit, die „Urrealität“ zu decouvrieren. Ähnlich definiert auch

---

<sup>6</sup> Vgl. dazu G. Sander: „Tatsachenphantasie“ Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. MarbacherMagazin, Marbach am Neckar 2007, S. 39: „Die Verschmelzung von dichterischer Imagination mit Faktizität in diesem Neologismus bildet eine programmatische Zielvorgabe[...]“

<sup>7</sup> Döblin: Der Bau des epischen Werks, S. 223.

<sup>8</sup> Ebd., S. 218.

<sup>9</sup> Döblin: Die Selbstherrlichkeit des Wortes. Aus dem Nachlaß verwendete Manuskripte im Deutschen Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum in Marbach am Neckar, S. 3f. Gedruckt in: Melos, Jg. 1, 1920, Nr.10, S. 227 ff. Zitiert nach O. Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne, München 1980, S. 235.

<sup>10</sup> Döblin: Der Bau des epischen Werks, S. 221.

<sup>11</sup> Ebd.

Walter Benjamin die Phantasie als „Entstaltung des Gestalteten“<sup>12</sup>, als Prinzip, das auf eine radikale Auflösung von Harmonie, Totalität, Identität und von anderen Leitprinzipien der klassischen Ästhetik zielt. Auch Ernst Bloch beschreibt in seinen *Philosophischen Aufsätzen zur objektiven Phantasie* die Phantasie als „Kraft der Lüge“, die „die wahrgenommenen Gegenstände in veränderter Gestalt wieder vorzustellen“<sup>13</sup> vermag. Die „entstaltende Phantasie“ ist also ein Spiel mit der empirischen Realität, sie erscheint bei Döblin als literarisches Privileg, das den Konflikt zwischen dem Wirklichen und dem Unwirklichen artikuliert. Die Wahrheit, die durch die phantastische Durchdringung des Realen, durch die Phantasie der Tatsachen, decouvriert wird, begreift er also nicht mehr als etwas Aufzufindendes, sondern als etwas Hervorzubringendes. Denn die ästhetische Wahrheit kann laut Döblin weder vorgefunden noch abgebildet werden: Sie muss erst durch die phantastische Durchdringung des Realen geschaffen werden.

Den Zusammenhang zwischen der schriftstellerischen Phantasie und dieser metaphysischen Wirklichkeit, die Döblin „Urrealität“ nennt, hat der Philosoph Max Scheler umfassender und prägnanter definiert. Max Schelers Philosophie kritisiert, wie Döblin in seinen naturwissenschaftlichen Schriften, diejenigen philosophischen Positionen, welche sich der Fortschrittsvernunft verschrieben haben. In seinem Buch *Erkenntnis und Arbeit* thematisiert Scheler das Grundproblem der Realität und definiert die Realität in erster Linie als die subjektive Realität des Menschenbewusstseins, die an sich keine Wahrheit und keinen Inhalt trägt. Sie trägt nur eine Oberflächenbedeutung. Die einzig wahre und objektive Realität ist laut Scheler „der Drang“, die vitale Energie jedes Lebewesens, der ihn zum Wachsen und zum Vergehen treibt. So schreibt er:

„Und Realität ist als etwas Objektives und unserem Erfahren Transzendentes notwendig Gesetztheit durch das ursprünglich geistblinde dynamische Prinzip des Dranges – des anderen uns noch erkennbaren Prinzips des Urgrundes selbst.“<sup>14</sup>

<sup>12</sup> W. Benjamin: Zur Ästhetik. In: ders.: Gesammelte Schriften VI, Hg.v. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, F.a.M 1985, S. 114.

<sup>13</sup> E. Bloch: Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie, F.a.M 1985, S. 125

<sup>14</sup> M. Scheler: Erkenntnis und Arbeit. In: Gesammelte Werke Bd. 8. Bern 1960, S. 360.

Die Realität wird also in Schelers Philosophie wesentlich vom „Drang“ der Vitalkräfte bestimmt. Die Vitalkräfte des Lebens nennt Scheler weiterhin „die Urphänomenalität“, das „Wesenhafte“ des Lebens, das „Urwesen selbst“. Infolgedessen kommt der Philosophie und der Kunst die Rolle zu, sich von der Kontingenz der subjektiven Realität zu distanzieren und „von den Wesenszusammenhängen und Wesenstrukturen der Welt“<sup>15</sup> zu berichten. Die einzige Kraft, die die Wesenszusammenhänge des Lebens zu zeigen vermag, ist, so Scheler, die dichterische Phantasie.<sup>16</sup> Denn die Phantasie in der Kunst vermag „das Urphänomen“ zu erfassen und ein Sinngebilde hervorzubringen, das „zum mindesten nicht an seiner Übereinstimmung mit der „zufälligen Realität“ der Welt gemessen werden kann.“<sup>17</sup> Die Phantasie drängt den Künstler zur „Darstellung und Hervorbringung einer Welt, in der die Wesensgesetze reiner und vollkommener erfüllt sind als in der realzufälligen Welt.“<sup>18</sup> Dem Kunstwerk kommt infolgedessen erst dann „ästhetische Wahrheit“ zu, wenn es ihm gelingt, das „Urphänomen“, den „Urgrund“ der vitalen Kräfte des Lebens zur Erscheinung zu bringen.

Ähnlich definiert auch Döblin die Phantasie als Vermögen des Schriftstellers, die überreale Sphäre des Lebens, die Überrealität zur Erscheinung zu bringen.

„[...] die phantastische und Fabuliersphäre, das ist nur die Negation der realen Sphäre und garantiert ein Spiel mit der Realität – die überreale Sphäre, das ist die Sphäre einer neuen Wahrheit und einer ganz besonderen Realität.“<sup>19</sup>

Den spielerischen, fabulierenden Umgang mit der Welt, die „Fabuliersphäre“, bezeichnet Döblin im oben angeführten Zitat als eine „phantastische Sphäre“, als einen „Zusatz zur Realität“, der die empirische Realität *ex negativo* wiedergibt. In seiner Bestimmung der Phantasie akzentuiert Döblin nicht nur den Begriff des

<sup>15</sup> M. Scheler: Schriften aus dem Nachlaß, Bd. 2. In: Gesammelte Werke Bd. 11, Bern 1960, S. 35.

<sup>16</sup> Ausführlicher zum komplexen Phantasie-Begriff bei Scheler siehe B. Ransch-Trill: Phantasie, S. 234 ff.

<sup>17</sup> Scheler: Schriften aus dem Nachlaß Bd. 2, S. 31.

<sup>18</sup> Ebd., Bd. 1, S. 325.

<sup>19</sup> Ebd., S. 223.

Phantastischen, sondern auch die Kollision zwischen der „realen Sphäre“ (der sichtbaren Wirklichkeit) und der „überrealen Sphäre“ (der verborgenen Wirklichkeit) – Kollision, die als das Grundmerkmal der phantastischen Literatur gilt, so der definitorische Minimalkonsens der literaturwissenschaftlichen Forschung. So schreibt Hans Richard Brittnacher: „So problematisch also die Zwei-Weltentheorie, das Gegenüber von Realistischem und Phantastischem, von Natürlichem und Übernatürlichem auch sein mag, weil jeweils der Korrelationsbegriff in Frage steht, bleibt doch diese Beobachtung als Basispostulat jeder theoretischen Auseinandersetzung mit phantastischer Literatur enthalten.“<sup>20</sup> Stephan Berg bemerkt dazu in seinem Buch *Böse Zeiten, schlimme Räume*: „Hinsichtlich der Grundstruktur phantastischen Erzählens herrscht ein Konsens nur darüber, daß Phantastik aus der Verknüpfung zweier Ebenen entsteht, der vertrauten Alltagsrealität und einer zweiten, die uns mit dem Kontra-Empirischen, Unmöglichen konfrontiert.“<sup>21</sup> So auch Annette Simonis in ihrem Buch *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur*: „Wiederkehrende Elemente des phantastischen Erzählens sind das Nebeneinander von modernen und vormodernen Komponenten auf der semantischen Ebene, aus deren Interferenz ein Modus der Ambivalenz und des Zweifels hervorgeht, wenn nicht sogar eine typische voll ausgebildete Zwei-Weltenstruktur bzw. eine Struktur vielfältiger Welten entsteht.“<sup>22</sup>

Der Grundkonflikt zwischen zwei Welten, der auch die Struktur der phantastischen Texte prägt, ist also ein wichtiges Element von Döblins „Tatsachenphantasie“-Ästhetik. Döblins November-Roman ist geprägt, wie ich zeigen werde, von diesem Konflikt zwischen der empirischen, erfahrbaren Wirklichkeit und der kontra-empirischen Wirklichkeit der dämonischen Urnatur. Es wäre allerdings verfehlt, Döblins Werk der sogenannten Gattung der phantastischen

---

<sup>20</sup> H. R. Brittnacher: Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King. In: G. Bauer/R. Stockhammer (Hg.): *Möglichkeitssinn*. Wiesbaden 2000. S. 36- 60, hier S. 44.

<sup>21</sup> S. Berg: *Schlimme Zeiten, böse Räume*. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1991, S. 7.

<sup>22</sup> A. Simonis: *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur*. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres, Heidelberg 2005, S. 54.

Literatur zuzuordnen. Man kann aber von phantastischen Elementen und Motiven in seinem Werk sprechen, die den Kernaspekt seiner „Tatsachenphantasie“ konstituieren. Denn die ontologische Unterscheidung von Wirklichem und Unwirklichem, auf die die phantastischen Texte angewiesen sind<sup>23</sup>, prägt, wie gesagt, Döblins Erzählwerk: Sie ist der Hauptaspekt seiner „Tatsachenphantasie“-Ästhetik.

In seiner Abgrenzung des Phantastischen vom Grotesken definiert Peter Fuß das Phantastische als Kollision zwischen Wirklichem und Unwirklichem, Realem und Imaginärem: Während das Groteske auch in der Wirklichkeit die Grenze zwischen Gut und Böse dekomponiere und nicht nur auf Literatur und Kunst beschränkt sei, können „die Grenzen zwischen Realem und Imaginärem nur in einem imaginären Kontext aufgelöst werden [...], da das Unwirkliche in (der) Wirklichkeit nicht existiert.“<sup>24</sup> Nur in der Sphäre der Phantasie kann folglich der den phantastischen Texten eignende Konflikt zwischen Wirklichem und Unwirklichem artikuliert werden: das ist *in nuce* die Definition der Döblinschen „Tatsachenphantasie“ - so die Grundthese meiner Arbeit.

Mit seiner Ästhetik der „Tatsachenphantasie“ formuliert Döblin eine anticlassische Ästhetik, durch die er seine Abkehr vom Wahrheitsbegriff des Realismus kundtut und seine Skepsis gegenüber den gängigen Formen der Wirklichkeitsdarstellung äußert. Diese sieht er als der „Unrast“ des modernen Lebens nicht mehr gewachsen; die Werke, die die etablierten Formen der Wirklichkeitsdarstellung des 19. Jahrhunderts übernehmen, nennt er „Romanschriftstellerei“, die, „ohne in die Realität einzudringen oder gar sie zu durchstoßen, einige Oberflächen der Realität“<sup>25</sup> imitiert. In dieser Hinsicht ist der von Döblin so häufig betonte Begriff eines „neuen Naturalismus“ nicht im Sinne des

---

<sup>23</sup> Vgl. dazu R. Stockhammer: Status und Verfahren der literarischen Phantasie. In: Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. Hg. v. G. Bauer/R. Stockhammer, Wiesbaden 2000. S. 21-35, hier S. 23: „Theorien der phantastischen Literatur können auf die ontologische Unterscheidung von Wirklichem und Unwirklichem offenbar nur schwer verzichten.“

<sup>24</sup> P. Fuß: Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels, Köln/Weimar/Wien 2001, S. 130f.

<sup>25</sup> Döblin: Der Bau des epischen Werkes, S. 219.

etablierten, historischen Naturalismusbegriffs des 19. Jahrhunderts zu betrachten.<sup>26</sup> Denn Döblin plädiert „für einen neuen „Naturalismus“<sup>27</sup>, und damit meint er die Darstellung der „Fülle der Details“, der „Fülle der Gesichte“ der Wirklichkeit, die der Schriftsteller anführt, um eine „Bresche in ihre Geheimnisse“<sup>28</sup> zu schlagen und den Leser auf die phantastische Reise in die „Überrealität“ hinzuführen: Gemeint ist damit die phantastische Durchdringung der Tatsachen, die eigenartige Verbindung von Realem und Imaginärem.

Alfred Döblin ist nicht der einzige, der sich für neue, moderne Formen der realistischen Wirklichkeitsdarstellung ausspricht, die phantastische Durchdringung der Wirklichkeit fordert und somit die Möglichkeit der Koexistenz des Realismus mit dem Phantastischen und mit der Moderne akzentuiert.<sup>29</sup> Viel pointierter verteidigt Bertolt Brecht in seiner Polemik gegen Georg Lukács die neuen realistischen Formen der Wirklichkeitsdarstellung, und wie Döblin hebt er hervor, dass die Wirklichkeit für den Künstler nicht als ein für allemal etablierter Text, sondern als ein durchaus ergänzungsbedürftiger fungiert. Eine neue Realität verlangt nach neuen Darstellungsformen, infolgedessen muss sich auch die „Arbeitsmethode“ ändern. Dies betonte Döblin bereits 1913 in seinem „Berliner Programm“: „Kunst konserviert; aber die Arbeitsmethode ändert sich, wie die Oberfläche der Erde, in den Jahrhunderten; der Künstler kann nicht mehr zu Cervantes fliehen, ohne von den Motten gefressen zu werden.“<sup>30</sup> In gleicher Weise plädiert Brecht für einen modernen

---

<sup>26</sup> Vgl. dazu G. Sander: Alfred Döblin und der Großstadtrealismus. In: Sabine Kyora/Stefan Neuhaus (Hgg.): Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik, Würzburg 2006 (Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft, Bd. 5), S. 139–150, hier S. 139: „Döblin versteht unter Naturalismus nicht die Wiederbelebung der gleichnamigen literarischen Epoche.“ Auch Sander definiert in ihrem Artikel Döblins „Naturalismus“ als Verbindung des dokumentarischen, mimetischen Realismus mit der metaphysischen „Überrealität“ und bemerkt, dass „Döblins Intention stets über das Mimetisch-Beschreibende hinausging und auf die Transzendierung von Wirklichkeit ausgerichtet war.“ S. 144.

<sup>27</sup> Döblin: Ein neuer Naturalismus? Antwort auf eine Rundfrage (1922). In: Kleine Schriften II, S. 135.

<sup>28</sup> Döblin: Bekenntnis zum Naturalismus. In: Kleine Schriften I, S.293.

<sup>29</sup> Siehe dazu T. Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit: Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink, Meitingen 1987, S. 242: „Die Sprache und die literarischen Formen sind sich schon längst zum Problem geworden. Nicht die Psychoanalyse hat der Phantastik den Todesstoß versetzt, wie T. Todorov vermutete, sondern das Reflexionsniveau der literarischen Praxis. Nach der Moderne noch von Phantastik zu reden [...] ist überflüssig.“

<sup>30</sup> Döblin: An Romanautoren und ihre Kritiker. In: SÄPL, S. 119.

Realismus, der eine „lebendige Beziehung zur Wirklichkeit“<sup>31</sup> hat, denn „die Methoden verbrauchen sich, die Reize versagen. Neue Probleme tauchen auf und erfordern neue Mittel. Es verändert sich die Wirklichkeit; um sie darzustellen, muss die Darstellungsart sich ändern. Aus nichts wird nichts, das Neue kommt aus dem Alten, aber es ist deswegen doch neu.“<sup>32</sup>

Ein Realist, setzt Brecht fort, erlaubt der Kunst „eine gewisse Ellenbogenfreiheit, damit sie realistisch sein kann. Er gesteht ihr das Recht auf Humor (Unter- und Übertreibung), Phantasie, Freude am Ausdruck (auch neuem Ausdruck, individuellem Ausdruck) zu.“<sup>33</sup> In gleicher Weise betont Döblin schon früher in seinen poetologischen Schriften „die individuelle Phantasie, die Neigung zu erfinden und zu kombinieren, die Lust am freien Spiel der Einfälle“<sup>34</sup>, die den Übergang der „übernommenen Realität, einer bloß schattenhaften Überlieferung in eine echte, nämlich ziel- und affektgeladene Realität“<sup>35</sup> vollführt. Dieses Spiel mit der Entfernung von der Realität, mit ihrer phantastischen Durchdringung und ihrer „Vergeistigung“ betrachtet Döblin als den wichtigsten Aspekt des modernen Romans. Denn „verblaßte und verwaschene Wirklichkeit“ ist nicht „phantastische“ Wirklichkeit“<sup>36</sup> und das Ziel der Dichtung ist, so Döblin, ein „übernormal scharfes Sehen“<sup>37</sup> zu entwickeln, die reale Wirklichkeit zu „durchdringen“ und sie zu „vergeistigen“: den Tatsachen Phantastisches abzwängen.

Der moderne Realismus, den Brecht fordert, oder der „neue Naturalismus“, wie Döblin ihn nennt, ist in Döblins Erzählwerk durch die Durchdringung der Realistik der Details mit phantastischen Elementen und Motiven geprägt – ein Prozess, der, wie oben angedeutet, viel treffender im Begriff der „Tatsachenphantasie“ ausgedrückt wird. Seinen Roman *Berge Meere und Giganten* beschreibt Döblin im Sinne seiner „Tatsachenphantasie“ als „eine völlig realistische und ebenso völlig phantastische

---

<sup>31</sup> B. Brecht: Praktisches zur Expressionismusdebatte. In: Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption, Hg. von Hans-Jürgen Schmitt, Frankfurt a.M. 1986, S. 307.

<sup>32</sup> Brecht: Volkstümlichkeit und Realismus, in: Die Expressionismusdebatte, S. 333.

<sup>33</sup> Brecht: Praktisches zur Expressionismusdebatte. In: Die Expressionismusdebatte, S. 307.

<sup>34</sup> Döblin: Der historische Roman und wir. In: SÄPL, S. 297.

<sup>35</sup> Ebd., S. 311.

<sup>36</sup> Döblin: Schriftstellerei und Dichtung. In: SÄPL, S.198.

<sup>37</sup> Ebd., S.198.

Sache.“ Döblins historischen Roman *Wallenstein* bezeichnet Lion Feuchtwanger 1921 in *Die Weltbühne* als „schneidend sachlich und grell phantastisch.“<sup>38</sup> Der Begriff des Phantastischen erscheint also sowohl in Döblins poetologischen Schriften als auch in der literarischen Kritik (wie ungenau auch immer definiert) als wichtiges Element von Döblins Erzählwerk, ich halte ihn für den wichtigsten Aspekt von Döblins „Tatsachenphantasie“-Ästhetik. In der Döblin-Forschungsliteratur taucht der Begriff des Phantastischen nur flüchtig auf: So schreibt Erich Kleinschmidt bezüglich des Novemberromans: „Döblin fügt den historischen Fakten eine phantastische Potentialität hinzu, die das Geschichtsbild aufklärerisch verändert, indem sie Bezüge aufzeigt, die zwar in der Realität nicht objektivierbar sind, die aber in ihr nach Döblins Urteil grundsätzlich angelegt waren.“<sup>39</sup> Auch Sabina Becker macht darauf aufmerksam, dass das Element der „fabulierende[n] Einbindung“ der „Tatsachen“ als Element des „Phantastischen“ in der Döblinschen „Tatsachenphantasie“ erscheint. Sie betrachtet zu Recht das Element des Phantastischen als „Unterschied der Döblinschen Ästhetik zur neusachlichen Programmatik.“<sup>40</sup> Bezüglich des Romans *Wallenstein* spricht Joseph Quack von „phantastische[n] Ereignisse[n] im strengen Sinn“ und von „phantastische[n] Vorkommnisse[n].“<sup>41</sup> Durch welche Erzählverfahren, Elemente und Motive das Phantastische in Döblins Erzählwerk hervorgebracht wird, ist bisher unberücksichtigt geblieben.

Meine Arbeit versucht aus diesem Grunde, zu zeigen, durch welche Verfahren und Motive die phantastischen Momente in Döblins Roman *November 1918* ausgelöst werden und welche Wirkung sie im Hinblick auf das entworfene Geschichtsbild ausüben. Denn Döblins November-Roman ist der Ästhetik der „Tatsachenphantasie“ entsprechend von der der phantastischen Texte eigenen Spannung zwischen Wirklichem und Unwirklichem geprägt. Die Verknüpfung von empirischer, historischer Realität und kontra-empirischer Wirklichkeit, von vertrauter

---

<sup>38</sup> L. Feuchtwanger: *Wallenstein*. In: *Die Weltbühne* 17 (1921), Nr.21, I, S.573-576, hier S. 573.

<sup>39</sup> E. Kleinschmidt: *Parteiliche Fiktionalität. Zur Anlage historischen Erzählens in Alfred Döblins „November 1918“*. In: *Internationale Alfred Döblin-Kolloquien*, Bern 1986. 116-132, hier S. 125.

<sup>40</sup> Becker: „Alfred Döblin im Kontext der Neuen Sachlichkeit (I)“, S. 212.

<sup>41</sup> J. Quack: *Geschichtsroman und Geschichtskritik*, Würzburg 2004, S, 65f.

Alltagsrealität und unvertrauter Überleitung in die „Überrealität“, schafft im Novemberroman eine Welt auf der Schwelle, die das teleologische Geschichtsbild als fragwürdig erscheinen lässt. In einem historischen Roman tritt diese Durchdringung von Wirklichem und Unwirklichem umso stärker hervor, als der historische Roman *per definitionem* Anspruch auf treue Wirklichkeitsdarstellung, auf Realistik erhebt und somit Leseerwartungen hervorruft, welche im Verlauf des Romans durchkreuzt werden. Döblin dient aber die realistische, detailgetreue Darstellung der Wirklichkeit nur als Ausgangspunkt für ihre phantastische Durchdringung. In diesem Sinne bemerkt auch Hans Richard Brittnacher, dass der phantastische Autor, „in erster Linie ein realistischer Erzähler [ist], der mehr Mühe an den Aufbau seiner Welt wendet als an ihre vom destruktiven Gattungsgesetz geforderte Vernichtung. Der sorgfältige realistische Aufbau der ästhetischen Wirklichkeit ist die Voraussetzung ihrer effektvollen Zerstörung.“<sup>42</sup>

Der Konflikt zwischen Realem und Imaginärem, Vertrautem und Unvertrautem wird im November-Roman, wie ich in meiner Analyse erläutern werde, durch zwei Verfahren zustande gebracht: Erstens durch den Einbruch des Mythisch-Dämonischen in die Zeit der Geschichte, die die vertraute Alltagswirklichkeit der humanen Zeit in eine unvertraute zeitlose „Überrealität“ verwandelt; zweitens durch die phantastischen Elemente und Motive, die in parodistisch-spielerischer Form den traditionellen historischen Roman des Abbildrealismus und die progressive Geschichtsschreibung auf spöttische Weise desavouieren. Wenn der Einbruch des Dämonischen mit der Verletzung der Normen unserer vertrauten Wirklichkeit und unserer Wirklichkeitsvorstellung einhergeht, sind die phantastischen Elemente des intertextuellen Spiels und der mythischen Montage nicht als Abweichung von unserem vertrauten Wirklichkeitsbild zu betrachten, sondern vielmehr als Abweichung von literarischen Konventionen<sup>43</sup>, denn sie „beschreib[en] die Künstlichkeit der Literatur, die sie analysier[en]“<sup>44</sup> und stellen somit die

---

<sup>42</sup> Brittnacher: Vom Risiko der Phantasie, S. 52.

<sup>43</sup> U. Durst: Theorie der phantastischen Literatur, Tübingen 2001, S. 334.

<sup>44</sup> Ebd.

Wahrhaftigkeit der dargebotenen Wirklichkeitsdarstellung in Frage. Denn immer wieder betont Döblin in seinen ästhetischen Schriften, dass die treue Nachahmung der Wirklichkeit die Vielfalt, die Komplexität und die Hilflosigkeit des modernen Menschen nicht mehr darzustellen vermag. Die phantastische „Durchstoßung“ des Realistischen entspricht infolgedessen seinem Bedürfnis nach einem ästhetischen Ausdruck für die traumatische Erfahrung von Ohnmacht und Grauen gegenüber der historischen Wirklichkeit. Sie bringt den krisenhaften Diskurs des angehenden 20. Jahrhunderts von zersplitternder Welterfahrung und fragmentarischer Welt Darstellung zum Ausdruck.

### ***1. Natur und Geschichte: Der Einbruch des Dämonischen***

*„Kunstwerke sind Einbrüche des  
Dämonischen in eine gewordene Welt.“  
(Döblin, Kunst, Dämon und  
Gemeinschaft)*

In seinen ästhetischen und politischen Schriften nennt Döblin immer wieder Natur und Geschichte in einem Atemzug. Sein geschichtsphilosophisches Denken steht in einem sehr engen Verhältnis zu seiner Naturphilosophie, deswegen lassen sich wichtige Aspekte seiner „Tatsachenphantasie“-Ästhetik in seinem Novemberroman über die Bestimmung des Stellenwertes der Natur gegenüber der Geschichte erklären. Im Folgenden geht es weniger um eine ausführliche Bestimmung von Döblins geschichts- und naturphilosophischem Denken<sup>45</sup>. Die skizzenhafte Darstellung des Verhältnisses zwischen Natur und Geschichte will

---

<sup>45</sup> Siehe ausführlicher dazu A. Wichert: Alfred Döblins historisches Denken. Zur Poetik des modernen Geschichtsromans, Stuttgart 1978.

vielmehr einen neuen Blick auf seine ästhetische Realisierung im Novemberroman werfen. Es geht hauptsächlich um die Frage, wie dieses Spannungsverhältnis zwischen Natur und Geschichte ästhetisch ausgeführt wird und welches Geschichtsbild sich dadurch herauskristallisiert.

In seiner philosophischen Schrift *Unser Dasein* beschreibt Döblin die Geschichte als eine von natürlichen, organischen Triebkräften bestimmte Geschichte. Die Geschichte definiert er als die Natur, die „historisch“ erscheint. Er spricht von den „Wahrheiten der Natur und Geschichte“<sup>46</sup>; im Novemberroman verbindet er in einem Atem die Natur und die Geschichte zur „Naturgeschichte“ und bezeichnet die Revolution als „jenes merkwürdige Schillern, ein Phosphoreszieren, das manche Naturgegenstände an sich haben.“<sup>47</sup> Den Menschen definiert Döblin des Weiteren als „Stück der Natur“ und gleichzeitig als ihr „Gegenstück“<sup>48</sup>. Denn der Mensch ist in Döblins Philosophie erstens von seiner „Bindung an der Welt“<sup>49</sup>, an der Natur bestimmt und zweitens von seinem Drang, sich von seiner Naturabhängigkeit zu befreien. Der zwangsläufig an die Natur gebundene Mensch hat infolgedessen unvermeidlich in Döblins Sicht eine tragische Existenz. Er trägt mit sich, so Döblin, „die Tragik des Gestalteten“, weil ihm, trotz seines Versuchs sich von der Natur zu befreien und sie zu überwinden, „die ständige Auflösung der Gestalt, der Fluß in der Natur“<sup>50</sup> widerstrebt.

Das Verhältnis zwischen Natur und Geschichte ist in Döblins philosophischem Denken ein dialektisches: Die Geschichte ist, wie oben angedeutet, ein Naturprozess, aber auch die Natur wird als ein Geschichtsprozess definiert.<sup>51</sup> Die Natur erscheint nur als ein anderer „Gesellschaftszustand“<sup>52</sup>, sie ist kein paradiesischer, idyllischer Ort des freien, ungebundenen Glücks. Infolgedessen ist der Mensch durch seine

---

<sup>46</sup> Döblin: *Unser Dasein*, S. 395.

<sup>47</sup> Döblin: *November 1918*, hrsg. v. W. Stauffacher, 4 Bde. München 1991, II/1, S. 436. (Im Folgenden wird die Band- und Seitenzahl der zitierten Textstelle aus diesem Werk in Klammern nachgestellt.)

<sup>48</sup> Döblin: *Unser Dasein*, S. 49.

<sup>49</sup> Ebd., S. 95.

<sup>50</sup> Ebd., S. 97.

<sup>51</sup> Vgl. dazu Wichert, *Alfred Döblins historisches Denken*, S. 75, S. 84.

<sup>52</sup> Döblin: *Unser Dasein*, S. 305.

Bindung an Natur zwangsläufig an Geschichte gebunden: Den naturfreien und geschichtslosen Menschen gibt es in Döblins Philosophie nicht.

Von diesem Blickpunkt aus betrachtet, ist das in Döblins Erzählwerk zentrale Bild der Auflösung der Geschichte in den Fluss der Natur nicht als idyllische Einheit mit der Natur, als versöhnliches Eintauchen zu begreifen, wie man in der Döblin-Forschung häufig postuliert. Manche Autoren, die sich mit Döblins Naturphilosophie und ihrem Einfluss auf die Wirklichkeits- bzw. Geschichtsauffassung in seinen Romanen befasst haben, betrachten die Überlappung der Geschichte durch organische Naturphänomene als Forderung Döblins nach Einbettung des historischen Geschehens in den Naturkreislauf, als Forderung nach epischer Totalität. In diesem Sinne meint Dieter Mayer, dass durch die Einbettung des historischen Geschehens in den Kreislauf des Naturgeschehens der historische „Einzelfall in die Kategorie des Exemplarisch-Zeitlosen“<sup>53</sup> gehoben wird. Weiterhin betont er, dass Döblin, durch den „utopischen Charakter der mythischen Zeit- und Ortlosigkeit“, seiner Forderung nach „epischer Totalität“ im Sinne Brochs gerecht werde und schlussfolgert, dass beide Schriftsteller „erstaunlich nah sich in vielem [...] sind: in der Gesinnung der Totalität, der Ausnahmestellung der Kunst in einer Zeit der Wertzerfalls, in der Notwendigkeit eines neuen Mythos, der Aufhebung der Zeit im Kunstwerk.“<sup>54</sup>

Das Zerfließen der Geschichte in der Natur fasst Döblin, wie seine philosophische Schrift *Unser Dasein* deutlich macht, vielmehr als ewige Rückkehr der immer gleichen zeitlosen Naturgesetze auf, als unabwendbare, vernichtende „Wiederkehr des Immergleichen“. Im Mythos der Natur versucht Döblin weniger „den Weg aus einer chaotischen Gegenwart“<sup>55</sup> zu finden, sondern vielmehr die unheildrohende Wiederkehr der unabwendbaren Naturprinzipien, denen die Menschen und die Geschichte zwangsläufig unterliegen, zu decouvrieren.<sup>56</sup> Die

---

<sup>53</sup> D. Meyer: Alfred Döblins Wallenstein. Zur Geschichtsauffassung und zur Struktur, München 1972, S. 211.

<sup>54</sup> Ebd., S. 249.

<sup>55</sup> Ebd.

<sup>56</sup> Vg. dazu Wichert, der darauf aufmerksam macht, dass Döblin den Mythos distanziert behandelt und ihn vielmehr als ein „Grundmodell einer Geschichtsauffassung der ewigen Wiederkehr naturhafter Weltprinzipien“ (S. 216) entwirft.

Geschichte, über ihre unvermeidbare Bindung an Naturprozesse bestimmt, erscheint infolgedessen in Döblins Anschauung als vergängliches, vorübergehendes Moment eines immergleichen grausamen Naturprozesses, der in seinem Lauf die Universal- und Menschheitsgeschichte verschlingt.

Denn anders als in der Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts, die ein geschichtliches Fortschrittsmodell entworfen hat, herrscht bei Döblin ein die progressive Geschichtsentwicklung unverkennbar negierendes „Baummodell“, in dem die Mineralien, die Pflanzen, die Tiere und die Menschen die Blätter des einen und einzigen Baumes der Natur versinnbildlichen: „Wir hängen wie Trauben an dem großen Weinstock“<sup>57</sup> schreibt Döblin in *Unser Dasein*. Die gleichen natürlichen Kräfte, die die Pflanzen, die Tiere, die Kristalle, die Sterne gestalten, formen auch den Menschen um, der von der gleichen „Urgewalt“, der „Welt“, gestaltet wurde und „Pflanzliches, Tierisches, Anorganisches“ in sich trägt: „Wir werden das Tier, die Pflanze, das Mineral, den Stein im Menschen aufdecken und dabei vorgehen, als wenn wir Schale um Schale von einer Zwiebel abziehen.“<sup>58</sup>

Diese Naturabhängigkeit ist, wie oben schon angedeutet, keine für das menschliche Dasein beglückende. Das dialektische Verhältnis zwischen Natur und Geschichte, das die Natur als Geschichtsprozess und die Geschichte als Naturprozess definiert, offenbart die Natur als dämonische Gewalt, die das menschliche Dasein zwangsläufig zur Auflösung treibt. Die Geschichte erscheint als Stufe einer unvermeidlichen Auflösung in der Natur, in der die Tragödie der Menschheit, die „Tragik des Gestalteten“ sich ohne Ende abspielt.

In seiner 1926 verfassten ästhetischen Schrift *Kunst, Dämon und Gemeinschaft* spricht Döblin apodiktisch von der Gewalt des „Dämonischen“, die ein literarisches Werk vor Augen führen soll. Die Kunst, muss, so Döblin, „genau wie die Religion [...] den Zusammenhang mit dem Dämonischen wach [erhalten]. Immer wieder muß diese Faust durch das Diesseits durchschlagen.“<sup>59</sup> Laut Döblin muss die Kunst durch die Beschreibung des Dämonischen, wie die Religion, dem Menschen ständig die

---

<sup>57</sup> Döblin: *Unser Dasein*, S. 70.

<sup>58</sup> Ebd., S. 97f.

<sup>59</sup> Döblin: *Kunst, Dämon und Gemeinschaft*. In: SÄPL, S. 194.

Vergänglichkeit seines Lebens vor Augen führen und ihn an die überreale Sphäre der Wirklichkeit erinnern. Sie muss ihn daran erinnern, dass er ständig dem Einbruch des Dämonischen, der „ständige[n] Auflösung [...] in der Natur“ zum Opfer fallen kann. Die Geschichte und die Menschheit erscheinen aus diesem Blickpunkt als Schlachtfeld für den tragischen Kampf zwischen der alles verschlingenden Gewalt der Natur, dem Dämonischen, und dem vergeblichen Drang der Menschheit, sich von dieser zerstörerischen Bindung zu befreien: „Der ungeheuren Tatsache des Dämonischen steht die ganze Welt [...] jede Gemeinschaft gegenüber“<sup>60</sup>, schreibt Döblin in der gleichen Schrift.

Offensichtlich lässt die Beschreibung des Dämonischen als Menschheit und Geschichte verschlingende Urgewalt der Natur Döblins dezidiert pessimistische Geschichtskonzeption und Weltanschauung deutlich werden. Die nähere Begriffsbestimmung des Begriffs des Dämonischen wird, wie ich zu zeigen versuche, einerseits einen neuen Blick auf Döblins Geschichtskonzeption werfen, andererseits einen neuen Zugang zur Auslegung von Döblins erzählerischem Werk und des Novemberromans verschaffen.

Wie schon erwähnt, definiert Döblin das Dämonische als destruktive Naturgewalt, die alles Gestaltete, Menschheit und Geschichte, zersetzt. In Döblins Definition geht die schöpferische Seite des Dämonischen, wie sie vor allem von Goethe ins Blickfeld gerückt wurde, verloren. In seinem Gedicht *Urworte. Orphisch* bejubelt Goethe den *Daimon, Dämon* als jene Naturkraft, die „keine Zeit und keine Macht zerstückelt“, als jene „Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.“<sup>61</sup> In Goethes klassischem Denken sind Leben und Sterben das innere Gesetz für die Fortentwicklung der Natur und der Spezies. Durch das ständige Werden erfüllt das Dämonische sein inneres Gesetz, eine neue Form zu schöpfen, eine Gestalt, „die lebend sich entwickelt“ zu prägen.

Augenfällig wird die entgegengesetzte Akzentverlagerung in der Definition des Dämonischen: Bei Döblin versinnbildlicht das Dämonische die destruktive, alles

---

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Goethes Gedichte in zeitlicher Folge, Hg. von Heinz Nicolai, FaM/Leipzig 2004, S. 879f.

zersetzende Kraft; das Verschwinden in dem Fluss der Natur beschreibt er als schreckliches, tragisches Moment der Existenz überhaupt. Im Gegensatz dazu erscheint das Dämonische in Goethes Weltanschauung als die produktive, schöpferische Seite der Natur, die sich unendlich entfaltet und entwickelt. Während bei Döblin das Dämonische die Menschheit in den Chaos, in das Amorphe, in die Formlosigkeit überführt, enthüllt sich das Dämonische bei Goethe als geheimes Gesetz der sich ständig entfaltenden Lebensgestalt.

Erwähnenswert ist die Tatsache, dass die Philosophie der zwanziger Jahre von heftigen Debatten über den Begriff des Dämonischen geprägt wurde. 1927 widmet August Messer die komplette Nummer seiner Zeitung *Philosophie und Leben* der Auseinandersetzung mit der Problematik des Dämonischen. 1926, ein Jahr zuvor, veröffentlicht der rumänische Kulturphilosoph Constantin Noica eine ganze Reihe von Essays über das Dämonische und, nach der Veröffentlichung von August Messers Zeitung, widmet er ein paar weitere Essays der gleichen Problematik.<sup>62</sup> Die philosophischen Debatten über das Dämonische hat aber der Theologe und Religionsphilosoph Paul Tillich am prägnantesten beeinflusst. In seinem 1926 erschienenen Aufsatz *Das Dämonische. Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte* definiert er das Dämonische ähnlich wie Döblin, der im gleichen Jahr seine Schrift *Kunst, Dämon und Gemeinschaft* veröffentlicht, als dialektisches Verhältnis „zwischen Formschöpfung und Formzerstörung“.<sup>63</sup> Das Dämonische ist auch bei Tillich das geheime Gesetz der „vitale[n]“ und der „schöpferischen“ „Urkräfte“<sup>64</sup>, die Form schöpfend und Form zersetzend sein können: das Dämonische ist zum Teil, wie bei Goethe, das innere Gesetz der Entwicklung und der unendlichen Entfaltung der Lebenskraft. An Kierkegaards Definition des Dämonischen und des Göttlichen anknüpfend, beschreibt Tillich den Einbruch des Dämonischen als plötzliches Angstgefühl des Menschen gegenüber dem Göttlichen, dem er nicht gewachsen ist.

---

<sup>62</sup> Siehe dazu C. Noica: *Zari si etape*, Bucuresti 1990.

<sup>63</sup> P. Tillich: *Das Dämonische: Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte* (1926). In: *Der Widerstreit von Raum und Zeit. Schriften zur Geschichtsphilosophie. Gesammelte Werke*, Bd. VI, Stuttgart 1963, S. 45.

<sup>64</sup> Ebd., S. 48.

Indem in Kierkegaards Existenzphilosophie das Dämonische nur auf der individuellen Ebene der menschlichen Erfahrung erlebt werden kann, geht Tillich in seiner Philosophie einen Schritt weiter und spricht vom Einbruch der „zerstörerische[n] Elemente des Organischen“, die so auftreten, „daß sie den in der Natur vorgebildeten organischen Zusammenhang radikal vergewaltigen. Sie brechen in einer Weise hervor, die jeder natürlichen Proportion Hohn spricht.“<sup>65</sup>

Laut Tillichs Religionsphilosophie kann das Dämonische als zerstörerische, zersetzende Gewalt des Organischen auftreten, die die „natürlichen Proportionen“ vergewaltigen, Gestalt und Dasein zur Auflösung treiben. Das Dämonische ist also gleichzeitig eine destruktive Urgewalt, der die gottlose Menschheit und das gottlose Individuum in jedem Augenblick zum Opfer fallen kann. Das Eindringen des Dämonischen in einem Individuum beschreibt er als außerordentlichen, schrecklichen Zustand der Zersetzung aller körperlichen Linien bis zum „Tierisch-Geistverzernte[n].“<sup>66</sup> Diese Zersetzung des menschlichen Geistes, „das stärkste Bild des Dämonischen“<sup>67</sup> definiert er auch als „Zerspaltung des Persönlichen“.

Tillichs Beschreibung der zwei Ebenen des Einbruchs des Dämonischen, einerseits als die Natur zersprengende, andererseits als den menschlichen Geist zerstörende Urgewalt beschreibt am trefflichsten Döblins Umgang mit dem Begriff des Dämonischen und seine ästhetisch-literarische Realisierung im Novemberroman. Der Einbruch des Dämonischen ist in Döblins Novemberroman, wie ich zeigen werde, auf zwei Ebenen ästhetisch ausgeführt und dargestellt: Sowohl als Menschheit, Natur und Geschichte zersetzende Urgewalt als auch als Urkraft, die die „innere Ruhe“<sup>68</sup> einzelner Individuen zerstört und sie soweit treibt, dass sie die Fähigkeit verlieren ihrer selbst „mächtig zu sein und das eigene Sein als eigenes erfahren zu lassen.“<sup>69</sup> Das Eindringen des Dämonischen im November-Roman treibt nicht nur die Menschheit und die Geschichte zur Auflösung, sondern auch einzelne

---

<sup>65</sup> Ebd., S. 43.

<sup>66</sup> Ebd., S. 48.

<sup>67</sup> Ebd.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Ebd.

Individuen, Rosa Luxemburg und Johannes Becker, die der Dämonie der Zeit und der Geschichte zum Opfer fallen. Auf diese Aspekte werde ich ausführlich in den folgenden Kapiteln zurückkommen.

Der Begriff des Dämonischen enthält einen wichtigen Aspekt, der im Folgenden festgelegt werden muss, weil er zu einem besseren Verstehen nicht nur des Geschichtsbildes, sondern auch der narrativen Struktur des Novemberroman führen kann: Es geht um den Aspekt der Plötzlichkeit, zu dem der Begriff des Dämonischen in einem sehr engen Verhältnis steht. Es ist Kierkegaard, der als erster die Verbindung des Dämonischen mit dem Aspekt der Plötzlichkeit festgestellt und in seiner Schrift *Der Begriff der Angst* pointiert markiert hat: „Das Dämonische ist das Plötzliche.“<sup>70</sup> Das Plötzliche ist für Kierkegaard die Negation der Kontinuität, ein Aspekt, der auch Döblins Natur- und Geschichtsphilosophie und somit das Geschichtsbild in seinem Novemberroman prägt. Kierkegaard beschreibt den Einbruch des Dämonischen als flüchtigen, plötzlichen Moment, als mephistophelischen Sprung: „In einem Augenblick ist es da, im nächsten ist es fort, und wie es fort ist, ist es wieder ganz und vollständig da. Es läßt sich weder in eine Kontinuität hinein, noch zu einer solchen durcharbeiten...“<sup>71</sup>

Das Moment der Plötzlichkeit, als Ausdruck der Diskontinuität und der fragmentarischen Welterfahrung legt K. H. Bohrer in seinem Buch *Plötzlichkeit: Zum Augenblick des ästhetischen Scheins* als wichtigsten Aspekt der modernen Philosophie und Literatur fest. In seinem Buch erläutert Bohrer, an der Philosophie der Frühromantik, an Nietzsches Philosophie der großen „Loslösung“ und an Kierkegaards Existenzphilosophie anknüpfend, dass die „zeitliche Modalität der „Plötzlichkeit“<sup>72</sup> die „für das moderne literarische Bewusstsein [...] zentrale Kategorie von radikaler Verzeitlichung“<sup>73</sup> dicht formuliert. Die Darstellung der Plötzlichkeit in einem literarischen Werk, sei, so Bohrer, „nicht kompatibel mit dem

---

<sup>70</sup> S. Kierkegaard: *Der Begriff der Angst*, Kopenhagen 1844, S. 129.

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> K. H. Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a.M. 1981, S. 7.

<sup>73</sup> Ebd., S. 21.

Modell von fortschreitender Geschichte<sup>74</sup>, weil das Plötzliche das Bild einer als diskontinuierlich und kontingent erfahrenen Wirklichkeit zum Ausdruck bringt. Das Plötzlichkeitsmoment markiere nicht nur eine fragmentarische, krisenhafte „ästhetische Wahrnehmungsgewissheit, sondern auch eine Kontingenz in der Struktur der Elemente fiktionaler Sprache.“<sup>75</sup> Aus der von den Protagonisten literarischer Werke als fragmentarisch und diskontinuierlich wahrgenommenen Wirklichkeit gehe auch der Bruch der Erzählkohärenz hervor: das Plötzliche markiere dementsprechend „die Nichtidentität von ästhetischem Ereignis und historischem Sinn“<sup>76</sup>.

Bohrrers Definition des Plötzlichen als das die Kontinuität und die Kohärenz zersprengende Element der modernen literarischen Darstellungen, die die Wahrnehmung der Diskontinuität einer sich entziehenden Wirklichkeit zum Ausdruck bringt, ist auch ein zentraler Aspekt von Döblins Erzählwerk. Wie schon oben illustriert, nennt Döblin diese moderne Kategorie der Plötzlichkeit den Einbruch des Dämonischen, der einerseits das Verabschieden vom tradierten fortschreitenden Geschichtsmodell kenntlich machen, andererseits als Form zersprengendes Erzählverfahren die Nicht-Deckung von Wirklichkeit und Fiktion markieren soll.

Dass das Plötzliche als Ausdruck moderner Krisenerfahrung zu betrachten ist und als konstitutives Moment der modernen Romanästhetik überhaupt fungiert, zeigt auch Joseph Roth in seinem *Hiob*-Roman, in dem er Hiob in einem inneren Monolog sagen lässt: „Was kann einem Mann wie mir, dachte er, überraschend Fröhliches widerfahren? Alles Plötzliche ist böse, nur das Gute schleicht langsam.“<sup>77</sup> Der Einbruch des Plötzlichen geht in Joseph Roths *Hiob*-Roman mit der Schockerfahrung des Protagonisten gegenüber einer als böse und bedrohlich erfahrenen Wirklichkeit einher. Indem in Roths *Hiob* die Darstellung der Schockerfahrung des Protagonisten unsere vertraute Alltagsrealität und Wirklichkeitsvorstellung unberührt lässt, destabilisiert der Einbruch des Dämonischen in November-Roman nicht nur die Protagonisten der Romans (Rosa Luxemburg und Becker), sondern auch uns, die

---

<sup>74</sup> Ebd., S. 10.

<sup>75</sup> Ebd., S. 8.

<sup>76</sup> Ebd., S. 10.

<sup>77</sup> J. Roth: *Hiob*. Werke, Bd. V, Romane und Erzählungen. Hg. v. K. Westermann, Köln 1989, S. 81.

Leser, weil die Darstellung der geschichtlichen Ereignisse vom plötzlichen Eindringen dämonischer Naturkräfte überwuchert und überlagert wird. Der Einbruch des Dämonischen verwandelt demnach die vertraute Wirklichkeit des Lesers, in eine fremde Wirklichkeit, die den gewaltigen, unberechenbaren und eigenwilligen Gesetzen des Dämonischen untergeordnet ist. In diesem Sinne zeigt auch K.H. Bohrer, dass der Leser die Darstellung des Plötzlichen als Irritation und Destabilisierung seines vertrauten Wirklichkeitsbildes wahrnimmt: „Der Leser empfängt das Zeichen, daß innerhalb der Realität etwas nicht stimmt, daß jederzeit der Einbruch des Unverständlichen zu erwarten ist.“<sup>78</sup>

In dieser Erläuterung des Plötzlichen als „Einbruch des Unverständigen“ zeigt sich die Affinität des Plötzlichen bzw. des Dämonischen mit dem Phantastischen. Der Einbruch des Dämonischen prägt in Döblins November-Roman eine Welt auf der Kippe, in der zwei Wirklichkeiten zusammentreffen: die Urrealität der dämonischen Natur und die vertraute Alltagsrealität. Diese Kollision der zwei Ebenen führt, wie ich zeigen werde, zur Auflösung der konkreten, messbaren Zeit der Geschichte in der zeitlosen, unermesslichen Urrealität. Diese Urrealität, die über die vertraute, konkrete Realität der Geschichte einbricht, enthüllt sich als zerstörerische, dämonische Kraft, die Menschheit- und Universalgeschichte zugrunde richtet. Dieses wichtige Element in Döblins Erzählwerk – das Spiel mit der Zeit, die die Kollision der zwei Wirklichkeiten zustande bringt – legt nahe, im Folgenden die Kategorie der Verwandlung der humanen Zeit in die große, unermessliche Zeit der dämonischen Überrealität näher zu definieren und in diesem Kontext Döblins Mythosauffassung auszuleuchten.

---

<sup>78</sup> Bohrer: Plötzlichkeit, S. 61.

## 2. Mythos und Geschichte

„Das epische Kunstwerk hat die Zeit als Hauptelement.“  
(Döblin, *Schriftstellerei und Dichtung*, S. 198)

Dass der Aspekt der verwandelten Zeit ein Hauptaspekt seiner Dichtung ist, merkt Döblin selbst apodiktisch in seiner poetologischen Schrift *Schriftstellerei und Dichtung* an: „Das epische Kunstwerk hat die Zeit als Hauptelement.“<sup>79</sup> Denn einzig die Dichtung vermag, so Döblin in *Unser Dasein*, die „reale Zeit (den wirklichen Ablauf der Dinge)“<sup>80</sup> mit der „Überrealität“ zu verbinden und „alles Physische und Metaphysische in sich [zu] fassen“<sup>81</sup>. Dieses „tolle“, „phantastische Schalten über Zeitabschnitte“<sup>82</sup> ist, so Döblin weiter in *Unser Dasein*, das Privileg des Schriftstellers, der „eine völlige Freiheit über die Zeit“<sup>83</sup> und „Zugang zu entfernten und auch zu zeitentlegenen Dingen“<sup>84</sup> hat. Anders als die Geschichtsschreibung habe das Kunstwerk „ein eigentümliches Verhältnis zur Zeitlichkeit“<sup>85</sup>, es kann die Zeit aufheben und die Stoffe ihres faktischen Charakters entkleiden, die Realität „entseelen“<sup>86</sup>, vor der „ständige[n] Auflösung der Gestalt“<sup>87</sup> in die Natur warnen und somit „die Tragik des Gestalteten“, die Tragik des Lebens aufdecken.

Mit diesem besonderen Verhältnis des Kunstwerkes zum Problem der Zeit befasst sich ausführlich der Philosoph Paul Ricoeur in seinem monumentalen Werk *Temps et récit* und zeigt, dass jede Form der Wirklichkeitsdarstellung von einer „narrativen Konfiguration“ geprägt ist, die aus einer Refiguration der Zeit hervorgeht. In seinem Buch illustriert er, dass jede Art von Wirklichkeitsdarstellung, sei es Geschichtsschreibung oder literarische Fiktion, eine im Nachhinein zustande

<sup>79</sup> Döblin: *Schriftstellerei und Dichtung*. In SÄPL, S. 198.

<sup>80</sup> Döblin: *Unser Dasein*. Hg. v. A. W. Riley, Olten/Freiburg i. Br. 1964, S. 219.

<sup>81</sup> Ebd., S. 231.

<sup>82</sup> Ebd., S. 220.

<sup>83</sup> Ebd.

<sup>84</sup> Ebd., S. 252.

<sup>85</sup> Ebd.

<sup>86</sup> Ebd., 263.

<sup>87</sup> Ebd., 97.

gekommene Konstruktion der Wirklichkeit ist, die durch das chronologische Auswählen und Anordnen der Fakten die Ereignisse, die wirklich sind, historisch erzählt. Durch diese narrative Konfiguration verwandelt der Erzähler die große Zeit der Welt ohne Anfang und ohne Ende, („le temps du monde“, „le grand temps“) in die chronologische humane historische Zeit („le temps des hommes“) mit Anfang, Mitte und Ende. Folglich macht Ricoeur deutlich, dass auch die Geschichtsschreibung, indem sie die große Zeit der Welt ohne Anfang und Ende zur chronologischen, monumentalen Zeit der Menschheit refiguriert, eine Konstruktion und in diesem Sinne auch eine Verfälschung der historischen Wirklichkeit ist.

Im Gegensatz zur Geschichtsschreibung hat die literarische Fiktion das Privileg, so Ricoeur, die chronologische humane Zeit als von Menschen gemachte Konstruktion zu enthüllen und sie in die große Zeit der Welt ohne Anfang und ohne Ende zurückzuverwandeln.<sup>88</sup> Ricoeur zeigt im dritten Band seines Buches *Temps et récit* am Beispiel von Thomas Manns *Der Zauberberg*, Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* und Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*, wie die literarischen Werke mit der chronologischen, historischen Zeit der Menschheit spielen und sie in die überzeitliche, mythische Dimension überführen. Nur die Fiktion hat dieses Privileg, die Zeit der Menschen in die Zeit der Welt zurückzuverwandeln: Er spricht von der „remythisation du temps [...] que la fiction seule a le pouvoir d'évoquer, au sens fort du mot.“<sup>89</sup>

Diesen Prozess der Rückverwandlung der humanen Zeit in die große Zeit der Welt nennt Ricoeur die Remythisierung der Zeit und prägt einen Schlüsselbegriff für die Interpretation des spielerischen Umgangs mit der Zeit in den modernen literarischen Werken. Am Beispiel von Woolfs *Mrs. Dalloway* zeigt Ricoeur, dass die Zeit der Welt als zerstörerische Gewalt über den Protagonisten einbrechen und ihn der chronologischen Zeit seines Alltags entreißen kann. Die Sinn- und Kohärenzvorstellungen des menschlichen Lebens verschwinden, lösen sich in der

---

<sup>88</sup> P. Ricoeur: *Temps et récit*, 3 Bde. Paris 1983–1985. Hier Bd. II, S. 191: „Ce sont des variétés de l'expérience temporelle que seule la fiction peut explorer et qui sont offertes à la lecture en vue de refigurer la temporalité ordinaire.“

<sup>89</sup> Ebd., III, S. 238.

großen Zeit der Welt auf, die somit ihre mythische, alle Form verzerrende Größe wieder findet: „Le temps a retrouvé sa grandeur mythique, sa sombre réputation de détruire plutôt que d’engendrer.“<sup>90</sup>

Ricoeurs Begriff der remythisierten Zeit der Welt ohne Anfang und Ende, die als Grauen erregende, unheilvolle Gewalt über die Protagonisten einbricht, ist auch für das Spiel mit der Zeit in Döblins erzählerischem Werk ein Schlüsselbegriff. Die Auflösung der humanen Zeit in der mythischen Zeit wird in Döblins Werk, wie schon im vorigen Kapitel angedeutet, durch den Einbruch der dämonischen Urrealität in die humane Zeit herbeigeführt. Wie Ricoeur am Beispiel der drei monumentalen literarischen Werke der Moderne deutlich macht, stellt auch in Döblins Novemberroman die Remythisierung der Zeit durch den Einbruch des Dämonischen eine Grauen erregende, unheilvolle Erfahrung der Zeit dar.

Dieses „phantastische Schalten über Zeitabschnitte“ bestimmt auch im Novemberroman die Kollision zwischen der messbaren, chronologischen, vertrauten Zeit der Geschichte und der dämonischen, unheilvollen, remythisierten Zeit der Urnatur. Dieser Konflikt prägt eine phantastische Welt auf der Schwelle, in der sich keine Realität absolut und endgültig durchsetzt: Die Realität der Geschichte und die Überrealität des Dämonischen befinden sich in einer fortdauernden, kreisförmigen Bewegung, die die unheilvolle „Wiederkehr des Immergleichen“ an den Tag legt.

Der Einbruch der dämonischen Urnatur destabilisiert sowohl die diegetische Ebene der Erzählung als auch die extradiegetische Ebene der Narration, sowohl die Ebene der Figuren als auch die des Erzählers und des Lesers, die von dieser mythischen Urrealität plötzlich überlagert werden. Bewirkt wird somit, und dies werde ich in meiner Analyse zeigen, eine durchgehende Spannung zwischen Realität und Phantasmagorie, Wirklichkeit und Fiktion, die als irritierendes Moment unaufgelöst bleibt. Die Welt der Figuren und die Welt des Erzählers scheinen anderen undurchschaubaren, mysteriösen Gesetzen zu unterliegen, „bei denen sich nicht entscheiden läßt, ob sie den bekannten Naturgesetzen unterworfen sind oder

---

<sup>90</sup> Ebd., S. 205.

übernatürlichen Gesetzen oder einer Traumlogik gehorchen.“<sup>91</sup> Dies lässt den Leser zweifeln, was nun von den Ereignissen, die im Novemberroman beschrieben werden, noch Realität, was davon Phantasmagorie und was Fiktion ist.

Der Begriff der Remythisierung der humanen Zeit zur monumentalen Zeit wirft die Frage auf, wie der längst umstrittene Begriff des Mythos in Döblins Novemberroman zu fassen ist und welche Stellung er innerhalb des im Roman geprägten Geschichtsbildes einnimmt. Mit der Übersteigerung des Geschehens ins Mythische will Döblin, und dies habe ich oben durch die Definition der Remythisierung der humanen Zeit als plötzlichen Einbruch des Dämonischen zu zeigen versucht, eine irritierende, in der Struktur des Erzählwerks illusionsdurchbrechende, phantastische Verbindung der Alltagsrealität mit der Überrealität der zeitlosen Naturgesetze zustande bringen. Die Einbettung in die Natur dient demzufolge nicht der „Erhöhung des Historischen“<sup>92</sup> wie etwa bei Ranke, sondern das Naturbild zerstört vielmehr „den Selbstwert der geschichtlichen Erscheinung.“<sup>93</sup>

Die Darstellung des Einbruchs des Dämonischen in die vertraute Alltagswirklichkeit geht mit dem Bruch der Erzählillusion und mit der Verunsicherung des Lesers einher. Döblin behandelt die Überführung ins Mythische, wie auch im vorigen Kapitel angedeutet, als kritisches Erzählmodell und distanziert sich dadurch von der Auffassung des Mythos als „magisches Lösungswort“<sup>94</sup>, wie Ziolkowski die deutsche „Mythophilie“ des frühen 20. Jahrhunderts charakterisiert hat. Anders als die „Aufklärer“, die den nicht rationalen Bereich der Wirklichkeit mit rationalen Mitteln zu erklären und die Gebundenheit der Neuzeit an die Tradition zu verneinen versuchen, betont Döblin sowohl in seinen poetologischen Schriften als auch in seinem Erzählwerk die „alte Denkweise“<sup>95</sup> als Bestandteil der Wirklichkeit,

---

<sup>91</sup> J. Quack: *Geschichtsroman und Geschichtskritik*, Würzburg 2004, S. 65f.

<sup>92</sup> Wichert: *Alfred Döblins historisches Denken*, S. 78.

<sup>93</sup> Ebd.

<sup>94</sup> T. Ziolkowski: *Der Hunger nach dem Mythos. Zur seelischen Gastronomie der Deutschen in den Zwanziger Jahren*. In: R. Grimm/J. Hermand (Hg.): *Die sogenannten Zwanziger Jahre*, Bad Homburg v.d.h./Berlin/Zürich 1970, S. 169-201.

<sup>95</sup> Döblin, zitiert nach Wichert: *Alfred Döblins historisches Denken*, S. 215.

der nicht negiert, sondern wahrgenommen und kritisch behandelt werden muss. In seinem Vortrag auf der Gesamtsitzung der Akademie der Wissenschaften von März 1950 *Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle* betont Döblin erneut die Rolle der Dichtung, „dem an die materielle Wirklichkeit verlorenen und verbannten Menschen die Überrealität“ zu zeigen. Diese Überrealität „trägt Elemente der Wahrheit in sich, Elemente einer anderen Wahrheit, die sich gewiß sensuell und begrifflich nicht fassen läßt, von der der Mensch aber [...] weiß.“<sup>96</sup>

Den gleichen Gedanken äußert auch Hans Blumenberg in seinem Buch *Die Legitimität der Neuzeit*, wo er in erkenntnistheoretischer Hinsicht die Annahme vertritt, dass die neuzeitlichen, säkularisierten Denksysteme an die alten, mythischen Modelle gebunden und auf diese bezogen bleiben. Wie Döblin legt Blumenberg den Akzent darauf, dass die entscheidenden Umbrüche im modernen Wissenshorizont keinen radikalen Neuanfang generieren, sondern an alte, traditionelle Werte und Denkmuster anknüpfen. In Döblins Sicht muss die Dichtung diese Überrealität, an der die Geschichte und die menschliche Existenz teilhaben, sichtbar werden lassen, weil sie Elemente einer „anderen“, geheimen, verborgenen Wahrheit in sich trägt und somit einen tieferen Einblick in die Existenz des Menschen und in seine Geschichte gewähren kann. In diesem realistischen Projekt, das Döblin durch seine „Tatsachenphantasie“-Ästhetik entwirft, enthüllt sich „ein Rest mythischen Vertrauens in die welterschließende Kraft von Erzählungen.“<sup>97</sup> Indem aber „das mythische Erzählen“ „die Bedrohung durch die Natur zu bannen“<sup>98</sup> versucht, kündigt bei Döblin das mythische Erzählen, wie schon verdeutlicht, die ständige Gefährdung des Menschen und der Geschichte durch die dämonische Urnatur. Laut seiner „Tatsachenphantasie“-Ästhetik soll die Erzählung gerade diese Bedrohung durch die Natur und ihre Grauen erregende, unheilvolle Erfahrung aufdecken und somit „den Zusammenhang mit dem Dämonischen“ wachhalten. Den Mythos behandelt Döblin also als kritisches Erzählmodell für die ständige Gefährdung des Menschen in der Moderne.

---

<sup>96</sup> Döblin: *Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle*. In: SÄPL, S. 499.

<sup>97</sup> P. Bürger: *Prosa der Moderne*. Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Frankfurt a.M. 1988, S. 282.

<sup>98</sup> Ebd., S. 282.

## II. „November 1918“

### 1. Zeit und Schauplatz der Geschichte

*„So ist die Welt, ausgegossen in Zeit und Raum. Sie hat Zeit und Raum als ihren Mantel um sich gezogen, hat die Kaputze hochgeschlagen und geht ihres Weges.“ (November 1918, III, 23)*

In dieser Reflexion greift der Erzähler des November-Romans explizit das Problem der Refiguration der Zeit und des Raumes auf. Nur Raum und Zeit, so scheint er hier zu sagen, vermögen dem Ungeformten Form zu geben. Dieses Ungeformte, das hier „die Welt“ genannt wird, ist, was Paul Ricoeur in seinem Buch *Temps et récit* „le temps du monde“, „le grand temps“ oder die große mythische Zeit nennt.<sup>1</sup> In dem oben angeführten Ausschnitt verwendet der Erzähler die Metapher des Mantels, um die durch das Erzählen zustande gekommene Refiguration der mythischen Zeit der Welt zur chronologischen, humanen Zeit zu beschreiben.

Die Analyse der Refiguration der Zeit und des Raums spielt eine wichtige Rolle zur Entschlüsselung des Geschichtsbildes eines Romans, weil durch die Art der Inszenierung der Zeit und des Raumes jeder Roman eine besondere Zeit und einen besonderen Raum gestaltet, die zur Entschlüsselung einer besonderen Art von Wirklichkeit, hier von historischer Wirklichkeit, führen. Dies meint auch Reinhart Koselleck wenn er sagt, dass jeder Darstellungsform „eine bestimmte Erfahrung von geschichtlicher Wirklichkeit zugrundeliegt“, „die in die dargestellte Geschichte eingeht.“<sup>2</sup> Die Refiguration der Zeit und des Raums spielt eine Schlüsselrolle in

---

<sup>1</sup> Ricoeur: *Temps et récit*, II, S.192 ff.

<sup>2</sup> R. Koselleck: ‚Fragen zu den Formen der Geschichtsschreibung‘. In: R. Koselleck/H. Lutz/J. Rüsen (Hgg.): *Formen der Geschichtsschreibung*, München 1982, S. 9–13, hier S. 11.

Döblins Roman, da der Erzähler selber dieses Problem der Refiguration explizit aufnimmt und dadurch über die Darstellbarkeit von Wirklichkeit, hier von Geschichte, reflektiert.

Dass nur die Literatur sich erlaubt, mit der Zeit frei zu spielen, und dass die literarischen Werke durch eine besondere raumzeitliche Struktur geprägt sind, betont zuerst Michail Bachtin durch seinen bekannten Begriff des Chronotopos und unterstreicht, dass „in literature the primary category in the chronotope is time.“<sup>3</sup> Dass der historische Roman zeitlich und räumlich bestimmt ist, ist inzwischen ein Minimalkonsens,<sup>4</sup> der von jedem historischen Roman beachtet wird. So stellt auch Döblin in *Unser Dasein* heraus, dass in einem Kunstwerk die „Räumlichkeit“ zurücktritt und „der zeitliche Charakter“ sich vordrängt. Der zeitliche Ablauf, der durch „scholastische Worte“ wie „gestern“ und „morgen“<sup>5</sup> als reale Zeit gestaltet ist, ist, so Döblin, die Zeit der Welt, der Natur, die durch dieses Gestalten historisch wird: Das ist keine „objektive Realität“, sondern „sie hat die Realität mit uns.“<sup>6</sup>

Denkt man an die Französische Revolution oder an die russische Oktoberrevolution, dann fällt auf, dass die geschichtlichen Ereignisse von zeitlicher, aber auch von räumlicher Lokalisierung bestimmt werden. So auch die deutsche Revolution von 1918: Sie wird entweder die „deutsche Revolution“ genannt (und so örtlich festgelegt) oder die „Novemberrevolution“ (und damit zeitlich festgelegt). Diese erste Regel erfüllt auch Döblin, wenn er sein Erzählwerk *November 1918* nennt und so den Anschein einer historisch belegbaren Geschichte weckt. Diese „pragmatische Verankerung“,<sup>7</sup> die im traditionellen historischen Roman die Funktion hat, das Geschehen zu situieren und vergangene Welten sinnlich aufzuleben, spielt im modernen Roman eine weitere, zusätzliche Rolle. Sie dient nicht nur zur historischen

---

<sup>3</sup> M.M. Bakhtin: Forms of Time and Chronotope in the Novel. In: M. Holquist (Hg.): The Dialogic Imagination, University of Texas Press, 1981, S. 84-258, hier S. 85.

<sup>4</sup> Es ist Harro Müller, der in seinem Buch „Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe: Historische Romane im 20. Jahrhundert“ (Frankfurt a.M. 1988) den Minimalkonsens zugrunde legt, laut dem jeder historische Roman historisch verbürgte Figuren in räumlicher und zeitlicher Lokalisierung präsentieren soll.

<sup>5</sup> Döblin: *Unser Dasein*, S. 213.

<sup>6</sup> Ebd., S. 132.

<sup>7</sup> D. Fulda: Strukturanalytische Hermeneutik: Eine Methode zur Korrelation von Geschichte und Textverfahren. In: D. Fulda (Hg.): *Literatur und Geschichte*, Berlin 2002, S. 39–57, hier S. 46.

Lokalisierung, sondern ist auch eine „indirekte Form der Geschichtsdarstellung, mit [der] auf der diegetischen Ebene sowohl historische Prozesse implizit vermittelt, gedeutet und bewertet als auch Reflexionen über Geschichte angestellt werden können.“<sup>8</sup> Die Raum- und Zeitgestaltung wird auf diese Weise zum Palimpsest von Reflexionen über Geschichte und ihre Rekonstruktion.

Im Folgenden wende ich mich drei erzählerischen Kunstgriffen zu, durch die Döblin die Zeit und den Schauplatz der Geschichte refiguriert, um die deutsche Revolution darzustellen: der Dezentrierung der Geschichte durch Semantisierung von Zeit und Raum; der Entfiktionalisierung der Geschichte durch die metafiktionale Kommentare des Erzählers; und der Auflösung der historischen Zeit und des historischen Raumes in die mythisch-dämonische Zeit der Urnatur.

### ***1.1. Dezentrierung und Entfiktionalisierung der Geschichte***

Der Raum und die Zeit der Geschichte tauchen im Roman als Vermittler historischer Erkenntnisse und Erfahrungen auf, als indirekte Formen, die Revolution, ihre Entwicklung und ihren Ausgang darzustellen. Es ist spannend, wie Döblin die geschichtlichen Zeitangaben benutzt, um den Eindruck eines teleologischen Entwurfs von Geschichte mit Anfang und Ende zu erwecken. So überschreibt er die ersten Kapitel des Romans mit in chronologischer Reihenfolge historisch relevanten Daten: *Sonntag, der 10. November 1918; Montag, der 11. November; Dienstag der Zwölfte; Mittwoch der Dreizehnte*. Jedoch fällt auf, dass wichtige Daten wie der 4. November, der offizielle Anfang der Revolution, und der 9. November, der Tag der Abdankung des Kaisers, nicht aufgeführt sind. Der erste Konsens, der in jeder Geschichtsschreibung eingehalten wird, wird schon hier durchbrochen: Der Anfang der Revolution fehlt, die Erzählung setzt sechs Tage später ein. In diesem Sinne bemerkt auch Anne Kuhlmann in ihren Ausführungen zu *November 1918*, dass die

---

<sup>8</sup> A. Nünning: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, 2 Bde. Trier 1995, II, S. 157.

Revolution nicht nur verspätet einsetzt, sondern auch am falschen Ort, nicht in Kiel oder Berlin, sondern in Straßburg.<sup>9</sup> Betrachtet man die einzelnen Kapitel näher, dann wird man von den unzusammenhängenden Geschichten verblüfft: Kohärenz und Kausalität gibt es nur in den Titeln der einzelnen Kapitel, nicht in ihrem Inhalt, so dass der Roman einer Chronik ähnelt, die Fakten ohne Bezug zueinander darlegt.<sup>10</sup>

Der Schauplatz der Revolution wird an den Rand gedrängt und das Private gewinnt an Terrain: Mit der Pluralisierung der Geschichte zu Geschichten gehen auch die Dezentrierung des Raums und die Multiperspektivierung des historischen Geschehens einher. Schauplatz der Revolution ist nicht mehr Berlin, sondern das ganze Europa, der Perspektivenwechsel ist rasch und überfliegt Deutschland, Frankreich, die USA und die Schweiz. Im zweiten Band, im Kapitel *Paris, Stadt der Liebe* wird Paris als dekadente Stadt dargestellt, nicht als Stadt der Liebe, sondern des Todes, wo Bernhard, eine Nebenfigur des Romans, sich umbringt. Paris, die Stadt der Liebe, dieser Topos der Moderne, wird hier zunichte gemacht, so dass der Eindruck entsteht, dass es keinen Ort der Geborgenheit mehr gibt. Durch diesen Perspektivenwechsel und durch Zerstörung alter Topoi verschwindet die *axis mundi*, das Zentrum der Welt, das im November-Roman eigentlich Berlin sein müsste.

Ein weiteres Verfahren, durch das Döblin die Sinnhaftigkeit und die Kohärenz der Geschichte unterminiert, ist die „Verzeitlichung des Raumes“.<sup>11</sup> Durch die Verzeitlichung des Raumes bleibt die Vergangenheit in der Gegenwart wach, sodass der Fortschritt in der Geschichte negiert wird. Ein rekurrentes Bild im ersten Teil des Romans ist der Zug, der die Soldaten von den Fronten nach Hause transportieren soll, der die Not und die Schmerzen des deutschen Volkes miterlebt und der das Land durchstreift, wie Ahasver, ständig auf der Reise:

---

<sup>9</sup> A. Kuhlmann: Revolution als „Geschichte“. Alfred Döblins „November 1918“. Eine programmatische Lektüre des historischen Romans, Tübingen 1997.

<sup>10</sup> Ebd., S. 125: „Denn mit der Chronik wird der Gegensatz von Ende und Anfang, Alt und Neu auf die einfachste Form inszeniert: Die Chronik setzt mit jedem Tag einen Anfang und läßt den vorhergehenden Tag als endgültig vergangen erscheinen.“

<sup>11</sup> G. Hoffmann: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman, Stuttgart 1978, zitiert nach Nünning: Von historischer Fiktion, I, S. 179f.

„Und nun fuhr der Zug.

Seine Lokomotive war uralt und verbraucht; sie tat, was sie konnte, sie trug einen komischen langen Schornstein, sie hatte schon lange im Schuppen geschlafen und ihr Traum war gewesen, einmal in einem Museum zu stehen, um ihre letzten Tage zu verdämmern. Es sollte nicht sein. Man rief sie auf wie den letzten Mann.“ (I, 136)

Durch die Anthropomorphisierung<sup>12</sup> des Zuges wird hervorgehoben, dass die Soldaten, übermüdet und verletzt, wie die alte, verbrauchte Lokomotive, zur Ruhe kommen wollen, aber nicht dürfen. Dieses Bild nimmt vorweg, dass die Soldaten auf dem Weg nach Hause auf die Revolution stoßen, die ihnen das Recht raubt, sich auszuruhen oder zu sterben. Krieg und Revolution tauchen hier als überindividuelle Mächte auf, die den Menschen ihr Recht auf Leben und Tod entreißen. Die Inszenierung der Lokomotive als müder, von der Front heimkehrender Soldat stellt das Scheitern der Revolution synekdochisch dar: Die Assoziation der Revolution mit dem Ersten Weltkrieg bewirkt, dass die Vergangenheit in der Gegenwart präsent bleibt, sie heimsucht und sie bestimmt. Dieses Bild, das die Kontinuität des Krieges durch die Revolution zeigt, wird an einer weiteren Stelle vom Erzähler explizit betont: „[...] zweifelnd betrachtet man das neue Untier – die Revolution, die dem Krieg so ähnlich sah.“ (I, 250). Das Bild, das hier von der Revolution als verraten und gescheitert entworfen wird, hebt den im November-Roman so häufig betonten geschichtlichen Fortschrittspessimismus hervor: Der Geschichtsverlauf scheint aus dieser Perspektive nicht von rationalen Mächten regiert zu werden, sondern von der Gewalt der Vergangenheit.

Die Verzeitlichung des Raums wird auch durch Inkursionen in die Vergangenheit herbeigeführt. Das Szenarium der Revolution wird nicht nur durch rasche Ortswechsel, sondern auch durch Streifzüge in die Vergangenheit gewechselt. Der dritte Teil des Romans fängt mit Woodrow Wilsons Reise an, die zum Ziel hat, „das Chaos Europas zu beenden.“ (II/2, 9) Das ist ein guter Anlass für den Erzähler, einen Exkurs in die Geschichte der Gründung der USA zu machen. Der Exkurs fängt nicht zufällig mit dem Dreißigjährigen Krieg an, als die englischen Puritaner den

---

<sup>12</sup> Über die Anthropomorphisierung der Gegenstände, ausführlicher im Kapitel „Anthropomorphisierung und Verdinglichung“.

Entschluss fassten, „diesem Erdteil, der nur Unfreiheit und Gier kannte, den Rücken zu kehren und sich auf dem fernen Land jenseits des Wassers niederzulassen“ (II/2, 11). Durch diese Perspektivierung der Geschichte wird die deutsche Revolution nicht nur an den Ersten Weltkrieg gebunden wie in den oben kommentierten Passagen, sondern sie wird als Teil einer jahrhundertelangen Geschichte der „Unfreiheit und Gier“ betrachtet. Dadurch wird die Kontinuität der Geschichte als Geschichte des Verfalls ans Licht gebracht und gleichzeitig die fortschrittliche Geschichte negiert.

Im Folgenden führe ich noch eine Passage an, welche die Anwesenheit der Vergangenheit in der Gegenwart durch ein Requisit aus kaiserlichen Zeiten verkündigt:

Wir verfolgen den kleinen dicken Mann und seine Begleitung durch das Gebäude. Wie er, eingerahmt von den beiden, ein Vorzimmer durchschreitet, das dicht besetzt ist, läuft ihm der Diener nach, der sich seit der Kaiserszeit hier befindet. [...] Es ist der Volksbeauftragte, der bekannte Sozialdemokrat Ebert. Kaum steht er allein in dem großen, mit weißem Holz ausgelegten Raum, vor den Konsolen mit den Marmorbüsten von Staatsmännern und Feldherren, als er die Aktenmappen auf den Tisch wirft. [...] Er setzte sich in den großen Präsidentenstuhl, in dem Fürst Bismarck, der eiserne Kanzler, gesessen hatte. (II/1, 67)

Die Konsolen mit den Marmorbüsten, der Präsidentenstuhl Bismarcks, der goldlackierte Stuhl und der Diener aus kaiserlichen Zeiten rufen noch einmal viel expliziter die Vergangenheit in der Gegenwart wach. Die Betonung der Fettleibigkeit Friedrich Eberts und die Darstellung seiner „erhabenen“ Gedanken darüber, wie er seinen Dienern dabei helfen soll, seinem dicken Körper aus dem Mantel zu helfen, haben eine komisch-groteske Wirkung, die die historische Figur Eberts zu einem schrullenhaften Possenspieler herunterspielt. Diese Beschreibung lässt die Revolution nicht nur als Episode einer langen Verfallsgeschichte erscheinen, sondern auch als karnevaleskes Ereignis<sup>13</sup>.

Wenn die Dezentrierung der Raum- und Zeitkontinuität die Auflösung des einheitlichen und sinnvollen Geschichtsbilds bewirkt, vermögen viele Kommentare des Erzählers die Darstellung der Revolution als Fiktion erkennbar zu machen.

---

<sup>13</sup> Ausführlicher dazu im Kapitel „Geschichte als Karneval“.

Häufig decouvriert der Erzähler durch metafiktionale Kommentare die Zeit und den Raum seiner Geschichtsdarstellungen als Fiktionen: Die Geschichte wird zu einer fiktionalen Geschichte heruntergespielt, die der Zauberkiste des phantasiereichen Schriftstellers entspringt. Diese „metafiktionale Selbstreflexivität“<sup>14</sup> des Textes zeigt, dass der historische Roman Döblins eine Art „historiographische Metafiktion [ist], die den Akzent vom historischen Geschehen auf die explizite Reflexion über Probleme der Rekonstruktion, Erkenntnis und Darstellung von Geschichte verlagert.“<sup>15</sup>

Im folgenden Ausschnitt, dem Vorspruch auf eine Szene, reflektiert der Erzähler ironisch über die Zeit und den Schauplatz der Revolution, denen er nicht entkommen kann:

Der Schreiber dieser Zeilen ist betrübt, seine Leser trotz aller phantastischen Möglichkeiten dauernd zur Verfolgung der Ereignisse und der Schicksale der Personen durch trübes Wetter, Regen jagen zu müssen und sie nur gelegentlich in strengen Frost und fröhliches Schneetreiben führen zu können. Es ist nicht seine Schuld. Ihm wäre es lieber, herüber in eine warme Adrialandschaft zu wechseln, und zum mindesten, wenn man schon in Europa und Deutschland bliebe, Frühlingslüften zu begegnen. Aber es ist Berlin und bleibt November. [...] Sehr lang, zu lang dauert (nicht nur dem Leser, auch dem Schreiber) dieser November. Aber die, die ihn erlebt haben, haben ihn selber nicht kürzer empfunden. (II/1, 170)

Diese zweifelsohne gegen Johann Wolfgang von Goethe<sup>16</sup> und seine Italienreise gerichtete Kritik wertet die Darstellung phantastischer ‚Möglichkeiten‘ zugunsten der Darstellung der Wirklichkeit ab. An dieser Passage lässt sich erkennen, dass der Erzähler sich gegenüber der Geschichte als entmachtet darstellt, um ihre Gewalt, ihre Raserei zu betonen. Diese Stelle, die auch das Problem der Spannung zwischen der Erzählzeit und der erzählten Zeit anreißt (die Beschreibung der Revolution dauert so lange wie die Revolution selber), ist ein Verfahren vieler (post)moderner

---

<sup>14</sup> Nünning: Von historischer Fiktion, I, S. 288.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Vgl. dazu die Episode, in der ein Verstümmelter des Ersten Weltkrieges im zweiten Teil des zweiten Bandes sagt: „Ich habe jetzt den Goethe vor. Der Mann ist mir fremd. Das mit dem Faust ist eine bloße Professorengeschichte“ (II/2, 266).

Erzählungen, die das Problem der Darstellung und Aneignung von Geschichte explizit problematisieren.

An vielen Stellen kündigt sich der Erzähler wie ein Moritatensänger an, um die Welt seiner Erzählung als Fiktion, als Bühne<sup>17</sup> zu entschleiern: „Wir wechseln das Szenarium.“ (II/1, 78) Dieses theatralische Verfahren, eine Art Regieanweisung, benutzt Döblin oft zur Schilderung komisch-grotesker Geschichten, die den Mangel an revolutionärem Verhalten der Figuren unterstreichen<sup>18</sup>. In dieser Passage, die das Jetzt betont, werden durch die Montage der Regieanweisung die Verbindungen mit der Vergangenheit abgerissen; die Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart wird derart in Frage gestellt. Die „Vollständigkeit im Verlauf“,<sup>19</sup> d.h. die vollständige Geschichte, wird nicht dargeboten. Dieser rasche Schauplatzwechsel ist Zeichen einer Multiperspektivität, welche die große Geschichte zu kleinen Geschichten pluralisiert und „die Illusion des ersten Anfanges und definitiven Endes“<sup>20</sup> konsequent durchbricht.

Vielfach fällt der Erzähler sich selbst auf einmal ins Wort und entschleiern seine Erzählung ganz explizit als Fiktion. Im ersten Teil des zweiten Bandes führt der Erzähler sein Kapitel *Unterhaltungen zwischen Lehrern* folgendermaßen aus:

Wir sind wieder in Berlin. Die Phantasie macht von ihrem Recht Gebrauch, ohne Schienen und Flugzeug den Ort zu wechseln. Wer dies liest, wird sich gern von ihr da- und dorthin tragen lassen, leicht, federnd. (II/1, 93)

Der Erzähler weist darauf hin, dass er als Schöpfer der eigenen Erzählung den Schauplatz nach seinem Belieben ändern kann. Die Revolution wird durch diesen Metakommentar als Fiktion decouviert. Auch mit der Zeit spielt der Erzähler, wenn er an einer anderen Stelle unbeschwert sagt: „Wir verzichten, diesem Tag ein Datum zu geben“ (II/1, 93). Die Zeit der Geschichte bleibt unbekannt, das Kapitel

---

<sup>17</sup> Ausführlicher dazu im Kapitel „Theatrum mundi“.

<sup>18</sup> Ausführlich dazu im Kapitel „Die Geschichte als episches Theater“.

<sup>19</sup> H. R. Jauss: Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte. In: R. Koselleck/H. Lutz/J. Rüsen (Hgg.): Formen der Geschichtsschreibung, München 1982, S. 415–451, hier S. 419.

<sup>20</sup> Ebd., S. 423.

konzentriert sich auf Friedrich Beckers Reflexionen über Kultur und Revolution, als stünde seine private Geschichte jenseits der historischen Wirklichkeit. Diese Stelle entchronologisiert und entfiktionalisiert die Geschichte der Revolution, die still geblieben zu sein scheint.

Durch diese Gestaltung der Geschichte als sinnwidrige und konstruierte Geschichte will Döblin die deutsche Revolution als Teil jener ‚Historie‘ darstellen, die als das Tote, Stille, Unzeitgemäße gilt, denn ‚Historie‘ nennt er diejenige Geschichte, die von Geschichtsschreibern und Romanautoren als abgeschlossen und kohärent dargestellt wird. Damit die Geschichte erlebbar werde, müsse sie in ihrer Geschichtlichkeit dargestellt werden, als lebendiger, unabgeschlossener Prozess: In der *Vertreibung der Gespenster* betont Döblin, dass „die Revolution zu keiner Zeit ruhen [darf]. Wo sie ruht, tauchen Gespenster auf.“<sup>21</sup> Die Stellen, an denen der Erzähler die Zeit und den Ort der Geschichte anscheinend sorglos unbeachtet lässt, sind als Ruhepausen zu verstehen, in denen die Revolution ruht und das Gespenst, das Alte, rückgängig gemacht werden. Dass der Erzähler seine Geschichte so inszeniert, um sie als Stillstand zu entschleiern, bekräftigt er in einem weiteren Kapitel des Romans, das *Der Verfasser geht mit sich zu Rate* heißt:

[...] mit der Revolution wird es auf diese Weise nicht vorwärtsgehen. Es wird mit ihr wahrscheinlich rückwärtsgehen. Bisher sind wirkliche revolutionäre Massen nicht in unser Gesichtsfeld getreten. Man kann einem, wenn er eine Revolution beschreiben will, dies zum Vorwurf machen. Aber es liegt nicht an uns. Es ist eben eine deutsche Revolution. (II/1, 280)

Die Revolution, die geschichtliche Wirklichkeit, scheint dem Erzähler zu ent schlüpfen: Der Erzähler ist gegenüber den historischen Verwicklungen ohnmächtig, er kann seiner Erzählung weder Anfang und Ende geben, noch Zusammenhänge zwischen den disparaten Sequenzen schaffen. Es entsteht der Eindruck, dass die Wirklichkeit sich selber erzählt, dass die beziehungslosen Ereignisse die Wirklichkeit selber sind. Der Erzähler, überwältigt von der Fülle der

---

<sup>21</sup> Alfred Döblin: *Vertreibung der Gespenster*. Autobiographische Schriften, Betrachtungen zur Zeit, Aufsätze zu Kunst und Literatur, hrsg. von Manfred Beyer Berlin 1968, S. 162.

historischen Details, scheint kein Erzähler im herkömmlichen Sinne des Wortes mehr zu sein: Denn er selektiert nicht mehr sein Material, um es anzuordnen, um ihm eine Kohärenz zu geben. Der Erzähler gibt sich hier eher als Vermittler von Tatsachen und deutet darauf hin, dass die disparaten Bilder der uneinheitlichen, verzerrten Wirklichkeit entsprechen.

In solchen Metakomentaren wird darauf aufmerksam gemacht, dass der Erzähler nicht so frei ist, wie er es sich gewünscht hätte, dass er über seine Phantasie nicht so sehr verfügt wie ein gewöhnlicher Erzähler fiktionaler Texte. Er ist eine Art Historiker, der sich der Geschichte nicht entziehen kann. Noch ein Beispiel, das diese Idee eindeutig zeigt:

Wir nähern uns der Mitte der ersten Dezemberwoche 1918 und stoßen unerwartet auf Unteroffiziere. Wir nehmen sie auf unserm bequemen Spaziergang wahr. Wären wir ernste Philosophen, wovor uns Gott bewahrt hat, so würden wir die Unteroffiziere händeringend bitten, das Feld zu räumen. Denn es ist für den 6. Dezember, der nun naht, schon alles parat, und wir können für dieses Datum absolut nichts mehr brauchen. [...] Aber sie sind da. Wir können sie nicht wegdenken. Nein, wir nehmen sie mit. Der 6. Dezember kann durch sie nur an Reiz gewinnen. (II/1, 423)

Hier zeigt sich die Spannung zwischen Erzähler und Historiker, eine Spannung, die den ganzen November-Roman durchzieht.<sup>22</sup> Der Erzähler kann die Offiziere, die am 6. Dezember Berlin überfluten, „nicht wegdenken“. Seine schriftstellerische Freiheit ist sehr gering. Durch diese Passage wird zweierlei zum Ausdruck gebracht: Einerseits erscheint die deutsche Revolution einem unentrinnbaren Schicksal zu unterliegen, denn für den 6. Dezember ist „schon alles parat“, bestimmt; andererseits erweist sich hier der Erzähler als Historiker, der der Schilderung einer historischen Wirklichkeit treu bleiben muss, auch wenn diese Wirklichkeit seinem Wunsch nicht entspricht.

Das Kunstvolle an diesen Metakomentaren ist, dass sie beides enthalten: historische, realistische Detailtreue und Reflexionen über die verborgenen Möglichkeiten, die in den historischen Ereignissen keimen. In der oben angeführten Passage wird ein Faktum festgestellt, nämlich das militaristische Regime der

---

<sup>22</sup> Näher dazu im Kapitel „Metamorphosen des Erzählers“.

Sozialdemokraten als Anknüpfung an den Militarismus der Wilhelminischen Ära. Dadurch, dass der Erzähler die Offiziere wegdichten möchte, aber nicht kann, eröffnet er die Möglichkeit für Reflexionen darüber, was für einen Ausgang die deutsche Revolution genommen hätte, wenn sie durch die Offiziere nicht erstickt worden wäre. Diese Metaebene der Geschichte deutet explizit darauf hin, dass der November-Roman als alternative Geschichtsschreibung aufgefasst werden kann, weil sie Lücken aufdeckt und Reflexionen anstellt, die die große Geschichtsschreibung verwischt hat.

Während die oben analysierten Romanausschnitte die Dezentrierung und die Entfiktionalisierung der Geschichte durchführen, vermag die Remythisierung der Zeit, wie ich im Folgenden zeigen werde, die Geschichte endgültig zu enthistorisieren und zu entwirklichen. Denn die Remythisierung der historischen Zeit führt endgültig zur Auflösung der geschichtlichen Kohärenz.

### ***1.2. Remythisierung der Zeit und Enthistorisierung der Geschichte***

Zu den Hauptaspekten vieler Romane des 20. Jahrhunderts zählt die Übersteigerung des Geschehens ins Mythisch-Zeitlose. Diese Übersteigerung des Geschehens ins Mythisch-Zeitlose ist in einem historischen Roman umso interessanter, als der historische Roman *sui generis* als untergeordnete Gattung des Realismus gilt, der durch die Einverleibung der mythischen, irrealen, ja phantastischen Dimension seine *raison d'être* negiert. Diese Übersteigerung der Geschichte ins Mythisch-Zeitlose führt in Döblins November-Roman viel dezidierter als die Dezentrierung von Raum und Zeit zur Auflösung der Geschichte, weil durch die Überführung ins Mythische die Zeit und der Raum der Geschichte überhaupt negiert werden: Sie führt zur endgültigen Enthistorisierung und Entwirklichung der Geschichte.

Die Zeit und der Schauplatz der Revolution werden im November-Roman zuerst in ihrer historischen Gegenwärtigkeit, in aller Realistik, als Atmosphäre dargelegt, um dann ins Zeitlose projiziert zu werden:

Straßen und Plätze stehen in Berlin, am Vormittag des 22. November 1918, bewegungslos herum, friedlich, wie es ihre Natur ist, und der graue Novemberhimmel blinzelt sie ohne Interesse an. Man könnte diese Straßen und Plätze lethargisch nennen, wenn man sie so zu jeder Tages- und Nachtzeit am selben Fleck antrifft, immer mit der gleichen Fensterzahl, derselben Etagenhöhe und mit nur geringeren Veränderungen an den Fenstern, an den Läden, die aber auch nicht von ihnen selber ausgehen, sondern von anderen, von Menschen, die in ihnen wohnen. Aber dann erinnert man sich, dass sie aus schwer beweglichen, langsamen, zögernden Elementen gemacht sind, aus Stein, Mörtel, Lehm und Beton, die über größere Zeit als wir verfügen. Man ist ihnen dankbar, daß sie nicht an der allgemeinen Raserei der Zeit teilnehmen und ohne Nervenkrise zu jeder Stunde dasselbe Gesicht zeigen. (II/1, 65)

Das Bild von Berlins lethargischen Straßen, die nicht vom Fleck kommen wollen, die Häuser, die unverändert bleiben, entspricht der Perspektive eines lethargischen Betrachters, der der Revolution müde geworden ist. Die gleiche Fensterzahl, die gleiche Etagenhöhe deuten darauf hin, dass der Betrachter am Stillstand der Geschichte wirr wird. Diese Müdigkeit an der Geschichte wird sodann transzendiert, der Stillstand der Häuser und der Straßen, die den Krieg und die Revolution überleben, ist eine Art Ewigkeit, die über der „Raserei“ der Geschichte schwebt.

Berlin, wenn auch in der Wirklichkeit fest verankert, wird an vielen Stellen des Romans durch die Art der Darstellung zu einer phantastisch-grotesken Stadt:

Berlin war eine Häuserwucherung, die sich flach und düster in der sandigen Mark ausbreitete. Ein armseliges Rinnsal, die Spree, durchzog sie. Das Fließchen nahm schwarze und schillernde Farben an von den Abwässern, die man hineinleitete, die Häuser wandten ihm den Rücken zu, Schuppen und Kohlenträger bedeckten seine Ufer. Im Hansaviertel, im Tiergarten öffnete sich die Welt ein wenig um das trübe, proletarische Gewässer; es sah Bäume und Boote und war glücklich, die Steinmassen verlassen zu können, aus denen der Unrat troff. (II/1, 49)

Durch diese symbolische Aufladung wird Berlin zum *locus terribilis*, zu einer Art Dystopie, die das Scheitern der Revolution inszeniert. Die Beschreibung von Berlin

erinnert an Charles Dickens' *Bleak House*,<sup>23</sup> wo das schwarze Gerichtshaus metonymisch für den Mangel an Gerechtigkeit steht. Auf diesen fest etablierten Topos des nebligen Londoner Schauplatzes wird dann explizit durch den Erzähler hingewiesen, wenn er Berlin mit London vergleicht: „Der Nebel ballte sich in dichten und dichterem Schwaden in Berlin. Er färbte sich mit dem Rauch der Schornsteine und wurde gelb wie die Luft in London“ (I, 227). So wie London in Dickens' Roman als Ort der mangelnden Gerechtigkeit, der Dystopie dargestellt wird, so ist in Döblins Erzählwerk Berlin als Stadt der gescheiterten, verratenen Revolution geschildert. Durch diese Darstellungsweise der Stadt Berlin als phantastischer Ort knüpft Döblin an den romantischen Realismus des 19. Jahrhunderts an. Denn wie bei Dickens London oder bei Balzac Paris<sup>24</sup> ist Berlin in Döblins Roman als Atmosphäre, als Symbol und als phantastische Stadt dargestellt.

Die nächste Sequenz folgt auf die Beschreibung Berlins, die ich oben analysiert habe:

„Die Stadt Berlin wucherte auf Sand, der in Urzeiten Meeresboden war. Wo früher Fische schwammen, lebten jetzt Menschen [...]“ (II/1, 49).

Durch diesen Blick jenseits von Raum und Zeit wird die humane, historische Zeit der Geschichte endgültig verlassen und in die mythische Zeit überführt. Berlin ist nicht mehr der Schauplatz der Revolution, sondern „Meeresboden“, „wo früher Fische schwammen“. Diese Beobachtung der Stadt „von oben“, wie Michail Bachtin in seinem Werk *Probleme der Poetik Dostoevskijs* die „Beobachtung aus ungewohnter Perspektive“ in der menippeischen Satire nennt, bezeichnet Bachtin als einen „besondere[n] Zug *experimenteller Phantastik*.“<sup>25</sup> Das Experimentelle bedeutet, so Lachmann, „die Übertretung oder Verschiebung von Grenzen“<sup>26</sup>; in dem oben angeführten Abschnitt werden die raum-zeitlichen Grenzen übertreten, verschoben und in ein anderes, phantastisches Raum-Zeit-Gefüge verwandelt, das die

<sup>23</sup> Charles Dickens: *Bleak House*, Oxford 1996.

<sup>24</sup> Siehe dazu D. Fanger: *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol*, Cambridge/Mass. 1965.

<sup>25</sup> M. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 130. Zitiert nach Lachmann: *Erzählte Phantastik*, S. 95.

<sup>26</sup> Lachmann: *Erzählte Phantastik*, S. 95.

realistischen Kategorie von Zeit und Raum entstellt<sup>27</sup>. Dieser neue Chronotopos, der im November-Roman aus der Kollision der historischen Zeit mit der mythisch-dämonischen Zeit entsteht, könnte man, mit Renate Lachmann, einen phantastischen Chronotopos<sup>28</sup> nennen. Der Blick aus ungewohnter Perspektive kündigt im November-Roman den Einbruch der dämonischen, amorphen Urgewalt in die Welt der Geschichte und die ständige Gefahr der Rückverwandlung der humanen Zeit in die mythische, dämonische Zeit der Urnatur an. In dieser Darstellung von Zeit, Raum und Phänomenen aus der ungewohnten Perspektive „von oben“ handelt es sich um eine „maximalistische Phantastik“, die „das Übernatürliche als dämonische Gewalt [beschwört], die sich als katastrophischer Exzess der Natur äußert.“<sup>29</sup> Bei Döblin tritt das Übernatürliche, wie gezeigt, als die dämonische, amorphe Gewalt der Urnatur auf, die in ihrem Gang Zivilisationen, die Menschheit- und die Universalgeschichte verschlingt. Auf diesen wichtigen Aspekt von Döblins Werk werde ich in meiner Analyse noch zurückkommen.

Dieser Blick „von oben“, der das realistische, vertraute Raum-Zeit-Gefüge entstellt, enthistorisiert und entwirklicht die Geschichte, die jetzt bloß als vorübergehende Episode eines immergleichen Kreislaufs der dämonischen Urnatur erscheint. Die Menschen, die Protagonisten der Geschichte, werden durch diese Darstellungsweise so vergänglich wie die Fische. Diese Perspektivierung hebt hervor, dass die Protagonisten der Geschichte keine Subjekte sind, sondern Objekte, die sich dem unvermeidlichen Verschwinden nicht entziehen können. Die geschichtlichen Ereignisse scheinen am Schicksal der Menschheit nichts geändert zu haben.

Um in Döblins Metapher zu bleiben, kann man an solchen Stellen bemerken, wie die Welt ihren Mantel (Raum und Zeit) auszieht und wie die historische Zeit und der historische Raum wieder „Welt“ werden: Die Zeit und der Raum haben ihre mythische Größe wiedergefunden und gleichzeitig ihre bedrohliche, dämonische

---

<sup>27</sup> Vgl. dazu Fuß, S. 127f.: „Gegenstand der Empirie kann nur werden, was den Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung - Raum, Zeit, Kausalität und Logik – adäquat ist. Phantastisch ist die Darstellung von Phänomenen, die diese Bedingungen nicht erfüllen. Nur das ihnen Gemäße gilt als wirklich oder als in Wirklichkeit möglich. Seine Darstellung gilt als realistisch.“

<sup>28</sup> Lachmann: Erzählte Phantastik, S. 10.

<sup>29</sup> Brittnacher: Vom Risiko der Phantasie, S. 37.

Gewalt, ihre „sombre réputation de détruire plutôt que d’engendrer.“<sup>30</sup> Den Totalitätseffekt, den Georg Lukács den Romanen von Honoré de Balzac abliest,<sup>31</sup> gibt es im November-Roman nicht, wie manche Kritiker, zum Beispiel Helmuth Kiesel, meinen.<sup>32</sup> Der Totalitätsanspruch besteht nicht – wie etwa im „zyklischen Geschichtsverlauf“,<sup>33</sup> der die Geschichte, die Revolution, in einen größeren Zusammenhang einzugliedern vermag – ,weil die Revolution durch die Remythisierung der Zeit als kontingenzhafte Episode der Menschheit, als dämonische Wiederkehr der immergleichen Urnatur perspektiviert wird.

## 2. Das Grauen der Geschichte – Friedrich Becker und Rosa Luxemburg

Friedrich Beckers und Rosa Luxemburgs Lebensgeschichten stellen zwei Existenzen „auf der Schwelle“ dar, die die zentralen Krisenerfahrungen des modernen Menschen erkennbar werden lassen. Sie erscheinen als physisch und psychisch bedrängt, als Träumer, Exzentriker, Halluzinierende und Wahnsinnige, die am Schrecken gegenüber einer immer bedrohlicher werdenden Wirklichkeit zugrunde gehen. Ihre Wahrnehmung von Wirklichkeit und Geschichte beschränkt sich auf eine Reihe von traumatischen Augenblicks- und Gemütszuständen<sup>34</sup>, die mit der normalen

---

<sup>30</sup> Ricoeur: Temps et récit, II, S. 205.

<sup>31</sup> Siehe dazu F. Gaede: Realismus von Brant bis Brecht, München 1972, S. 62f.

<sup>32</sup> In seinem Buch „Literarische Trauerarbeit: Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins“ (S. 331) betrachtet Kiesel die „mythologische Grundierung“ des Geschehens als Mittel, durch das Döblin dem Totalitätsanspruch gerecht zu werden versucht. Diesem Totalitätsanspruch, so Kiesel, dienen auch die religiöse Dimensionierung und die breit ausgreifende Wirklichkeitsschilderung des November-Romans.

<sup>33</sup> Vgl. dazu Edwald Mengel: Geschichtsbild und Romankonzeption. Drei Typen des Geschichtsverstehens im Reflex der Form des englischen historischen Romans. Heidelberg 1986, S. 47f.: „Zum einen erscheint die unendliche Abfolge der Momente im Rahmen der naturalen Zeit als unumkehrbar, linear und teleologisch gerichtet; zum anderen kann Naturzeit auch als Rückkehr der Zeit in sich selbst, als Zyklus und daher als redundant verstanden werden.“

<sup>34</sup> Vgl. dazu auch E. Kleinschmidt, der Döblins „depersonale Poetik“ auch „Augenblickspoetik“ nennt: „In seinen erzählenden Texten soll es nicht mehr um den „Gegenstand“ Mensch und dessen Probleme zu tun sein, sondern sie sind dem Anspruch ihres Autors nach eine jeweils aus sich selbst

Geschichtszeit nicht zusammenfallen, sondern diese vielmehr als fragmentarische, unfertige, unheilrohende Zeit perspektivieren.

Die Erfahrung der Wirklichkeit als einer Reihe von kontingenten Augenblickszuständen korrespondiert sowohl für Becker als auch für Rosa Luxemburg mit dem Erlebnis des Unglücks und des Schreckens gegenüber einer ominös gewordenen Geschichte. Weder die normale Zeit der Geschichte noch der Rückzug in die Innerlichkeit vermag sie in einen Zustand des Glücks zu überführen. Ihre Angst gegenüber der Geschichte wird „zu einer traumatischen Selbsterfahrung“<sup>35</sup>, die zur Destabilisierung des Ich, zur „Inkonstanz von Körper und Seele“<sup>36</sup> führt. Becker und Rosa Luxemburg werden Agenten und Patienten „einer alternativen Anthropologie“<sup>37</sup>, in der sie als Kranke, Träumer, Halluzinierende, Wahnsinnige auftreten. Sie werden zu Grenzgängern, die die Grenzen zwischen Geschichte und Alptraum, Realität und Phantasmagorie, Sein und Nichtsein ständig übertreten und sie dadurch als durchlässig erscheinen lassen. Sie sind chimärische, unfeste Figuren an der Schwelle zwischen Traum und Wirklichkeit<sup>38</sup>.

Die Angstdarstellung als Einbruch des Dämonischen, die die Grenze zwischen Realität und Phantasmagorie zersetzt, ist, wie angedeutet, ein wichtiger Aspekt des Phantastischen im November-Roman. Sowohl die Darstellung der Angst als auch die Darstellung des Einbruchs des Plötzlichen sind zwei wesentliche Aspekte der phantastischen Literatur<sup>39</sup>. Die Akzentverlagerung von der Darstellung historischer

---

gerechtfertigte Reihung von Momentaufnahmen der Realität.“ In: Döblin Studien, Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Hrsg. v. Fritz Martini, Walter Müller-Seidel, Bernhard Zeller, 26. Jahrgang, Stuttgart 1982, S. 383-427, hier S. 392.

<sup>35</sup> Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 48.

<sup>36</sup> Lachmann: Erzählte Phantastik, S. 7.

<sup>37</sup> Ebd., S. 9.

<sup>38</sup> Vgl. dazu Fuß: Das Groteske, S. 420: „Das Chimärische manifestiert sich auch als Dekomposition der Grenze zwischen Traumwirklichkeit und Wachwirklichkeit.“

<sup>39</sup> So meint Brittnacher (Ästhetik des Horrors, S. 22), dass es der Phantastik im Allgemeinen „um die literarische Darstellung der Angst“ geht. Siehe dazu auch Berg (Schlimme Zeiten, S. 128), der betont, dass „dieses als ästhetische Erscheinung fixierte „Plötzliche“ sich im Kontext einer Theorie des Phantastischen verwerten läßt.“ Der amerikanische Horrorautor Howard Phillips Lovecraft sieht in seinem zuerst 1927 erschienenen Überblick der Phantastik die Angst als wesentliche Intention und grundlegendes Erkennungsmerkmal dieses literarischen Genres. Siehe Howard Phillips Lovecraft: Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik. Deutsch von Michael Koseler. Frankfurt am Main 1995.

Prozesse auf die Darstellung der Angst und des Einbruchs des Dämonischen ist ein weiterer Aspekt von Döblins „Tatsachenphantasie“: Sie führt zur Überlagerung der historischen Wirklichkeit durch die kontra-empirische Wirklichkeit des Traums und des Wahnsinns und somit zur Auflösung der geschichtlichen Kohärenz.

In der Gestaltung von Becker und Rosa Luxemburg als vom „Augenblick“ Bedrohte macht sich der Einfluss von Nietzsches und Kierkegaards geschichtsphilosophischem Denken bemerkbar. Denn Nietzsche und Kierkegaard betonen in ihrer Geschichtsphilosophie die Skepsis gegenüber einer sich kausal entwickelnden Heilsgeschichte und legen den Akzent auf die menschliche Existenz und die Relativität ihrer subjektiven Erfahrungen. In ihrer Philosophie lösen sie infolgedessen das Hegelsche Ideal der Absolutheit und der planmäßigen Vernunft der Geschichte zugunsten der menschlichen Existenz und ihrer Relativität auf. Allein das geschichtslos Gegenwärtige hat Leben und Realität, die Geschichte kann nicht anders als Gegenwart, als Augenblickszustand erfahren und erlebt werden: „erst im Augenblick hebt die Geschichte an“, schreibt Kierkegaard in seiner Polemik gegen Hegel.

Laut Kierkegaard kann der Augenblick auf doppelte Weise erlebt werden, und das ist ein Aspekt, den Döblin für die Darstellung von Becker und Rosa Luxemburgs „Existenzen auf der Schwelle“ fruchtbar macht. Der Augenblick kann entweder als „erfüllte Zeit“, als „das unendlich inhaltvolle Gegenwärtige“ erfahren werden, wo die Zeit fort und fort die Ewigkeit abriegelt und die Ewigkeit fort und fort die Zeit durchdringt<sup>40</sup>; oder als leerer, unheilvoller, bedrohlicher Augenblick, als plötzlicher Einbruch des Dämonischen, der die Schockerfahrung des Menschen gegenüber einer diskontinuierlichen, bedrohlichen Wirklichkeit kenntlich macht.

Becker und Rosa Luxemburg werden von Anfang an als Exzentriker und halluzinierende Träumer, als zutiefst Trauernde über ihre Zeit und über Geschichte<sup>41</sup> stilisiert. Ihre Augenblickszustände stellen nicht das Erlebnis des Glücks und der Offenbarung der Ewigkeit dar, sie erleben den Augenblick nicht als „erfüllte Zeit“,

---

<sup>40</sup> Kierkegaard, zitiert nach Berg: Schlimme Zeiten, S. 112.

<sup>41</sup> Vgl. dazu Kiesel: Literarische Trauerarbeit.

als Zeit des vollkommenen Glücks, sondern als schrecklichen Augenblick. Weder das Gegenwärtige noch das Vergangene bietet Rückhalt, sie sind beide disparate Zeiten des vollkommenen Unglücks, das sie gespenstisch verfolgt und jegliche zukünftige Glücksvorstellungen zerstört. Sie bleiben in ihren Erinnerungen gefangen, denn ihnen steht „weder souveräne Erinnerung noch freies Vergessen zur Verfügung.“<sup>42</sup> Die Geschichte bricht über sie als bedrohliche Vergangenheit herein, die sie gespensterartig verfolgt und sie letztendlich zum Untergang begleitet. In ihrem Ringen um Befreiung von einer bedrohlichen Wirklichkeit und einer traumatischen Traumwelt fällt die feste Grenze zwischen Wirklichkeit und (Alp)traum, Realität und Phantasmagorie weg. Die Geschichte der deutschen Revolution wird zu einer Bühne, zum Szenarium für den Auftritt unheimlicher Geisterscharen und beängstigender Erscheinungen aus der Welt des „Anderen“. Was Geschichte und was Fiktion ist, bleibt in der Schwebelage, der Leser wird aus seiner Unsicherheit angesichts dieser Frage nicht entlassen.

Im ersten Teil des Romans erscheint Friedrich Becker als verletzter, geschlagener, kranker Mann, der von seinen Erinnerungen an die Gräueltaten des Ersten Weltkrieges nicht loskommt und auf seinem Krankenbett mit der Schuldfrage gegenüber den Opfern der Geschichte ringt. Der Frieden, den er beschwört, will sich nicht einstellen. Das Bild des vergangenen Krieges holt ihn immer wieder ein und bricht dämonisch-verzerrt in seinen Alltag ein:

„Verlaß mich nun nicht mehr, lieber Friede. Wir kommen aus dem Krieg – ein langer, grausig schwerer Krieg. Wir haben getan, was wir konnten. Jung sind wir hineingegangen. So kommen wir wieder, lahm, verstümmelt.“ (I, 138)

„Der Krieg ist zu Ende. Ich kann nicht leben, ich kann es nicht, ich kann es nicht. Und überwältigt von Abscheu vor allem, was er sah und kommen sah, ballte er die Fäuste und knirschte.“ (I, 228)

Gefangen zwischen einer erschütternden Vergangenheit und einer schrecklichen Gegenwart sucht Becker durch den Rückzug in die Innerlichkeit, die Zeit und die Geschichte zu überbrücken. Im Augenblickszustand sucht er die Ewigkeit

---

<sup>42</sup> Berg: Schlimme Zeiten, S. 130.

„abzuriegeln“, die Zeit als „erfüllte Zeit“, als heilige Zeit zu erleben und durch den Glauben den außergewöhnlichen mystischen Zustand des *homo religiosus* zu erreichen.

Das Begehren Beckers nach einer religiös begründeten Existenz ist allerdings nicht primär als die religiöse, ideologische Ebene des Romans auszulegen – die Döblins religiöses Denken widerspiegeln würde –, sondern vielmehr, in einen größeren Kontext eingebettet, als das Zeichen einer traumatischen Selbsterfahrung in einer Grauen erregenden historischen Wirklichkeit zu fassen. Denn die Glaubensproblematik ist ein anderes, indirektes Mittel, die Geschichte als bedrückende, unheilvolle, aus den Fugen geratene Wirklichkeit darzustellen; in ihr verdichten sich alle zentralen Krisenerfahrungen der Moderne. Darüber hinaus ist die Glaubensproblematik Gegenstand der Tradition des realistischen Romans – man denke nur an Dostojewskis *Schuld und Sühne* und an Flauberts *La tentation de Saint Antoine* – an zwei der Vorbilder Döblins. In *La tentation de Saint Antoine* ging es Flaubert darum, die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit, „rêve et réalité“, wie Flaubert selber schreibt, als schwankend erscheinen zu lassen. Darauf verweist die Fassung von 1849, in der Flaubert den Heiligen Antonius in einem Monolog die unberührbare Grenze zwischen Visionen, Träumen, Halluzinationen und Wirklichkeit in Frage stellen lässt: „Tout ce que j’ai vu, comment faire pour savoir si je l’ai pensé ou si je l’ai vu vraiment? Quelle est la limite du rêve et de la réalité?“<sup>43</sup>

Ähnlich geht es Döblin in der Schilderung von Beckers Sehnsucht nach einer religiös fundierten Existenz darum, die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum infrage zu stellen und der Wirklichkeit die visionäre Tiefe des Traums einzuhauchen. Die Betonung des Realistischen, des Historischen und des Habituellen durch eine Fülle von realitätsnahen, historisch akkuraten Details ist nur die Grundlage für den Einbruch des Traums. In der Konfrontation der beiden Ebenen wird die Dissonanz zwischen der als Heilsgeschichte erträumten und der als Unheilsgeschichte

---

<sup>43</sup> G. Flaubert: *La tentation de Sainte Antoine* von 1849. Zitiert nach Claudine Gothot-Mersch im Wortwort zu: Gustave Flaubert: *La tentation de saint Antoine*, Paris 1983, S. 43.

erfahrenen Geschichte sichtbar; sie stellt gleichzeitig auch die Dissonanz zwischen dem religiösen und dem modernen, dem profanen Menschen dar.

In seinem Buch *Das Heilige und das Profane* zeigt Mircea Eliade in aller Deutlichkeit, dass die Erfahrung des Heiligen für den *homo religiosus* mit einer Erfahrung der Welt als sinnvolles Ganzes korrespondiert. In der als Kosmos erfahrenen Welt erlebe der *homo religiosus* den Raum als heiligen Raum und die Zeit als eine heilige, erfüllte Zeit; die Natur und die Geschichte sind für ihn Theophanien, sie sind Teil der Sichtbarwerdung der Götter. Im Gegensatz zum *homo religiosus* könne der profane, moderne Mensch, so Eliade, unmöglich die Zeit als erfüllte Zeit und den Raum als heiligen Raum erleben, d.h. die Welt als Kosmos, die Natur und die Geschichte als Theophanien wahrnehmen. Die Zeit werde für diesen zu einer leeren Zeit und der Raum zu einem profanen, fremden Raum, zu einem Chaos, zu einem befremdlichen von Dämonen und Gespenstern bewohnten Ort, zu einem „espace étranger, chaotique, peuplé de larves, de démons, d’“étrangers“ (assimilés, d’ailleurs, aux démons et aux fantômes).“<sup>44</sup> Weiterhin sei für den *homo religiosus*, so Mircea Eliade in seinem Buch *Le mythe de l’éternel retour*, nur das real und wahr, was von den Göttern kommt<sup>45</sup>. Die Wahrnehmung der Zeit als leerer Zeit und des Raums als eines fremden Raums korrespondiere infolgedessen mit einer Grauen erregenden Erfahrung der Wirklichkeit als phantasmagorische, irreale Welt zwischen Sein und Nichtsein.

Becker befindet sich auf der Schwelle zwischen den zwei Lebensweisen, er sucht seine krisenhafte Geschichtswahrnehmung religiös zu grundieren, seine ständige Suche ist aber ein ständiges Scheitern. Die Wahrnehmung der Welt als Kosmos und die Erfahrung der Zeit als „erfüllte“ Zeit vollkommenen Glücks bleibt ihm versperrt; die von ihm erfahrene Wirklichkeit zerfällt in eine Reihe von disparaten, leeren, bedrohlichen Augenblickszuständen, die dämonisch-verzerrt in Form von Gespenstern, Dämonen und Monstern in seinen Alltag einbrechen. Die

---

<sup>44</sup> M. Eliade: *Le sacré et le profane*, Gallimard 1965, S.27: „A vrai dire, il n’y a plus de „Monde“, mais seulement des fragments d’un univers brisé, masse amorphe d’une infinité de „lieux“ plus ou moins neutres où l’homme se meut ...“

<sup>45</sup> Eliade: *Le mythe de l’éternel retour*, Gallimard 1969, S. 16.

Wirklichkeit und die Geschichte werden für ihn zu Trugbildern, zu phantasmagorischen Momenten eines bedrohlichen Unglücks. Denn trotz seines Versuchs, den mystischen Zustand des erfüllten Augenblicks des *homo religiosus* zu erreichen, bleibt Becker die Offenbarung der Ewigkeit versagt. Nicht das Ewige offenbart sich ihm, sondern das Dämonische ragt in seinen Alltag, wie schon im ersten Teil des Romans gezeigt wird:

„Als die Mutter eintrat, kam sie wie durch einen Nebel. Er kannte das. Es war der Dämon. Er verstand mühsam, was die Mutter sprach. Ihm war Seele und Vernunft gestohlen. Nur um etwas zu sagen und seinen Zustand zu verbergen, Zustand völligen Leerseins, bat er die Mutter, sie möchte ihn in sein Arbeitszimmer führen.“ (I, 230)

„Der „Dämon“, sein „Dämon“, wie er es nannte, nahte. Er stand, unter dem Vorgeben, müde zu sein, bald auf. Sein Gesicht fühlte er schon steif, die Dinge sah er wie hinter einem Nebel, er erkannte sie noch, aber mußte sich beeilen...“ (II/2, 19)

Der Alltag des physisch und psychisch gehemmten Friedrich Becker zerfällt durch die Einbrüche „seines Dämons“ in einen „Zustand völligen Leerseins“; durch seine Wahrnehmung zerbröckelt die Wirklichkeit in disparate, leere, bedrohliche Augenblickszustände, die seinen Schrecken<sup>46</sup> gegenüber der Geschichte offen legen. Schrecklich ist diese leere Zeit, weil sie sich Beckers Willen entzieht und nicht erfüllt werden kann. Der Augenblick wird zu einer selbständigen Gewalt, die Geschichte selber wird zu einer ominösen Macht und erscheint als eine nicht vom Menschen gemachte Geschichte, sondern als eine Geschichte, die von unheilvollen, fremden Gesetzen hervorgebracht wird. Gegenüber dieser selbsttätigen, sonderbaren, ja phantasmagorisch gewordenen Geschichte erscheint Becker als handlungsunfähiger Mensch, als Objekt der Geschichte, auf die er selbst keinen Einfluss ausüben kann<sup>47</sup>. Die Wirklichkeit wird für ihn zu einer irrationalen, bedrohlichen, amorphen, sinnentleerten Welt, zum Chaos: Der „göttliche“ Augenblick wandelt sich zum

<sup>46</sup> Mircea Eliade spricht von der „terreur de l'histoire“. *Le mythe de l'éternel retour*, S. 158.

<sup>47</sup> Vgl dazu Berg (Schlimme Zeiten, S. 101ff.), der den handlungsunfähigen Helden, der in der Mechanik der selbsttätigen Dinge gefangen ist, auf die er selbst keinen Einfluß mehr hat, als ein erzählerisches Grundelement phantastischer Literatur betrachtet.

„bösen“, dämonischen Augenblick: „Der Augenblick ist zum Schlund geworden, der das Subjekt vernichtet, anstatt es zu schützen.“<sup>48</sup>

Die wiederkehrende Reduktion der Zeit der Erzählung auf Beckers psychologisch-präsentischen „Zustand völligen Leerseins“ unterbricht den Fluss der Erzählung und überführt die erzählte, geschilderte historische Wirklichkeit in eine andere, überreale Wirklichkeit, in der die vertrauten Kategorien von geschichtlichem Raum und geschichtlicher Zeit verschwinden. Die immer längeren Darstellungen der Traum- und Halluzinationswelt Beckers, seiner von disparaten Augenblickszuständen geplagten Innerlichkeit, verwischen die Grenze zwischen Geschichte und Alptraum, zwischen Realität und Irrealität. Dieses dualistische Widerspiel von wirklich/unwirklich, die die „subjektiven Phantasmen“<sup>49</sup> hervorbringen, bewirkt, dass die Frage „was *wirklich* ist“ als „Beunruhigung bestehen“<sup>50</sup> bleibt. Im Verlauf des Romans und in der Darstellung der Revolution sind sie narrative Pausen, die den Fluss der Erzählung verlangsamen, ihn zum Stillstand bringen, und den Eindruck einer amorphen, toten, unwirklichen Realität erwecken. Sie sind exzentrische Trugbilder und Visionen, die nahelegen, eine „andere Kausalität“ anzunehmen, die die Regeln der Logik, der geschichtlichen Kausalität, der Relationen von Ursache und Wirkung suspendieren und eine „Tiefenbedeutung“ enthüllt, die „die Oberflächenbedeutung der lebensweltlichen Ereignisse überdeckt.“<sup>51</sup> Diese durch den Einbruch des Traums sich enthüllende Tiefenbedeutung der Wirklichkeit ist ein wesentliches Merkmal von Döblins Romanästhetik und seiner Forderung nach einer „Tiefengeschichte“, die er programmatisch in seinem Aufsatz *Der historische Roman und wir* stellt.

Die Wahrnehmung der Wirklichkeit als „Zustand völligen Leerseins“, als Chaos, als Phantasmagorie, führt weiterhin zur Wahrnehmung der Geschichte und der Natur als Wiederkehr des leer laufenden Immergleichen. Wenn der *homo religiosus* die Wiederkehr des Gleichen als Offenbarung der ewigen (göttlichen) Prinzipien

---

<sup>48</sup> Berg: Schlimme Zeiten, S. 128.

<sup>49</sup> Lachmann: Erzählte Phantastik, S. 22

<sup>50</sup> Ebd., S. 155.

<sup>51</sup> Ebd., S. 89

feiere und somit die konkrete Zeit der Geschichte zugunsten der transzendentalen Ewigkeit aufhebe<sup>52</sup>, werde die Wiederkehr des Gleichen für den modernen, profanen Menschen, so Mircea Eliade in seinem Buch *Le mythe de l'éternel retour*, zu einem leer laufenden Kreislauf, zu einem Schrecken. Unfähig, die historischen Ereignisse und Erfahrungen einer transzendentalen Wahrheit und einer transhistorischen Notwendigkeit unterzuordnen, sei die Wiederkehr des Gleichen für den modernen Menschen, wie Nietzsche in seiner Philosophie aufgerufen habe, eine ewig leer laufende, unvernünftige Wiederkehr einer Reihe von ungeheueren Augenblicken, die die Angst, den Schrecken des modernen Menschen gegenüber der geschichtlichen Wirklichkeit zum Ausdruck bringt.

Auch Becker nimmt die Geschichte und die Natur als Phänomene des leer laufenden Kreises des Immergleichen wahr. Im zweiten Teil des zweiten Bandes *Heimkehr der Fronttruppen* geht er, wie der Erzähler berichtet, die Wahrheit der beschriebenen Seelenzustände Beckers betuernd, durch das „Tor des Grauens und der Verzweiflung“ und fragt sich in einem Gespräch mit dem Schuldirektor Krug nach dem Sinn der Welt und des Lebens und der Wiederkehr des Immergleichen:

„Sie füllen auch Ihre Zeit so aus wie die Bäume? Die Bäume pumpen das Wasser und die Stoffe aus dem Boden, bilden Blätter, lassen sie fallen, ein Jahr ist um, das nächste macht dasselbe. Und die Kraft selber, Krug, die dazu gehört, diese Blätter zu bilden, die soll ernsthaft zu nichts verwandt sein, als um dies halbe Jahr zuzubringen? Und um durch die Zeit durchzukommen, um sie totzuschlagen? Dann läuft das ganze Problem Welt und Leben darauf hinaus: wie schlage ich meine Zeit tot, wie werde ich mit der Zeit fertig, wie komme ich über die Zeit hinweg?“ (II/2, 172)

„[...] „Auf einen blödsinnigen Kreislauf läßt es sich nicht ein. Kreislauf existiert nicht. Kreislauf ist Leerlauf. Der Baum ist nicht bloß Baum. Er ist nicht bloß ein Stück eurer Botanik.“

„Ja, was denn?“ lachte gutmütig Krug.

Becker gab heftig zurück: „Ich weiß es nicht“, und murmelte, während er weitermarschierte, grimmig: „Ich weiß überhaupt nichts. Alles ist verschlossen. Man rennt mit dem Kopf gegen die Wand.“ (II/2, 172f.)

Für Becker ist die Wiederkehr des Immergleichen, wie er sich in dieser Passage explizit äußert, nicht die Rückkehr der ewigen, heiligen Gesetze; die Zeit nimmt er nicht als das ewig Gegenwärtige des erfüllten Augenblicks wahr, sondern als

---

<sup>52</sup> Siehe dazu M. Eliade: *Le mythe de l'éternel retour*.

Schlund, als bedrohliche Zeit, die „totgeschlagen“ werden muss. Infolgedessen hört für ihn auch die Natur auf, ein sakraler Ort zu sein und droht, sich in einen „blödsinnigen Kreislauf“ zu verwandeln, denn, ob es einen geheimen Sinn für die Wiederkehr des Immergleichen im Kreislauf der Natur gibt, bleibt Becker „verschlossen.“ Die wiederkehrende Natur „ist hässlich geworden.“<sup>53</sup> Endgültig ihres sakralen Charakters beraubt, führt die Wahrnehmung der Natur als sinnentleerter, hässlicher Kreislauf zu einer unheilvollen Zeiterfahrung, die die zyklische Zeit der Geschichte als sinnlose Wiederkehr einer gleich bleibenden „Unheilsgeschichte“ kenntlich macht. Ähnlich beschreibt auch Mircea Eliade in seinem Buch *Le sacré et le profane* die Zeitwahrnehmung des modernen Menschen als leer laufende, schreckliche Wiederkehr des Immergleichen: „Or, la répétition vidée de son contenu religieux conduit nécessairement à une vision pessimiste de l’existence. Lorsqu’il n’est plus un véhicule pour réintégrer une situation primordiale, et pour retrouver la présence mystérieuse des dieux, lorsqu’il est désacralisé, le Temps cyclique devient terrifiant: il se révèle comme un cercle tournant indéfiniment sur lui-même, se répétant à l’infini.“<sup>54</sup>

In den immer häufigeren Gesprächen mit der „Geisterwelt“, mit dem Mystiker Johannes Tauler, mit dem geheimnisvollen Brasilianer, mit dem Löwen, mit dem „Abgesandten aus dem Geisterreich“ (II/2, 243), der Ratte, mit dem Teufel, mit den Engeln erscheint die Glaubensproblematik als Versuch, in der Geschichte einen geheimen, transhistorischen Sinn zu entdecken, immer wieder: Jedoch bleibt Becker, trotz seines Versuchs, durch den Glauben „den ruhenden Punkt“ (II/2, 281) zu finden und über die Schrecken der Zeitlichkeit und der Geschichte hinwegzukommen, „das Tor“ der Ewigkeit versperrt und nur das des „Grauens“ und der „Verzweiflung“ offen. Auch das Ende des Romans, das eine Schar von Geistern, Engeln, teuflischen Erscheinungen vorführt, die Becker auf seinem letzten Weg zum Tod begleiten, ist nicht endgültig als Beckers mystische oder religiöse Erlösung auszudeuten. Der Roman schließt mit Beckers Vision vom Himmelreich, jedoch gibt es keinen klaren

---

<sup>53</sup> Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 29.

<sup>54</sup> Eliade: *Le sacré et le profané*, S. 95.

Hinweis darauf, dass er durch seinen Tod das von ihm Ersehnte findet, ein Land ohne Tod, Leid und Schmerz:

„Die heilige Stadt jenseits der Berge, jenseits der Schneegipfel. Sie liegt von Blüten überschüttet. Alles Blut der Märtyrer und Heiligen rieselt über sie. Fern liegt die Stadt, die Hütte Gottes.  
Und er wird alle Tränen abwischen. Und Tod wird nicht mehr sein, noch Leid und Schmerz und Geschrei.“ (III, 659)

Dieser ersehnte Glückszustand bleibt eine Vision, eine Utopie, die, auch wenn sie auf die Möglichkeit einer anderen, besseren Existenz hindeutet, die Dissonanz zwischen der wirklichen Geschichte und dem erträumten, utopischen Glückszustand umso stärker betont.

Diese Problematisierung der Differenz zwischen der realen Welt und der irrealen, erträumten, wird auch durch Rosa Luxemburgs krisenhafte Welt- und Geschichtserfahrung vor Augen geführt. Die Darstellung ihrer Angst- und Halluzinationszustände verwischt noch dezidierter die unberührbare Grenze zwischen Geschichte und Traum, Realität und Irrealität. Obgleich eine Schlüsselfigur der deutschen Revolution, erscheint sie erst im dritten Teil des November-Romans, als Gefangene in ihrer Gefängniszelle eingesperrt, von Sehnsucht nach ihrem toten Geliebten „Hannesle“ geplagt, als alternde, halluzinierende Frau, die über den Schrecken ihrer Zeit und ihrer Geschichte, über „Mord, Hunger und Krankheit“ (III, 13) des Ersten Weltkrieges nicht hinwegkommen kann. Nicht die biographische Zeit der Revolutionsleiterin wird betont, sondern vielmehr ihre innere Zeit, ihre letzten Augenblicke des Bewusstseins, das vom plötzlichen Einbruch des Anderen, des Dämonischen stets bedroht wird. Sie wird auch nicht in einer aktiven Rolle gezeigt.

Rosa Luxemburg erscheint als gebrochene Figur, die sich an der Grenze zwischen zwei Welten befindet: der realen Welt der Geschichte und der irrealen Welt des Traums. Sie wird in ihrer Gefängniszelle von einer „tragische[n] Maske“ (III, 29) begleitet, von ihrem toten Hannes, der sie in der „Geisterstunde“ in ihrer Zelle besucht, sie als ehemaliger Geliebter, als Phantombräutigam heimsucht. Das in der phantastischen Literatur so oft anzutreffende Motiv des Phantombräutigams bzw. der

Phantombraut verweist auch in Döblins Roman auf den „Zusammenhang von Liebe und Tod“<sup>55</sup>. Liebe und Tod, Sehnsucht und Angst vor Hannes, Leben und Traum, Traum und Alptraum verflechten und überschneiden sich dermaßen, dass sie Rosas schwankenden, wirren Bewusstseinszustand widerspiegeln und somit ihre krisenhafte Wahrnehmung einer bedrohlichen, unheilvollen Geschichte zum Ausdruck bringen: „Die Unschuld und Intensität der ersten Verliebtheit“, die „Zuversicht und Vertrauen gewähren soll, verwandelt sich dem irritierten Bewusstsein jedoch auch zur Quelle eines maßlosen Horrors.“<sup>56</sup>

Diese Verflechtung von Traum und Wirklichkeit, Irrealität und Realität verwandelt die Zeit und den Ort der Geschichte noch entschiedener als Beckers Leben „auf der Schwelle“ in eine Phantasmagorie, weil Rosa Luxemburg eine historisch verbürgte Figur ist und zuerst durch historisch belegbare Details<sup>57</sup> dargestellt ist, so dass die Betonung ihrer phantasmagorischen Seelenräume die Frage, was historische Wirklichkeit ist, wo sie anfängt und wo sie endet, als Beunruhigung, als Ambivalenz fort dauern lässt. Rosa Luxemburgs außergewöhnliche Seelenzustände, ihre Halluzinationen und Visionen, ihr Somnambulismus und ihr Wahn verlängern die Zeit und den Ort der Geschichte in die überreale Welt des Traums. Die gegenwärtigen Augenblicke ufern aus und fallen mit der Vergangenheit und mit der Zukunft zusammen. Das Bild einer Geschichte als Kontinuum wird zerbröckelt, die geschichtliche Wirklichkeit fällt in einen zum Schlund aufgesperrten Augenblick.

Rosas Halluzinationen und Visionen, die in die Zeit der Geschichte ragen und sie in eine andere, wirklichkeitsfremde Welt überführen, scheinen selbst den Erzähler, der zuerst die Existenz der empirischen, realen Welt der Geschichte durch Realistik bekräftigt und beteuert, fast zu suspendieren. Jedoch bleibt der Erzähler präsent, und fungiert dadurch als „Berichterstatter des Unerklärlichen, Wunderbaren,

---

<sup>55</sup> Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 94.

<sup>56</sup> Ebd., S. 96f.

<sup>57</sup> Siehe ausführlicher dazu Kiesel: Literarische Trauerarbeit, S. 405: „Der Anfang der Rosa-Geschichte ist durch und durch quellengetränkt. Kaum ein Abschnitt, aus dem nicht ein Brief oder eine andere Schrift der Rosa Luxemburg spricht.“

Monströsen<sup>58</sup>, dessen Einbruch in die gewohnte, reale Welt der Geschichte er zulässt. Die Realistik und die Realität der Lebenswelt und der Geschichte scheinen im November-Roman nur die „Basis für die Erscheinung des ‚Anderen‘“<sup>59</sup> zu sein. Durch die Betonung des Realen tritt das Irreale als Bruch nicht nur mit den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und des Realitätsprinzips hervor, sondern auch mit den Normen der mimetischen Konvention des historischen Romans.

In der häufigen Betonung der Seelenräume und ihrer Perspektivierung als die unsichtbare Tiefe der Wirklichkeit erscheint die Geschichte als Trugbild, als trügerische Phantasmagorie, als schrecklicher Ort des Scheins. Dies wird auch an den utopischen Bildern erkenntlich, die durch die geträumte oder phantasierte Idylle motiviert werden und die Geschichte dezidiert als *locus terribilis*, als schrecklichen, bedrohlichen Ort perspektivieren. Zuerst erscheint das Gefängnis für Rosa Luxemburg wie für Franz Biberkopf in *Berlin Alexanderplatz* als Ort der Geborgenheit und die Wirklichkeit als gefährlicher Ort:

„Rosa: Man hat viel erlebt im Gefängnis. Mir kommt vor, mehr als draußen. Erinnerst du dich noch an den großen Wirtschaftshof, die Bäume und die Vögel? ... und abends flogen die Krähen aufs Feld hinaus zum Schlafen. Ich übersetzte. Es gab wunderbare Stunden.“ (III. S. 460)

Das Gefängnis ist als idyllischer, lieblicher Ort gezeichnet, mit Bäumen und Vögeln, in dem Rosa viel mehr erlebt, „mehr als draußen“ – die Wirklichkeit ist hingegen nur öder Ort des Schreckens.

Das Gefängnis erscheint weiterhin als Sprungbrett für phantastische Reisen. Rosa hält einen kleinen Atlas in der Hand und dieser Anlass genügt, dass sie von ihrer Phantasie eingeholt wird und eine „geheimnisvolle Weltreise“ (III, S. 69), eine „Wunderfahrt durchs Eismeer“ (III, 77) in der Begleitung ihres gespenstischen Hannes unternimmt: nach Norden zu den Eskimos, „über Flüsse, Berge, Wälder und Wolken weg“ (III, 79), über „Schneefelder und Eis“ (III, 80), bis nach Norwegen und

<sup>58</sup> Lachmann: *Erzählte Phantastik*, S. 41. Ausführlich über die verschiedenen Stimmen des Erzählers siehe das Kapitel „Metamorphosen des Erzählers“.

<sup>59</sup> Lachmann: *Erzählte Phantastik*, S. 89.

Skandinavien. Hannes taucht als ein Reisegefährte auf, der Rosa in eine utopische Welt entführt, die den Ort und die Zeit der Geschichte und der Menschheit als Ort des Schreckens erscheinen lässt:

„Er erzählte von Walfischen, wie sie ihn nie hatte sprechen hören, als ob er mit ihnen gelebt hätte oder zu ihnen gehörte.

„Man verkennt die Walfische. Sie sind überhaupt keine Fische. Sie leben nur im Meer. Sie hielten es auf der Erde nicht aus. Sie wollten wieder ins Wasser hinein. ... Die Erde, wie kümmerlich. Auf der Erde zu leben, ist ein Pflanzendasein. Du schlägst zwar keine Wurzeln, aber du kannst dich mit deinen Beinen grade ein bißchen voranschleppen. Aber die Wale, sieh sie an, die Wale waren einst auf der Erde. Sie gingen auf vier Füßen. Sie begriffen, sie merkten etwas und gingen wieder zum Wasser zurück und lernten schwimmen. Sie haben das bessere Teil erwählt. Da schwimmt ein Wal, in einem Rudel, seine Familie ist bei ihm, sie sind alle froh und stark, es geht ihnen gut.“ (III, 83)

Hannes ist eine phantasmagorische, verwandlungsfähige Figur, die sich vom vertrauten Geliebten in ein Gespenst, in ein phantastisches Meereswesen<sup>60</sup>, in einen Kranich<sup>61</sup> verwandelt, dann in einen Reisegefährten, der vom Leben und Wesen der Haifische erzählt, „als ob er mit ihnen gelebt hätte oder zu ihnen gehörte“ – er hat Zugang zum ganzen Universum und zur vormenschlichen Urwelt, in der die Walfische sich auf vier Füßen auf der Erde bewegten. Diese idyllische Welt nach der Genese, die durch Rosas Tagträumerei motiviert wird, stellt einen herbeigesehnten Zustand vollkommenen Glücks dar, einen *locus amoenus*, „der auf einen anderen Chronotopos angewiesen ist“<sup>62</sup> als auf den der Geschichte. In der Gestaltung dieser idyllischen Gegenwelt, die die geschichtliche Wirklichkeit als „Disharmonie“ erscheinen lässt, zeigt sich, so auch Lachmann, die Affinität des Utopischen mit dem Phantastischen<sup>63</sup>; Sie beide entwerfen alternative, kontra-empirische Welten, die die empirische Welt als Distopie erkenntlich werden lassen.

Rosas Sehnsucht nach dem toten Hannes und nach dem Meer korrespondiert mit ihrem Irrewerden an der Geschichte. Ihre obsessive Sehnsucht nach Liebe ist das Symbol für ihre sublimierte Angst vor dem Tod. Auf der metanarrativen Ebene greift

<sup>60</sup> Döblin: November 1918, III, S. 87.

<sup>61</sup> Ebd., S. 89.

<sup>62</sup> Lachmann: Erzählte Phantastik, S. 280. Ausführlich zum Begriff des Chronotopos siehe Kapitel „Zeit und Schauplatz der Geschichte.“

<sup>63</sup> Ebd., S. 277.

ihre Sehnsucht nach der idyllischen Welt des Meeres ihrer Ermordung und ihrem Ende im Landwehrkanal bei den „Fischen“ (III, 590) vor; durch diese Assoziation tritt die Tragik ihres Todes und die Vergänglichkeit ihres Lebens noch stärker hervor. Der Kontrast zwischen der von Rosa herbeigesehnten idyllischen Welt des Meeres und der prosaischen, grausamen Realität ihrer Ermordung beim Landwehrkanal zeigt die Diskrepanz zwischen der erträumten Heilsgeschichte und der erfahrenen Unheilsgeschichte.

Die Akzentverlagerung auf die Darstellung der Angst durch eine Serie von unheilvollen Augenblickszuständen, die die beiden Zentralfiguren des November-Romans als Objekte der sich selbst machenden Unheilsgeschichte erscheinen lassen, verwandelt die Novemberrevolution, wie ich zu zeigen versucht habe, in eine Phantasmagorie. Das Ende des November-Romans zeigt das Bild einer sich endgültig in Phantasmagorie verwandelnden Wirklichkeit, indem die konkrete Zeit und der konkrete Ort der Geschichte endgültig verschwinden. Die Wirklichkeit und die Geschichte werden von Beckers Halluzinationen, von durch den Teufel aufgestellten Fallstricken und seinen „letzten Augenblicken des Bewusstseins“<sup>64</sup> vor dem Tod endgültig überlagert. Die phänomenologische Zeit der beiden Figuren, die im ganzen Verlauf des Romans parallel zur historischen Zeit abläuft, überlappt diese sukzessive bis zur totalen Verschlingung. Die Darstellung der historischen Zeit, der Revolution, hört mit dem Mord an Karl und Rosa auf, der Roman läuft weiter mit der fiktionalen Geschichte von Friedrich Becker, dessen unentrinnbarer Wahnsinn und Tod als Irre-Werden „an der Revolution“, an der Wirklichkeit zu verstehen sind. Trotz der starken Orientierung am Einzelschicksal Friedrich Beckers, dessen Geschichte zu Ende geführt wird und dem Roman eine formale Abgeschlossenheit gibt, bleibt die Revolutionsdarstellung ein unabgeschlossener Prozess. Beckers Geschichte, seine phänomenologische Zeit läuft stets parallel zur chronologischen, messbaren Zeit der Revolution ab und geht in diese nicht ein.

Durch die Verkehrung der Proportionen in der Darstellung der empirischen, historisch belegbaren Geschichte und der phantasmagorischen Welt des Traums und

---

<sup>64</sup> M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München 1969, S. 77.

des Wahnsinns bricht Döblin ganz bewusst die Normen des realistisch bzw. historisch anmutenden Romans. Die Realistik dient, wie ich zu zeigen versucht habe und wie wir dies aus der phantastischen Literatur kennen, nur als Rahmen für den Einbruch des Anderen, des Dämonischen, das die feste, unberührbare Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum, Realität und Irrealität, ins Schwanken bringt. Döblin ging es weniger um die Psychologisierung und um die psychische Motivation des Wahnsinns und der halluzinatorischen Gemütszustände seiner Protagonisten, sondern vielmehr um die Darstellung ihrer Reaktionen auf die geschichtlichen Prozesse und Ereignisse. Seinem Postulat der „Entpsychologisierung“ treu bleibend, gestaltet Döblin Rosa Luxemburg und Becker als Spiegel für Welt und Geschichte, insofern dient die Akzentverlagerung auf ihre individuellen Schicksale und die radikale Subjektivisierung der Geschichte weniger der formalen Abgeschlossenheit des Romans als der Darstellung der historischen Wirklichkeit und ihrer Einwirkung auf das Individuum.

### **3. *Theatrum mundi*: die Revolution als Schauspiel**

Die Darstellung der Welt als Theater ist ein altbekannter Topos der Weltliteratur. In der Gestaltung des Topos Welttheater offenbart sich „ein Deutungsmuster im Hinblick auf die Wirklichkeit mit gegenwärtiger geschichtlicher Erfahrung“<sup>65</sup>. Die literarische Darstellung der Welt als Bühne ist ein Mittel, über Wirklichkeit und Geschichte zu reflektieren. Die Art und Weise, wie die Welt als Bühne in einer literarischen Darstellung ausgeführt wird, geben Auskunft über die herrschenden und entstehenden Wirklichkeits- bzw. Geschichtsbilder. Der Topos Welttheater bezieht sich aufgrund dessen auf ein zentrales Thema der Poetik: auf die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit durch spezifische literarische

---

<sup>65</sup> B. Greiner: Welttheater als Montage. Wirklichkeitsdarstellung und Leserbezug in romantischer und moderner Literatur. Heidelberg 1977, S. 13.

Darstellungsverfahren. Die enge Verbindung zwischen Gestaltungsmitteln und entworfenem Wirklichkeitsbild macht den Topos Welttheater zum „Probierstein literarischer Mimesis“<sup>66</sup>, deswegen ist die Darstellung der Welt als Bühne als chiffrierte Auskunft darüber zu lesen, was Wirklichkeit und Geschichte sind.

Die Gestaltung der Revolution als Welttheater ist „ein klassischer Topos der Revolutionshistoriographie, mit dem die spezifische Ereignishaftigkeit einer Revolution entworfen wird.“<sup>67</sup> In Döblins November-Roman ist die Darstellung der Revolution als Theaterspiel ein Mittel, ein eigentümliches Bild über Wirklichkeit und Geschichte zu konzipieren und die Problematik ihrer Darstellbarkeit anzuzeigen. Als Spiel dargestellt, werden der Wirklichkeit und der Geschichte der ambivalente Charakter des Welttheaters zugesprochen, nämlich „uneigentlich, von geringerer Wirklichkeit zu sein, darin aber die Chance zu besitzen, die wahre Wirklichkeit sichtbar zu machen“<sup>68</sup>. Diese Darstellung der Wirklichkeit „durch die Hintertür“ setzt ins Bild die Spannung zwischen Wesen und Erscheinung: zwischen der eigentlichen Welt und ihrer uneigentlichen Erscheinung.

Während in der Antike und in der Barockzeit das Bild der Welt als Bühne ein Mittel war, die unverträgliche Differenz zwischen der idealen Welt (Gottes) und der sinnlichen, irdischen Welt des Scheins aufzuzeigen<sup>69</sup>, ist in Döblins Roman die Gestaltung der Revolution als Welttheater ein Mittel, vielmehr die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit ins Bild zu setzen und die fragwürdig gewordene Darstellbarkeit einer durchlässigen, trügerischen Wirklichkeit zu problematisieren. Die in der Antike und in der Barockzeit dargestellte Geschichte „als Exemplum des Immer-Gleichen“<sup>70</sup>, in der jede Rolle als notwendig für den Ablauf des ganzen Spiels festgelegt wird, wird im November-Roman zum Exemplum eines leer laufenden, sinnwidrigen, dämonischen Immergleichen.

---

<sup>66</sup> Ebd., S. 12.

<sup>67</sup> A. Kuhlmann: Revolution als „Geschichte“, S. 87. Vgl. dazu A. Demandt: Metaphern für Geschichte, S. 332ff. sowie C. Leiteritz: Revolution als Schauspiel, Berlin/New York 1994.

<sup>68</sup> Greiner: Welttheater als Montage, S. 9.

<sup>69</sup> Siehe ausführlicher dazu Leiteritz: Revolution als Schauspiel.

<sup>70</sup> Greiner: Welttheater als Montage, S. 16f.

Die Vorstellung eines vom Menschen abgelösten Geschichtsprozesses, dem der Mensch endgültig ausgeliefert ist, erscheint schon in Schopenhauers Philosophie als ein „Spiel mit Puppen, an Drähten (Motiven) gezogen; ohne daß auch nur abzusehen wäre, zu wessen Belustigung: hat das Stück einen Plan, so ist ein Fatum, hat es keinen, so ist die blinde Notwendigkeit der Direktor.“<sup>71</sup> In Nietzsches Anschauung verwandelt sich die ganze Welt zu einem Markt, „voll von Possenreißern“, die Staatsmänner sind Schauspieler und die Geschichte, die Revolution „eine Posse.“ Ähnlich beschreibt Büchner die Wirklichkeit als Theaterspiel und die Menschen als Akteure, als bloße Marionetten, als machtlose Objekte eines ohnmächtigen Fatums: „Puppen sind wir, von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst!“<sup>72</sup>

Döblin knüpft an das von Schopenhauer, Nietzsche und Büchner geprägte Bild der Welt als Bühne, die die Wirklichkeit und die Geschichte als bloßes Schauspiel erscheinen lässt, an. Die Welt und die Geschichte, ihrer sakralen, transzendentalen Dimension entkleidet, erscheinen in Döblins November-Roman als Schauplatz für burleske, tragische und komische Theaterspiele. So schreibt der Dichter-Erzähler im zweiten Teil des zweiten Teils:

„Die Zeit war wie ein Heizkasten über diese Welt gestellt und trieb sie, sich zu dehnen und von sich zu geben, was sie in sich hatte.  
Die Welt, brüllend von Realitäten, an tausend Stellen gleichzeitig Tatsachen ausschwitzend, wäre nicht diese Welt gewesen, wenn sie nicht durcheinander burleske, tragische und reine Gestalten ans Licht gestellt hätte.“ (II/2, 9)

Die Darstellung der Geschichte als Bühne, auf der sich burleske Theaterspiele, Komödien und Tragödien „durcheinander“ abspielen, fächert die Wirklichkeit zu „Realitäten“ auf, die das Bild einer einheitlichen Wirklichkeit und einer kohärenten Geschichte konterkariert. Die Geschichte erscheint als pluralisierte Geschichte, als Montage von Theaterstücken, die die ursprüngliche Aufgabe des Topos Welttheater,

<sup>71</sup> A. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, Stuttgart 1987, S. 419.

<sup>72</sup> G. Büchner: Dantons Tod. Ein Drama. In: ders.: Werke und Briefe. Nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner Lehmann, München 1980, S. 37.

„ein vollständiges Abbild und vollkommenes Sinnbild der Welt zu geben“<sup>73</sup>, nicht mehr erfüllen kann. Denn die Darstellung der Wirklichkeit und der Geschichte als Schauplatz für ein montiertes Welttheater schaffen im November-Roman, wie ich zeigen werde, kein vollständiges Bild einer kohärenten Wirklichkeit, sondern das Bild einer trügerischen Wirklichkeit an der Schwelle zwischen Realität und Irrealität.

In diesem Kapitel geht es darum, zu zeigen, dass die Darstellung der Revolution als Montage von Komödien, Burlesken und Tragödien auf ein Unnatürlich- und Unvertrautmachen, also auf eine Art der Entfremdung der Wirklichkeit zielt, die die Geschichte als unheimliche Wirklichkeit erscheinen lässt. Die Verwandlung Friedrich Beckers in Sophokles' Antigone und die Gestaltung der Revolution als Karneval sind eigentümliche Formen von Tragödien und Komödien, die das Geschehen, wie zu zeigen sein wird, an die Grenze zwischen Realität und Imagination, Wirklichkeit und Fiktion schieben und die Wirklichkeit als phantastische Welt auf der Schwelle deutlich werden lassen.

### ***3.1. Die Geschichte als tragisches Spiel: Becker-Antigone***

Friedrich Becker, der Hauptprotagonist des Romans, begegnet uns schon am Anfang des Romans als Trauernder; um die Toten des Weltkrieges und um die eigene als schuldhaft empfundene Kriegsexistenz trauernd, erscheint er als „Sohn der Trauer“<sup>74</sup>, der gleich Antigone sein Schicksal beklagt und durch seinen Versuch, seine Existenz ethisch zu begründen, in Konflikt mit dem Staat gerät. Wie schon Helmuth Kiesel bemerkt, greift Döblin in der Parallelisierung Beckers mit Antigone weniger auf Kierkegaards Antigone-Auslegung zurück, als auf die Antigone-

---

<sup>73</sup> Greiner: Welttheater als Montage, S. 116.

<sup>74</sup> Kiesel: Literarische Trauerarbeit, S. 430.

Deutungen Hegels, der das Verhältnis zwischen „göttlichem und staatlichem Recht“ in den Vordergrund rückt.<sup>75</sup>

Im folgenden Kapitel geht es um die mythische Montage der Geschichte Antigones und um ihre Rolle in der Darstellung der geschichtlichen Wirklichkeit. Wie zu zeigen sein wird, ist der Vergleich Beckers mit Antigone ein außergewöhnliches Spiel mit der mythischen Geschichte, das die Geschichte als Welttheater inszeniert, um somit erneut die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion als durchlässig erscheinen zu lassen.

Friedrich Becker, vor dem Ersten Weltkrieg Griechischlehrer, bezieht sich immer mehr auf das tragische Schicksal Antigones, auf ihren Kampf um ihren toten Bruder und gegen den mächtigen Staat. In seinen Gesprächen mit seinem Freund Maus und mit seinen Schülern verteidigt er, wie Antigone, das „göttliche Gebot“ der „Totenwelt“ und verwirft „den tyrannischen Willen“ des Staates. (III, 219ff.) In seinen Gesprächen identifiziert er sich immer wieder mit Antigone, wie in seiner ersten Unterrichtsstunde nach dem Ende des Krieges:

„(So wie Antigone sich ihres einen toten Bruders annimmt, habe ich mich vieler Gefallenen anzunehmen, vieler zu früh Gestorbener und bewußtlos Dahingegangener. Ich weiß es, ich diene ihnen, ich vergesse sie nicht.) „ (III, 224)

Sophokles' Antigone dient ihm als Musterbeispiel für seinen Kampf um seine ethische Existenz und um seinen Glauben an die „andere Existenz“ (III, 225) jenseits des Todes. Denn Antigone weiß, so Becker in seinem Gespräch mit seinen Schülern, dass „das Leben des Menschen [...] nicht mit seiner sichtbaren Existenz zusammen[fällt]“ (III, 224), sodass sie, die Rechte ihres toten Bruders verteidigend, im Dienste der „anderen Realität“ (III, 225) steht. Becker geht es in seiner dezidiert antietatistischen Auslegung des Antigone-Mythos infolgedessen um „die Frage nach dem Tod“, „den Kernpunkt der Tragödie“: „Wie hat sich die Welt der Lebenden zur Welt der Toten zu verhalten?“ (III, 223)

---

<sup>75</sup> Ebd., S. 476.

Die intensive Auseinandersetzung Beckers mit dem Antigone-Mythos wächst zu einer Erzählung in der Erzählung, zu einer metadiegetischen<sup>76</sup> Ebene. Becker erzählt von Antigones tragischem Kampf um ihren toten Bruder und gegen den Staat, doch Antigone ist er auf der diegetischen Ebene der Erzählung nicht. Im Laufe des Geschehens geht Becker, wie der Erzähler im Untertitel bestätigt, „auf den Spuren der Antigone“ (III, 423) und verwandelt sich immer mehr in Antigone, er wird Antigone und fällt wie sie dem tragischen Kampf gegen den mächtigen Staat zum Opfer. So erscheint Becker als Verteidiger der Totenrechte des homophilen Schuldirektors, dem, nachdem er umgebracht wird, die Beerdigung versagt bleibt. Die Verwandlung Beckers in Antigone wird von Becker selbst als befremdliches Hinübergleiten in die von ihm so oft erzählte Geschichte Antigones wahrgenommen:

„Becker (ich gleite völlig in die „Antigone“ hinein. Gleich wird König Kreon mich abführen lassen): „Es gibt keine Öffentlichkeit oder Allgemeinheit, die mich davon abbringen kann, einem armen Menschen den letzten Liebesdienst zu erweisen.“ (III, 430)

Dieses bizarre Eingehen Beckers in die von ihm erzählte Geschichte markiert auch die Verwandlung der Erzählung in der Erzählung in die eigentliche Erzählung. Die Metadiegesis wird zur Diegesis: ein höchst außerordentlicher Bruch der narrativen Grenzen, der die Geschichte als janusköpfige Wirklichkeit zwischen Geschichte und mythischer Fiktion enthüllt. Dieser Eindruck der phantasmagorischen Verwandlung der Metadiegesis in die Diegesis wird dadurch erhöht, dass der Erzähler ihr stumm beiwohnt und im Untertitel des danachfolgenden Kapitels den Oberschulrat *König Kreon* nennt.

Diese Inszenierung lässt die Geschichte als phantasmagorische Wirklichkeit zwischen empirischer Realität und mythischer Fiktion erscheinen. Becker tritt durch die bizarre Verwandlung in Antigone als chimärische Gestalt auf, die an der Grenze zwischen geschichtlicher Wirklichkeit und mythischer Irrealität angesiedelt ist. Zuerst als Figur der Novemberrevolution dargestellt, verwandelt er sich in Antigone, und der Oberschulrat in König Kreon, beide mythische Figuren der Literatur: Dadurch

---

<sup>76</sup> Siehe dazu G. Genette: *Discours du récit*, Paris 1972/1983/2007.

entsteht auch der Verdacht, dass die Novemberrevolution nur eine Episode der Weltliteratur und die Geschichte nur Fiktion sein könnten. Dieser Verdacht einer großen Fiktion wird dadurch erhärtet, dass auch Rosa Luxemburg mit Antigone verglichen wird und dadurch als Zitat der Weltliteratur erscheint.

In diesem Spiel mit der mythischen Montage im November-Roman ging es Döblin weniger darum, durch die antiken Mythen „gültige Modelle und verbindliche Erklärungen für das „Schicksal des Menschen“<sup>77</sup> zu entwerfen, sondern vielmehr darum, zu zeigen, dass das neuzeitliche Denken den alten, mythischen Modellen erliegt und dass die radikalen Umbrüche der Moderne keinen fundamentalen Neuanfang schaffen, sondern Formen des Immergleichen sind. Die mythische Montage in Döblins Roman ist somit ein Verweis auf diejenige „Überrealität“, von der Döblin immer wieder programmatisch in seinen ästhetischen Schriften spricht. Im Gegensatz zur Überrealität der dämonischen Urnatur, die die empirische Zeit der Geschichte in die mythische Zeit der Welt verwandelt<sup>78</sup>, ist die mythische Montage ein Mittel, die Zeit des historischen Geschehens in die Zeit der Fiktion, der Weltliteratur zu verwandeln: Ein Mittel, die Geschichte als eine weitere Geschichte einer immergleichen Fiktion zu decouvrieren und die Dämonie, der die menschliche Existenz gehorchen muss, sichtbar werden zu lassen.

In dieser Inszenierung der Geschichte als tragischem Spiel kommt noch einmal die inhärente Problematik der Darstellung der Wirklichkeit als Welttheater zum Vorschein: die Spannung zwischen eigentlich und uneigentlich, zwischen real vs. imaginär. Durch diese Spannung gelingt es Döblin erneut, eine phantastische Ambivalenz zwischen Wirklichkeit und Fiktion zu schaffen und somit seiner Forderung nach einer Ästhetik der „Tatsachenphantasie“ gerecht zu werden.

---

<sup>77</sup> Kiesel: Literarische Trauerarbeit, S. 479.

<sup>78</sup> Siehe dazu die Kapitel „Mythos und Geschichte“ und „Zeit und Schauplatz der Geschichte“.

### 3.2. Die Revolution als Karneval

„Es ist wie im Karneval.“ (I, 39)

Die Karnevalisierung der Geschichte ist in Döblins Roman *November 1918*, wie das angeführte Zitat deutlich macht, ein explizites Mittel zur Darstellung der deutschen Revolution. Die Inszenierung der Revolution als Karneval und die literarischen Karnevalspraktiken in Döblins November-Roman hat Meike Mattick in ihrem Buch *Komik und Geschichtserfahrung. Alfred Döblins komisierendes Erzählen in „November 1918. Eine deutsche Revolution“* ausführlich und einleuchtend analysiert. Mattick zeigt, an Helmuth Kiesels Buch *Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins* anknüpfend, dass Döblin mit „komisierendem Erzählen bewußt eine *unkonventionelle Umgangsform mit Trauer*“<sup>79</sup> in der „Auseinandersetzung mit desaströser Wirklichkeit“<sup>80</sup> benutzt. Döblins Trauer im Exil wie auch seine scharfe Zivilisationskritik finden, so Mattick, „im Komischen ihren Ausdruck“. Infolgedessen sei die Karnevalisierung eine „komische Inszenierung der Revolution“, die Historisches „durch Komisches deformiert, womit die Nicht-Verstehbarkeit und Absurdität von Geschichte zu einem wichtigen Fluchtpunkt des Textes wird.“<sup>81</sup>

Zweifelsohne ruft die Karnevalisierung der Revolution, wie Mattick eindeutig zeigt, einen komischen, grellen Effekt hervor und legt offen, dass es „Döblin nicht um eine illusionistische, historisch-authentische Gestaltung von Realität ging, sondern um eine antinaturalistische Formgebung“<sup>82</sup>. Auch wenn Mattick der Komik der karnevalisierten Revolution „Ambivalenz“ abliest, bleibt die phantastische Komponente des literarischen Karnevals als wichtiges Element von Döblins „Tatsachenphantasie“, unberücksichtigt. Die Karnevalisierung der Revolution, wie

---

<sup>79</sup> Mattick: *Komik und Geschichtserfahrung*, S. 19.

<sup>80</sup> Ebd., S. 11.

<sup>81</sup> Ebd., S. 280f.

<sup>82</sup> Ebd.

sie im November-Roman ausgeführt wird, stellt durch die extreme Exzentrizität, Stilisierung und Dissoziation des Geschehens und der Figuren eine befremdliche, unnatürliche Welt her.

Auf die phantastische Wirkung des Karnevals in der Literatur hat zuerst Bachtin in seinem Buch *Literatur und Karneval* hingewiesen. Den literarischen Karneval definiert Bachtin als eine ambivalente Erscheinung der Wirklichkeit, die nicht nur von tragischen oder komischen, sondern auch von phantasmagorischen, wunderlichen Momenten hervorgebracht wird. Reduziert man den Karneval auf seine komische oder tragische Dimension, so Bachtin, verflacht seine Ambivalenz: „Wenn die Gestalten des Karnevals und das karnevalistische Lachen in die Literatur transponiert werden, bilden sie sich mehr oder weniger um: entsprechend den spezifischen Aufgaben der künstlerischen Literatur. Unabhängig vom Maß und vom Charakter dieser Umbildung bleiben Ambivalenz und Lachen in der karnevalisierten literarischen Gestalt stets gewahrt.“<sup>83</sup>

Am Beispiel von Dostojewskijs *Schuld und Sühne* zeigt Bachtin, dass die Karnevalisierung der Wirklichkeit eine „karnevalistisch-phantastische Atmosphäre“<sup>84</sup> herstellt; die Hölle und das Paradies, die Tragik und die Komik, das Hohe und das Niedrige „überschneiden sich, verflechten sich, spiegeln sich nach den Gesetzen der karnevalistischen Ambivalenz.“<sup>85</sup> Die Wirklichkeit in Dostojewskijs Roman wird, so Bachtin, zu einem Schauplatz von komischen, tragischen, grotesken Begegnungen, die die unerforschten Tiefen einer abgründigen, phantastischen Wirklichkeit zur Erscheinung bringen. Darüber hinaus bewirkt die Karnevalisierung der Wirklichkeit, so Bachtin, eine Suspendierung der biographischen und historischen Zeit und die Entstehung einer karnevalisierten, phantastischen Zeit: „die Zeit ist hier keine tragische, keine epische und keine biographische Zeit. Dieser Tag läuft in der karnevalistischen Zeit ab, in der die historische Zeit gleichsam abgeschaltet ist, die

---

<sup>83</sup> Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 67.

<sup>84</sup> Ebd., S. 79.

<sup>85</sup> Ebd., S. 79.

nach besonderen Karnevalsszenen abläuft, die eine unbegrenzte Zahl radikaler Wechsel und Metamorphosen in sich schließt.“<sup>86</sup>

Auch Renate Lachmann weist in ihrem Essay *Rhetoric, the Dialogical Principle and the Fantastic in Bakhtin's Thought*<sup>87</sup> darauf hin, dass Bachtins Prinzip der Karnevalisierung der Literatur mit dem Prinzip des Phantastischen eng verbunden ist: „The concept of the fantastic attains a new dimension in Bakhtin's terming it „experimental“, which means transgression or shift of boundaries, the investigation of the unknown, sensation of form and content. It encompasses motifs like the grotesque body, or grotesque soul, and exquisite constructs of thought.“<sup>88</sup> Bachtin begreife das durch die Karnevalisierung der Wirklichkeit hervorgerufene Moment des Phantastischen in Dostojewskijs Werk, so Lachmann, als Mittel, das Andere der Kultur und der Ordnung sichtbar werden zu lassen: „The experimentality in Bakhtin's fantastic refers to otherness as the unknown/and the known, the extracultural/and the cultural, the forgotten/and the returning. The fantastic experiment recalls, reconstructs and points to an occluded, covered memory; the fantastic experiment confronts culture with its own oblivion, or rather: it appears to be the other of official culture. It is experience and free invention that trigger the fantastic in Bakhtin's project.“<sup>89</sup>

Ähnlich ruft auch die Karnevalisierung der Revolution in Döblins November-Roman eine phantastische Durchdringung der Wirklichkeit hervor, die die andere Seite der Wirklichkeit sichtbar machen soll. Es geht demzufolge um eine andere Modalität der Enthüllung der „Tiefengeschichte“, welche Döblin in seinen ästhetischen Schriften als die Aufgabe des modernen historischen Romans bezeichnet. Die phantastische Karnevalisierung der Geschichte wird im November-Roman einerseits durch die Exzentrizität des Inhalts ausgeführt, andererseits durch die exzentrische Darstellungsweise. So erscheint die phantastische Karnevalisierung nicht nur als Bruch des Wirklichkeitsbegriffs, sondern auch des literarischen Kanons.

---

<sup>86</sup> Ebd., S. 82.

<sup>87</sup> R. Lachmann: *Rhetoric, the Dialogical Principle and the Fantastic in Bakhtin's Thought*. In: *Bakhtian Perspectives on Language and Culture. Meaning in Language, Art and New Media*, ed. by Finn Bostad a.o., S. 46-63.

<sup>88</sup> Ebd., S. 62

<sup>89</sup> Ebd., S. 63.

So auch Lachmann in ihrem oben angeführten Aufsatz: „The fantastic could be termed the heretic version not only of the concept of reality but also of fiction itself.“<sup>90</sup>

Die Karnevalisierung der Wirklichkeit in einem literarischen Werk schafft eine phantastische Atmosphäre weiterhin dadurch, dass sie, anders als der wirkliche Karneval, den dauerhaften Bestand der karnevalisierten Welt auf der Kippe verwirklichen kann. Dass in einem Roman der dauerhafte Bestand der karnevalisierten Welt möglich ist, zeigt eindeutig die Affinität des literarischen Karnevals mit dem Phantastischen, da das Phantastische zunächst als das betrachtet wird, was in der sichtbaren, empirischen Realität als nicht möglich aufgefasst wird und was nur in der Fiktion existieren kann.<sup>91</sup> So meint auch Lachmann, dass das Phantastische „transgresses the exigencies of the mimetic grammar (otherness does not appear to be subject to mimesis).“<sup>92</sup> Indem der wirkliche mittelalterliche Karneval von den Machtherrschern diktiert und zugelassen wurde und zur Bestätigung und Bekräftigung der herrschenden Ordnung beitrug, kann der literarische Karneval auf Dauer aufgeführt werden: er ist ein Spiel, dessen Regeln vom Künstler selber, der sich keinem Machtsystem unterwirft, diktiert wird.

Die Grenzüberschreitungen während der Zeit des mittelalterlichen Karnevals waren nur ein symbolisches Spiel mit festen Regeln, das nie drohte, die Wirklichkeit zu überholen und sie zu ersetzen. Daher war der mittelalterliche Karneval, wie Umberto Eco in seinem Aufsatz *Frames of Comic Freedom*<sup>93</sup> bemerkt, eine Form der Konsolidierung der alten Machtverhältnisse<sup>94</sup>. Die Umstülpung der Machtverhältnisse, die für die kurze Zeit des mittelalterlichen Festes herbeigeführt

---

<sup>90</sup> Lachmann: Rhetoric, S. 63.

<sup>91</sup> Vgl. dazu Fuß's Unterscheidung zwischen dem Phantastischen und dem Grotesken (Das Groteske, S 130f.): „Während die Grenzen zwischen Realem und Imaginärem nur in einem imaginärem Kontext aufgelöst werden können, da das Unwirkliche in (der) Wirklichkeit nicht existiert, kann die Grenze zwischen Gut und Böse auch in der Wirklichkeit dekomponiert werden.“

<sup>92</sup> Lachmann: Rhetoric, S. 63.

<sup>93</sup> U. Eco: *Frames of Comic Freedom*, in: „Carnival!“, ed. By Thomas A. Sebeok, Mouton Publishers, Berlin/NW/Amsterdam 1984, S.1-9.

<sup>94</sup> Die Komik und die Komödie sind laut Eco keine Elemente der Grenzüberschreitung, sondern im Gegenteil, Elemente, die zur Bestärkung und Bestätigung der herrschenden Ordnung beitragen (Frames, S. 6): „They remind us of the existence of the rule.“

wurde, war, wie auch Eco selbst bemerkt, eine autorisierte Grenzüberschreitung, durch die die Unterschiede zwischen Hohem und Niedrigem, auch wenn augenscheinlich außer Kraft gesetzt, viel prägnanter in Erscheinung traten und somit fester konsolidiert wurden. Demgegenüber vermag die literarische Karnevalisierung der Wirklichkeit, wie ich am Beispiel des November-Romans zeigen werde, eine dauerhafte, ambivalente Welt auf der Schwelle entstehen zu lassen und die chronologische, messbare Zeit der Geschichte in die inkommensurable, karnevalisierte Zeit zu verwandeln.

Die im November-Roman dargestellte deutsche Revolution erscheint von vornherein als Posse, in der sich keine neue Weltordnung ankündigt, sondern in der sich die karnevalistische Welt auf der Schwelle festlegt. Die Revolution ist Anlass für orgiastischen Festjubiläum, für Zügellosigkeit und Laszivität, für kulinarisches Schwelgen und Prassen, für Exzess. So erscheinen schon am Anfang des ersten Trilogiebandes die Bürger und Soldaten als Karnevalsnarren, die ihrer Fress- und Trinklust verfallen sind:

„Bürger und Soldaten näherten sich im Trinken, die Verbindung war noch inniger als bei den Demonstranten auf dem Markt. Auch an Gänsen konnte man sich laben, denn man war ja im Paradies der Stopfgänse, diese Gegend versorgte viele Menschen mit dem Hopfen für ihr Bier und mit der Gänseleber für das Hors-d’oeuvre; [...]“ (I, 67)

Die Revolutionäre und die Soldaten werden weiterhin durch die intim-familiäre Berührung<sup>95</sup> zu exzentrischen Possenreißern und Karnevalsnarren:

„Und welche laufen zu dem Justizrat, der behaglich seinen Platz am Ofen behauptet, und küssen ihn. Drei, vier küssen ihn hintereinander. Sie umarmen auch andere Männer, es ist wie im Karneval.“ (I, 39)

Die alte Frau, das Dienstmädchen des blinden Hauptmanns, erscheint am Anfang des Romans als Fokalisierungsinstanz, durch ihre Augen wird das erste Bild der Revolution entworfen. In fast komisch-grotesken Bildern vergleicht sie die Soldaten, die die Straßen überfluten, mit den Raben und Spatzen, die „den Pferdemit über den

---

<sup>95</sup> Bachtin: Literatur und Karneval, S. 48.

Damm zerstreute[n].“ (III, 6) So wie die Raben das tägliche Leben der Alten stören, so wird sie heute, am 10. November 1918, nicht nur von diesen Raben gestört, sondern auch vom „Schreien der jungen Soldaten, dieser ungezogenen Kinder“ belästigt. Mit der Verwandlung der Revolution in eine karnevaleske Posse, verwandelt sich auch die Alte in eine Karnevalsfigur, die durch Exzentrizität, Laszivität und Familiarität gekennzeichnet ist. Dass die Revolution zum Karneval und die Alte zur Possenreißerin werden, kommentiert der Erzähler hundert Seiten später in komisch-ironischer Distanz:

„Unsere stille Alte, die Portierfrau des Pfarrers, wo finden wir sie? Sie, die pünktlich ein Jahrzehnt den blinden Hauptmann betreute und sorgsam auf der Straße Pferdewerter sammelte, empfindlich gegen jede Störung ihrer Ordnung – was war mit ihr geschehen! Welche Verwandlung in so hohem Alter, eine Revolution im kleinen. Sie machte den Tanz im Lazarett bis zum Ende mit. Zum ersten Mal sahen Schwestern und Kranke die Alte schwatzen und kichern.“ (I, 133)

Die Exzentrizität und die betonte Leiblichkeit der als Karnevalsnarren dargestellten Revolutionäre, die karnevalistischen Mesallianzen und Ruchlosigkeiten<sup>96</sup> sind die typischen Formen der karnevalisierten Wirklichkeit, die im November-Roman nachdrücklich zur Schau getragen werden. Die Soldaten und die Bürger werden auf ihre Karnevalsgesten reduziert, auf ihre Fresslust und auf ihre Fleischeslust, auf die Lust zu feiern und sich zu berauschen. Ähnlich spielt der Deserteur und Simulant Walter Ziweck die Revolution zur Privatrevolution herunter. Er will an der Revolution teilnehmen und die alte Weltordnung umstülpen, er will sich an seinem alten Herrn rächen und „bekehrt“ zuerst dessen Mädchen zur „Revolution“:

„Sie lachte verschämt, sie hatte noch gar nicht gewusst, dass die Revolution auch für Hauspersonal galt und dass sie so schön für alle kleinen Leute war. [...] Das Hausmädchen war glücklich, als sie sich auszog, die Revolution war ein einziger Geburtstag: „Was würde wohl die Dame sagen wenn sie uns hier in ihrem Bett findet?“ [...] „Die sollten nur merken, dass Revolution ist.“ (I, 70)

---

<sup>96</sup> Ausführlich dazu siehe Mattick: Komik und Geschichtserfahrung.

Diese Szene, die in komisch-parodistischer Form den karnevalistischen Umstülpungsversuch der sozialen Ordnung und den karnevalistischen Kleiderwechsel inszeniert<sup>97</sup>, zeigt metonymisch das unrevolutionäre Handeln der kleinen Leute, die die Revolution als Anarchie begreifen. Dieses Bild über die Revolution als komisch-groteske Karnevalsszene, macht den Weg für die Wiederkehr des Gleichen frei - wie der Erzähler explizit betont.

„Barbara von Ensisheim, das törichte und trotzige Dienstmädchen, die junge Revolutionärin, schnarcht in einer Zelle des Polizeibüros. An Stelle des schönen grünen Schlafrocks ihrer Herrin trägt sie nun wieder ihr fadenscheiniges Kleidchen, das noch im Schlafzimmer lag. (...) Kein Wechsel hat sich im Leben von Barbaras geliebtem Ziweck vollzogen. Er schläft in seiner wüsten Zelle wie sonst. Wie sich auch die Tage bewegen, ob die Revolution vorschreitet, ob sie siegt oder erlahmt, Ziweck landet in der Zelle.“ (I, 80f.)

Das Bild zeigt, dass die Revolution im Leben der kleinen Leute nichts geändert hat und die alte Ordnung re-etabliert worden ist: Die Dienstmagd trägt wieder ihr altes Dienstmädchenkleidchen und Ziweck kehrt in seine Zelle zurück. Die Revolution, die die alten Strukturen hätte sprengen müssen, erscheint hier nur als Karneval, der die Weltordnung nur für ein paar Stunden verkehrt und den Weg für die dämonische Wiederkehr des Alten freimacht. Die Karnevalisierung der historischen Prozesse ist nur der Anlass zur Beschreibung der dämonischen Wiederkehr des Immergleichen, das die Geschichte als Maskerade, als leer laufende Wiederholung eines immergleichen Spiels zur Schau stellt.

Dieses Bild, das die durch „die kleinen Leute“ verratene Revolution darstellt, erinnert an den berühmten Film des russischen Regisseurs Eisenstein, *Oktober*: Wie im November-Roman plündern die Revolutionsfrauen in Eisensteins Film die reichen Paläste der russischen Aristokraten um, wenn auch nur für den Augenblick, in Juwelen, Wein und Schminke zu schwelgen. So wie Döblin zeigt Eisenstein durch die Inszenierung der Revolution als Karneval, dass die Revolution vorläufig war, dass sie

---

<sup>97</sup> Vgl. dazu Mattick: Komik und Geschichtserfahrung, S. 164ff.

langsam durch die privaten Revolutionen der „kleinen Leute“ zu einer Art neuen Bürgertums abgewiegelt wird: Die Revolutionäre verwandeln sich zu Aristokraten, die Hierarchien und die sozialen Stände werden wiederhergestellt.

Eindeutig wird durch die Inszenierung der Geschichte als Karneval, dass die Ursachen für den Niedergang der Revolution „nicht in den lokalen Fehlentwicklungen, sondern in den strukturellen und mentalitätsgeschichtlichen Schwächen des Gesamtunternehmens“<sup>98</sup> zu suchen sind. Die Karnevalisierung der Revolution betont in Eisensteins Film wie in Döblins Roman die Wiederkehr des Gleichen, der ominösen Vergangenheit, die die Gegenwart stets einholt und keinen geschichtlichen Fortschritt zulässt.

Die Zügellosigkeit und Laszivität der Protagonisten, ihr Hang zur Exzentrizität und zum Exzess werden bis zum Äußersten getrieben, sodass die Protagonisten des Romans zu verzerrten Masken stilisiert werden. Die Realistik der Darstellung, die anhand der genauen historischen Angaben über die Zeit und den Schauplatz der Revolution bekräftigt wird, wird durch die Exzentrizität der Darstellung der Revolution als karnevalistisches Treiben verfremdet. Die Wirklichkeit zeigt sich infolgedessen als Schauplatz für Erscheinungen, die einer anderen, unbekanntem, fremden Welt gehorchen, in der die chronologische, historische Zeit und die übliche Logik historischer Handlungen und Aktionen enthoben werden.

Die Verbindung der Realistik der historischen Details mit der bis zum Äußersten getriebenen Karnevalisierung des Geschehens lässt den ambivalenten Charakter der Darstellung der Wirklichkeit als Welttheater erkennen: nämlich als Spiel uneigentlich zu sein, aber die Fähigkeit zu besitzen, die verschleierte Wirklichkeit zu decouvrieren. Die Wirklichkeit und die Geschichte werden durch die Inszenierung der Revolution als „Weltrevolution“ (I, 42), wie ich gezeigt habe, an die Grenze zwischen Wirklichkeit und Spiel, Realität und Irrealität angesiedelt und als phantasmagorische Wirklichkeit zur Schau getragen.

Diese phantasmagorische Karnevalisierung der Geschichte geht mit einer Dissoziation der Figuren und des historischen Geschehens einher. Die Protagonisten

---

<sup>98</sup> Nünning: Von der historischer Fiktion, II, S.74.

und ihre Aktionen sind so gestaltet, dass „sie den objektiven geschichtlichen Bedingungen sowohl entsprechen als auch nicht entsprechen, eines und zugleich ein anderes sind.“<sup>99</sup> Durch realistische Details als wirklich dargestellt, aber durch die übertriebene Karnevalisierung verfremdet und als unwirklich beschrieben, erscheinen die Revolutionäre und die Soldaten, vom karnevalistischen Treiben verzerrt, als komisch-groteske Masken. Die dissoziative Montage<sup>100</sup> des Realistischen mit dem Karnevalesken lässt die Protagonisten des November-Romans als phantasmagorische Holzmasken, als maskenhaft starre Puppen aus dem Requisit des Welttheaters auftreten. Sie sind dissoziierte Figuren, die, in Anlehnung an Brechts Prinzip des gestischen Theaters, nur die Funktion des „sozialen Gestus“ erfüllen müssen.<sup>101</sup> Sie werden zu einem „Komplex einzelner Gesten“<sup>102</sup>, die eine soziale Handlung versinnbildlichen, zu einem „gesellschaftlichen Gestus“, der die gesellschaftlichen Konstellationen decouvriert. Semantisch ist in Döblins Roman eine auffallende Wiederholung und Variation des Wortfeldes „Theater“, „Maske“, „Spiel“ usw. festzustellen. Dieses Wortfeld wird so sehr betont, dass die Figuren in den Hintergrund treten, d.h. es geht bei Döblin nicht – wie in traditionellen Erzähltexten – um Motivierung und Psychologie der Figuren, sondern um die Grundhaltung eines Kollektivs oder um einen Kontext, der für alle gilt.<sup>103</sup> Eben dies bezeichnet Brecht als Gestus: Charakter und Handlung sind hier nicht mehr verknüpft wie in traditionellen Texten, darum lässt sich hier auch nicht mehr mit dem Aktantenmodell arbeiten.<sup>104</sup>

---

<sup>99</sup> Greiner: Welttheater als Montage, S. 120.

<sup>100</sup> Ebd., S. 119.

<sup>101</sup> Vgl. dazu O. Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne, München 1980, S. 11: „Döblin und Brecht aber haben mit ihren Reflexionen über die Dissoziation der Elemente, über die Funktion des Gestus und einer gestischen Gestaltung der Motiv- und Figurennetze die entscheidenden Ansätze entwickelt, von denen aus sich der Umbruch der Erzählkunst der Moderne erfassen lässt.“ Auch O. Keller: Tristan und Antigone. Gestus, Verfremdung und Montage als Medien der Figurengestaltung in Döblins „November 1918“. In: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Basel 1980 (1986), S. 10-19.

<sup>102</sup> B. Brecht: Gestik. In: Über den Beruf des Schauspielers, Frankfurt a. M. 1970, S. 92.

<sup>103</sup> Vgl. dazu Kuhlmann: Revolution als „Geschichte“, S. 115 und O. Keller: Döblins Montageroman, S. 11.

<sup>104</sup> Siehe dazu M. Andreotti: Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in die Textanalyse. Bern-Stuttgart-Wien, 2000, S. 30-44.

Ähnlich werden Friedrich Ebert und Philipp Scheidemann auf ihre Schauspielerrolle als „Revolutionsverhinderer“<sup>105</sup> reduziert und ihr Handeln „durch das Motiv des Verrats und der Intrige nach Maßgabe eines *Theaterstücks* vorstrukturiert.“<sup>106</sup> Döblin selbst schreibt in dem „Überblick“ zum November-Roman über Friedrich Ebert: „die deutsche Republik wird von einem Doppelspieler regiert“<sup>107</sup>, in *Linke Poot* bezeichnet er ihn als die Verkörperung der „kaiserlich deutsche[n] Republik.“<sup>108</sup>

Die „Theatralität“<sup>109</sup> und die starke Stilisierung Eberts als karnevalistische Maske deuten auf die Differenz zwischen seinem Wesen und der von ihm inszenierten Erscheinung: Er setzt sich „in den großen Präsidentenstuhl, in dem Fürst Bismarck, der eiserne Kanzler, gesessen hatte“ und versucht, sich als Kanzler vorzuführen. In einem ironischen Kommentar merkt der Erzähler an: „der Sozi Ebert spielt den Reichskanzler“ und nimmt vorweg, dass Friedrich Ebert weniger zum Reichskanzler wird, als vielmehr zum Karnevalsprinzen der als närrisches Treiben inszenierten Revolution.

Diese Reduktion der geschichtlichen Akteure auf ihre Gesten und auf ihre sozialen Rollen zielt nicht auf „eine Synthesis der vorgestellten Widersprüche der Wirklichkeit in einer neuen oder neu zu befestigenden Bewältigungsordnung“<sup>110</sup>, sondern auf ein Unnatürlich- und Unvertrautmachen der historischen Wirklichkeit. Die höchst exzentrische und befremdliche Karnevalisierung des Geschichtsprozesses und die uneigentliche Darstellung der Figuren als maskenhaft starre Schauspieler legt die problematische Darstellbarkeit und Erzählbarkeit historischer Prozesse und menschlicher Handlungen an den Tag. Die dissoziative Montage als „Prinzip künstlerischer Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit“<sup>111</sup> enthüllt somit die Theatralität und die Willkürlichkeit geschichtlicher Prozesse und Handlungen. Als

---

<sup>105</sup> Mattick: Komik und Geschichtserfahrung, S. 241.

<sup>106</sup> Ebd.

<sup>107</sup> Döblin, Deutsche Fassung eines „Überblicks“. In: November III, 799.

<sup>108</sup> Döblin: Der deutsche Maskenball von Linke Poot. Wissen und Verändern! Hrsg. von Walter Muschg, weitergeführt von H. Graber. Olten u. Freiburg i.Br., 1970, S. 24.

<sup>109</sup> Mattick: Komik und Geschichtserfahrung, S. 243.

<sup>110</sup> Greiner: Welttheater als Montage, S. 121.

<sup>111</sup> Ebd., S. 107.

gestisches Welttheater inszeniert, erscheint die Wirklichkeit im November-Roman noch einmal als eine Welt an der phantasmagorischen Grenze zwischen Wirklichkeit und karnevalistischem Spiel.

Analog wird auch Philipp Scheidemann als Karnevalsfürst dargestellt:

„draußen herrschte ein unfreundliches Wetter und Revolution, und Philipp saß fürstlich Bittstellern gegenüber.“ (III, 333)

Seine „apotheotischen Beinamen“<sup>112</sup> deuten weiterhin darauf, dass er keine feste Individualität und keinen politischen Willen hat<sup>113</sup>, sondern dass seine Person eine Summe von Masken ist, die er der Außenwelt, auf dem karnevalisierten Schauplatz der Revolution, zeigt. Er erscheint als „Philipp der Langmütige“ (III, 333), „Philipp der Gütige“ „Philipp der Gerechte“ (III, 334), wobei die Ironie des Erzählers deutlich wird. Seine Masken demaskieren ihn „als gesichtslosen und damit austauschbaren Politiker.“<sup>114</sup> Die Vermischung von wirklicher und gespielter Rolle enthüllt, dass „auch Subjektivität nur eine Rolle ist. Die Persona (Maske) konstituiert die Person. Jenseits der Rollen existiert kein Subjekt.“<sup>115</sup>

Die Inszenierung Philipp Scheidemanns als Maskenspieler soll die Differenz zwischen seiner Aufführung bzw. seiner Erscheinung und seinem Wesen enthüllen. Denn sein unrevolutionäres Handeln zeigt ihn nicht als langmütig, gütig und gerecht, sondern im Gegenteil, „als verlogenen Schmierkomödianten.“<sup>116</sup> Seine exzentrische Aufführung als Karnevalsnarr und als Maskenspieler, die ihn jeglicher historischer und realistischer Züge beraubt, trägt seine niederträchtigen Charakterzüge zur Schau: seinen Opportunismus, seine Unentschlossenheit und seinen Mangel an politischer Vision.

<sup>112</sup> Mattick: Komik und Geschichtserfahrung, S. 254.

<sup>113</sup> Ebd., S. 255: „Entsprechend löst sich auch die Scheidemann-Figur in zahllose Facetten auf, welche die Negation seiner Persönlichkeit bekräftigen [...]“

<sup>114</sup> Mattick: Komik und Geschichtserfahrung, S. 255.

<sup>115</sup> Fuß: Das Groteske, S. 290.

<sup>116</sup> Mattick: Komik und Geschichtserfahrung, S. 255.

Indem die Karnevalisierung der Bürger und der Soldaten wie die Karnevalisierung von Philipp Scheidemann und Friedrich Ebert zum gleichen Erzählstrang des Revolutionsgeschehens gehören, bildet die burleske Geschichte des Dichters Erwin Stauffer einen Erzählstrang an sich, der parallel zum Revolutionsgeschehen verläuft. Stauffer ist die Figuration des wirklichkeitsfremden Dichters, der, auf der Suche nach seiner „verlorenen Jugend“ (II/2, 44) und nach seiner verlorenen Liebe – seinem „vertrockneten“ „Rosenblatt“, an der Wirklichkeit und an der Geschichte vorbeilebt.

Von der literarischen Kritik ist Stauffers Geschichte des Öfteren als Höhepunkt bzw. Tiefpunkt des klischeehaften und trivialen Erzählens etikettiert worden. Jedoch ist die triviale und burleske Inszenierung der Dichterexistenz Stauffers, wie Mattick hervorhebt, „als Katalysator zur Erkenntnis“<sup>117</sup> aufzufassen. In der extremen Karnevalisierung und Trivialisierung der Stauffer-Figur scheint die Realität, so Mattick, „vollständig entwirklicht zu sein“<sup>118</sup>. Diese Entwirklichung der Wirklichkeit ist, wie angedeutet, ein wichtiges Prinzip des November-Romans und von Döblins Ästhetik der „Tatsachenphantasie“ schlechthin. So schreibt Döblin in *Unser Dasein*:

„Realisieren heißt auch Irrealisieren. Denn es heißt etwas Vorhandenes nicht vorhanden machen durch etwas Neues.“<sup>119</sup>

Auch durch die Gestaltung Stauffers als komisch-burlesker Dichter, der sich in seinen Elfenbeinturm zurückzieht, geht es Döblin darum, die Grenze zwischen Traum, Phantasie und Wirklichkeit zu problematisieren, die Geschichte zu enthistorisieren und die Wirklichkeit zu entwirklichen. Der Exzentrik der Figur entspricht die exzentrische Darstellungsweise. So fragt sich Stauffer selber, unfähig, von seiner illusionären Dichterexistenz zur geschichtlichen Realität zu gelangen: „Wo ist Traum, Phantasie, wo Wirklichkeit?“ (II/2, 227) Stauffers Existenz ist von Anfang an als Burleske inszeniert, im Laufe des Romans wird sie immer mehr zu einer

<sup>117</sup> Mattick, *Komik und Geschichtserfahrung*, 196.

<sup>118</sup> Ebd., S. 197.

<sup>119</sup> Döblin: *Unser Dasein*, S. 445.

phantasmagorischen Existenz, die immer häufiger und immer länger die Wirklichkeit der deutschen Revolution überdeckt. Traum, Phantasie und Wirklichkeit durchdringen sich dermaßen, dass die Grenze zwischen Empirischem und Nichtempirischem verschwindet.

So wird Stauffer im Tessin auf einer Empfangszeremonie auf eine sehr wunderliche Weise von den Figuren seiner eigenen Stücke begrüßt: von alten „gekrönten Männer[n]“, von Frauen, Rittern und Pagen, die aus seinen Stücken herauskommen und seine Wirklichkeit überfluten:

„Da traten die Könige heran. Wie oft hatte Stauffer bei Proben solchen Figuren gegenübergestanden. Jetzt, obwohl er sie schon einmal gesehen hatte, befiel ihn, wo sie dicht bei ihm waren, in Spiegelnähe, ein körperlicher Schrecken. Er war es selbst, es war seine wirkliche Wahrheit, und nicht die armselige und lumpig gelebte Vergangenheit.“ (III, 214)

Die illusionäre Welt seiner „Geistergarnitur“ wird zu seiner Wirklichkeit: Die Relation zwischen Illusion und Wirklichkeit wird, nach dem karnevalistischen Prinzip der Umkehrung, umgeklappt. Die geschichtliche und die karnevalisierte Realität gehen ineinander, „überschneiden sich, verflechten sich [...] nach den Gesetzen der karnevalistischen Ambivalenz.“<sup>120</sup>

Diese Durchdringung des Realen und des Irrealen, die die Entwirklichung der Realität und das Realitätwerden der Illusion herbeiführt, stellt die Grenze zwischen Wirklichkeit und Trugbild in Frage: Die Wirklichkeit und die Geschichte zeigen sich als eine Maskerade, denn „der wiederholte Wechsel von Schein und Wirklichkeit liquidiert deren Differenz“<sup>121</sup>, so dass die Wirklichkeit und die Geschichte sich als Maskeraden decouvrieren.

Diese eigentümliche Durchdringung der geschichtlichen Wirklichkeit, der Phantasie und des Traums geht mit der „Liquidation der Unterscheidung von Wirklichem und Phantastischem“<sup>122</sup> einher. Die „Ambiguisierung der dargestellten

---

<sup>120</sup> Bachtin: Literatur und Karneval, S. 79.

<sup>121</sup> Fuß: Das Groteske, S. 290.

<sup>122</sup> Ebd., S. 128.

Fakten und Zusammenhänge<sup>123</sup> durch die extreme Karnevalisierung des historischen Geschehens und der Figuren beschreibt eine durchlässige historische Wirklichkeit, die, an der Schwelle zwischen Wirklichkeit und Traum angesiedelt, sich als eine chimärische, trügerische Welt festsetzt. Diese Ambiguisierung der Geschichte durch die Karnevalisierung und die Dissoziation der Figuren und des Geschehens ist ein besonderes Privileg historiographischer Fiktion, das ermöglicht, anders als die Geschichtsschreibung, die übliche Wirklichkeitsauffassung imaginativ zu überschreiten und sie gleichzeitig als gleitend, offen und daher überschreitbar zu enthüllen.

Die Liquidation der Grenze zwischen Realistischem und Phantastischem durch die Karnevalisierung der Geschichte und durch die Dissoziation der Figuren und des Geschehens wird, wie in den Kapiteln *Phantastische Anamorphosen* und *Anthropomorphisierung und Verdinglichung* zu zeigen sein wird, noch dezidierter durch die phantastischen Anamorphosen der Figuren und durch die karnevalistische Umkehrung der Relationen zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem herbeigeführt.

### ***3.3. Die Geschichte als episches Theater***

Ein weiteres Verfahren zur Dissoziation und zum Unvertraut-Machen des historischen Geschehens und der geschichtlichen Akteure ist die Inszenierung der Revolution als episches Theater. Die Inszenierung der Revolution als episches Theater ruft einen illusionsdurchbrechenden Effekt hervor, weil sie ohne jeden Übergang, meistens in Form von Regieanweisungen, in die Geschichtsdarstellung einmontiert ist. Die Aufhebung der Spannung zwischen Schein und Sein durch die

---

<sup>123</sup> W. Preisendanz: Die geschichtliche Ambivalenz narrativer Phantastik der Romantik. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik. Paderborn u.a.1992, S. 119.

überbetonte Theatralisierung der Figuren<sup>124</sup> und des Geschehens akzentuiert nicht nur die Scheinhaftigkeit historischer Ereignisse und Figuren, sondern sie macht auch auf die Fiktionalität der politisch-historischen Realität aufmerksam. Es ist, als möchte der Erzähler sich als Bühnenregisseur inszenieren, durch seine Regieanweisungen die Figuren als Schauspieler einer schlechten und ergänzungsbedürftigen Inszenierung demaskieren und die historische Wirklichkeit als Fiktion zu erkennen geben. So stellt er in seinem „Vorspruch“ in Form von Regieanweisungen den Schriftsteller Erwin Stauffer als Schauspieler eines epischen Theaterstückes dar:

„Sie hören schnarchen, regelmäßig, manchmal leiser, manchmal tönend, manchmal so knarrend, daß die Wände zittern.  
Es ist der dramatische Autor Stauffer, der feine Mann, dem sein Körper diesen Streich spielt. Aber er liegt noch jetzt, am frühen Nachmittag, unter der Wirkung der Spritze, die ihm der Sanitätsrat vom zweiten Stock heute nacht verabfolgt hat.“ (II/1, 276)

Gleich einem Moritatensänger kündigt der Erzähler das Geschehen als Theaterszene an, wobei Erwin Stauffer, das Musterbeispiel des wirklichkeitsfremden Künstlers, als Schauspieler auf der Theaterbühne dargestellt wird. Auch an dieser Passage ist Erwin Stauffer wie alle Figuren des Romans, die kein revolutionäres Bewusstsein besitzen, dadurch karikiert und als Trugfigur demaskiert, dass er verdinglicht und sein Körper anthropomorphisiert<sup>125</sup> wird: So erklärt sich sein Schnarchen dadurch, dass sein Körper ihm einen Streich spielt. Sein Körper verselbständigt sich also und entzieht sich jeglicher Kontrolle.

Ähnlich wird Philipp Scheidemanns Rede über die Ermordung von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg als letzter Akt einer Tragödie, als fiktives Bühnenstück, parodiert:

„Aufrichtig bedaure ich den Tod der beiden, Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts, Karl Liebknechts und Rosa Luxemburgs. Ich bedaure den Tod jedes einzelnen von diesen beiden, nicht, weil sie meine Freunde waren, sondern im Gegenteil, obwohl sie es nicht waren, als Mensch zu zwei Menschen, der sie überlebt, sie, die dem unerbittlichen Würger Tod ihren Tribut zollen mußten. Immerhin, immerhin: sie hatten Tag für Tag zum Sturz der Regierung aufgerufen. Nun sind sie selber Opfer ihrer blutigen Taktik geworden.“

<sup>124</sup> Vgl. dazu auch Mattick: Komik und Geschichtserfahrung, S. 259.

<sup>125</sup> Siehe dazu das Kapitel „Anthropomorphisierung und Verdinglichung“.

Gerührtes Schweigen, Räuspern, Taschentuch, Vorhang.“ (III, 599)

Der Erzähler taucht hier als epischer Bühnenregisseur auf, der durch seine Regieanweisungen einerseits die Scheinheiligkeit von Philip Scheidemanns Rede herauskehrt, andererseits die Illusion der unvermittelt dargebotenen Geschichte durchbricht und die historischen Ereignisse als Szenen eines Theaterstückes entschleiern. Die plötzliche Verwandlung der Geschichtsereignisse in die Szene eines Theaterstückes verweist auf den Spielcharakter der historischen Realität und der historischen Figuren und enthüllt den Unterschied zwischen ihrer Erscheinung und ihrem Wesen.

Mehr noch: Die Inszenierung der Ermordung von Karl und Rosa als Theaterspiel weist darauf hin, dass sie vielleicht nur eine Szene eines tragischen Theaterstückes darstellen; dass Karl und Rosa vielleicht in Wirklichkeit nicht umgebracht worden sind, dass ihre Ermordung nicht der historischen Wirklichkeit entspricht, sondern Produkt der künstlerischen Phantasie ist. Dadurch taucht auch die Frage nach der „ungeschehenen“ Geschichte auf: „Was wäre geschehen, wenn das und das nicht eingetreten wäre?“<sup>126</sup> Was wäre geschehen, wenn Karl und Rosa nicht ermordet worden wären? Diese Überlegungen zur imaginären Geschichte weisen auf alle unverwirklichten Möglichkeiten der historischen Wirklichkeit hin und bieten Einblick in die Zufälligkeit der Willensentscheidungen der führenden Persönlichkeiten und somit in die Konstruktivität und Beliebigkeit der Wirklichkeit selber.<sup>127</sup>

Die Inszenierung der fiktiven Figuren (Erwin Stauffer) und der historischen Persönlichkeiten (Philipp Scheidemann) als Schauspieler des epischen Theaters verweist nicht nur auf die Theatralität und die Scheinhaftigkeit der historischen Realität, sondern auch auf ihre Arbitrarität und somit auf ihre Fiktionalität. Gleichzeitig werden die Übersichtlichkeit der historischen Abläufe und die

---

<sup>126</sup> Nietzsche 1875, IV 1, S. 132, zitiert nach A. Demandt: Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn...? Göttingen 1984, S. 9.

<sup>127</sup> Ausführlicher dazu A. Demandt: Ungeschehene Geschichte, S. 27.

Durchschaubarkeit der handelnden Figuren simuliert und als Konstruktionen des phantasiereichen Theaterregisseurs ausgeführt:

„Die Fische, da lernt sie, was sie nie gelernt hat: das Maul halten.

Halten, hier, Herrschaften, ran, zugefaßt, keine Müdigkeit vorschützen. Das alte Vieh will zu den Fischen in die Schule gehen. Raus aus dem Wagen mit dem Bündel. Übers Geländer. Schwung, eins-zwei-drei, da fliegt sie. Pumps, da fällt sie, und ward nicht mehr gesehen. Ein Prosit, ein Prosit der Gemütlichkeit.

Es ist die Liechtensteinbrücke. Man atmet die eisige Nachtluft und zündet sich Zigaretten an. Man vertritt sich die Beine und steigt wieder ein. Und singen wir, solange wir noch im Freien sind, ein schönes Lied zu Ehren der Verstorbenen: Es wär' so schön gewesen, es hat nicht sollen sein. Bitte Chor: Es wär' so schön gewesen, es hat nicht sollen sein.“ (III, 591)

Die Szene der Ermordung Rosa Luxemburgs wird noch einmal als fiktives Bühnengeschehen eines jetzt antiken Theaterstückes enthüllt, in dem der Chor das tragische Schicksal „der Verstorbenen“ besingt und den Mord als Freveltat zur Schau stellt. Indem der erste Gesang des Chores „Und singen wir...“ das Mitempfinden des Zuschauers, Lesers erregen möchte, wird diese Einfühlung in das Geschehen verfremdend durch die Regieanweisung des Theaterregisseurs „Bitte Chor“ durchbrochen, sodass die Ermordung Rosa Luxemburgs als fiktive Theaterszene dargestellt wird. Dieses Verfahren der Illusionsdurchbrechung durch den Chorgesang legt nicht nur die Fiktionalität der dargebotenen Geschichtsdarstellung bloß, sondern kehrt noch einmal die Theatralität der politisch-historischen Wirklichkeit hervor und zeigt diese als vieldeutig und hintergründig.

Die Inszenierung der Revolution als ein Stück epischen Theaters zeigt noch einmal die Ähnlichkeit mit Brechts Prinzip des Gestischen. Die dargestellten Protagonisten sind, wie ich zu zeigen versucht habe, durch ihre starke Theatralität auf ihre gestischen Rollen als Theaterschauspieler reduziert. Die Beschränkung auf ihre gestische Rolle auf dem Schauplatz der Geschichte zeigt sie als unnatürliche, ungewohnte, fremde Charaktere. Die durch die gestische Gestaltung der Protagonisten herbeigeführte Verfremdung der historischen Prozesse zielt darauf, „sie uns auffällig zu machen.“<sup>128</sup> Auffällig werden sie dadurch, weil sie zuerst in aller

---

<sup>128</sup> Brecht: Aus den Schriften zum Theater. In: Werke, zusammengestellt von W. Jeske, Frankfurt a.M 1991, S. 167.

Realistik und mit belegbaren historischen Details beschrieben werden, die dann nach dem gestischen Prinzip des Unvertraut-Machens verfremdet werden. Die „*Historisierung*“<sup>129</sup> des Geschehens dient nur dazu, den Einbruch des Fremden, des Unvertrauten umso stärker erscheinen und die Porosität historischer Prozesse und Akteure auffällig werden zu lassen. Auch dieses verfremdende Spiel mit dem Vertraut- und Unvertraut-Machen, mit der Historisierung und der Enthistorisierung der geschichtlichen Wirklichkeit nach dem gestischen Prinzip der Geschehensgestaltung schafft die phantastische Ambivalenz einer schwankenden Welt auf der Schwelle zwischen vertrauter Realität und unvertrauter Irrealität. Diese ist eine neue Facette der literarischen Realisierung von Döblins ästhetischem Postulat der „Tatsachenphantasie“.

#### **4. Anamorphosen**

##### ***4.1. Phantastische Anamorphosen***

Ein anderes Verfahren der Entwirklichung der Geschichte im November-Roman ist die phantastische Anamorphose<sup>130</sup>, die Vermischung tierischer und menschlicher Züge, die „eine Zone von Ununterscheidbarkeit und Unentscheidbarkeit zwischen Mensch und Tier konstituiert.“<sup>131</sup> Die anamorphotische Verwandlung bewirkt die groteske Verzerrung der geschichtlichen Figuren und gleichzeitig die Auflösung der historischen Wirklichkeit in einer übernatürlichen Welt. Diese Verwandlung erzeugt eine umso unheimlichere Atmosphäre, als sie blitzartig eintrifft, sodass die Grenze zwischen der historischen Wirklichkeit und ihrer phantasmagorischen, absonderlichen Durchdringung in einem Augenblick verschwindet.

---

<sup>129</sup> Ebd., S. 166.

<sup>130</sup> Vgl. dazu Mattick: Komik und Geschichtserfahrung, S. 259ff.

<sup>131</sup> Gilles Deleuze: Francis Bacon – Logik der Sensationen, München 1995, S. 20f.

So wird im Kapitel *Die Affäre Eichhorn* der Innenminister Hirsch als Mischwesen, als chimärisches Wesen zwischen Mensch und Tier beschrieben:

„Der Innenminister hieß Hirsch. Es war ihm noch nicht zum Bewußsein gekommen. Er hatte immer gemeint, man nenne ihn bloß so. Jetzt schrie er, und als Hirsch natürlich nach der Quelle, und suchte sie im Raum. Als er sie nicht fand, behauptete er, nicht zu wissen, wo ihm sein Kopf stünde, sein Kopf wäre weg, sein Kopf wäre verschwunden. Und die Zentralräte, alarmiert, liefen hierzu und suchten unter Tisch und Stühlen, wo der Kopf ihres Ministers wäre. Da schrie er schon wieder, er hätte ihn, er wäre schon da. Und da sah man etwas Kurioses und Hochinteressantes: Man sah den Minister zierliche Sprünge und Hüpfen machen wie Hirschböcke, die sich aneinander reiben und spielen, dabei gewisse Schreie und Rufe ausstoßen und nach allen Seiten mit dem Kopf, aus dem ihm Hörner gewachsen waren, Stöße verteilen.

Eichhorn, was sollte Eichhorn machen. Er entwich. Er zuckte nach rechts, der verzauberte Hirsch folgte. Er zuckte nach links, der Zauberhirsch folgte [...]

Es hatte nunmehr auch Eichhorn selber erfasst. Er wußte sich vor dem Hirsch nicht mehr zu retten. Die Stimmung war zu animiert. [...] Und er bekam kleine Beine und eine spitze Schnauze. Ritschratsch wuchs ihm aus dem Rücken hinten ein ungeheurer Schwanz, womit er dem Hirsch ums Maul schlug.“ (III, 265)

Beschrieben wird zunächst das Treffen des Innenministers von Preußen, Paul Hirsch, mit dem Berliner Polizeipräsidenten Emil Eichhorn, den der Innenminister Hirsch am 4. Januar 1919 seines Amtes enthebt. Der Eindruck der Realistik, die durch genaue Zeit- und Ortsangaben und durch historisch akkurate Details hervorgerufen wird, ist nur die Grundlage für ihre Zersetzung und Überführung in eine phantasmagorische, komisch-groteske Welt. Der Innenminister und der Berliner Polizeipräsident verwandeln sich durch die karnevalistische wortwörtliche Übertragung ihrer Namen in übernatürliche Tierwesen, in einen Hirsch und in ein Eichhörnchen: Sie werden zu zwei Zwitterwesen, zu einer phantastischen, grotesken Mischung zwischen Mensch und Tier. Der Innenminister Hirsch wird zu einem märchenhaften Zauberhirsch, der nach seiner Wasserquelle sucht, der zierliche Sprünge und Hüpfen macht und Stöße mit den Hörnern wie die Hirschböcke verteilt. Indem er behauptet, verwirrt zu sein und seinen Kopf verloren zu haben, wird dieser Satz wortwörtlich übertragen und gleichzeitig eine phantastisch, groteske Wirkung heraufbeschwört: Er verliert tatsächlich seinen Kopf, worauf die Zentralräte mit einer schnellen Suche im Raum reagieren. Dieser grotesken Verwandlung des Innenministers in einen Hirsch korrespondiert die Verwandlung des Polizeipräsidenten in ein Eichhörnchen mit

kleinen Beinen, spitzer Schnauze und einem ungeheueren Schwanz. Der Exzentrismus des Geschehens, die die anamorphotische Verwandlung des Innenministers beschreibt, korrespondiert die Exzentrismus der Darstellungsweise, die durch die wortwörtliche Übernahme der Familiennamen und der Redewendungen (den Kopf verlieren) dem semiotischen Exzess und der Überwucherung der Wirklichkeit durch eine verkehrt eingesetzte Sprache freien Lauf gibt.<sup>132</sup>

Das Prinzip der Verwandlung der Figuren in monströse Mischwesen, das Döblin in der Darstellung negativer historischer Akteure benutzt, zeigt die „ins Animalische pervertierte menschliche Existenz“.<sup>133</sup> Diese Darstellung der hervorbrechenden tierischen Triebnatur im Menschen ist eine andere Form der ästhetischen Realisierung des Prinzips des Einbruchs des Dämonischen, der die Grenze zwischen der historischen Wirklichkeit und der Unrealität der dämonischen Urnaturgesetze sprengen soll. Ähnlich beschreibt auch Paul Tillich das Hereinbrechen des Dämonischen über einen Menschen, wie ich im ersten Kapitel ausführlich darstellt habe, als Verzerrung des Körperlichen und des Geistigen: „Die Organe des Machtwillens wie Hände, Füße, Gebiß, Augen, und die Organe der Zeugungskraft wie Brüste, Schenkel, Geschlechtsteile, bekommen eine Ausdruckskraft, die sich bis zur wilden Grausamkeit und orgiastischen Raserei steigern kann.“<sup>134</sup>

So wird der Innenminister Hirsch bis ins Extrem defiguriert, ihm wachsen Hörner und, von heftigen, tierischen Trieben überfallen, fängt er an, wie ein Hirschbock im Raum zu hüpfen und zu springen. Auch dem Polizeipräsidenten Eichhorn entwachsen „kleine Beine“, „eine spitze Schnauze“ und „ein ungeheurer Schwanz“, er wird zu einem Mischwesen aus Menschlichem und Tierischem. Ähnlich wird vorgeführt, wie der Soldat Ziweck, seiner Fleischeslust zum Opfer gefallen, sich in ein Tier verwandelt: „sein Mund stellte sich schnauzenförmig vor, und es gab ein Schnalzen, dann stand der Mund wieder richtig.“ (I, 71)

---

<sup>132</sup> Näher zur Wucherung der Erzählstruktur im Kapitel „Arabeskenisierung der Geschichte“.

<sup>133</sup> Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 199.

<sup>134</sup> Tillich: Das Dämonische, S. 43.

Diese plötzliche Verwandlung ins Tierische und die Rückverwandlung ins Menschliche beschreibt die Instabilität der Figuren und ihrer geschichtlichen Existenz. Zwischen zwei Welten gefangen, der menschlichen und der tierischen, erscheinen sie als chimärische Wesen an der Grenze zwischen Wirklichkeit und Phantasmagorie. Ähnlich wird auch der Sozialdemokrat Ebert zu einem Zwitterwesen, zu einem chimärischen, phantasmagorischen Gemisch von Mensch und Stier:

„Ebert selbst, nachdem er seine Wutreserve ausgegeben hatte, wohnte wieder gut in seinem kleinen Stierkörper [...] Er hatte eine untersetzte rundliche Figur. Sein dicker Kopf wuchs nicht recht aus den Schultern heraus. [...] Das Wichtigste, Deutlichste aber an ihm waren die Beine, kurze stämmige Träger, solide Instrumente, deren ihr Besitzer sein Gewicht anvertrauen konnte.“ (III, 108)

Eberts Körper verwandelt sich in einen Stierkörper, mit einer rundlichen Figur, mit einem dicken Kopf und kurzen „stämmigen“ Beinen. Auffallend wird in der Beschreibung Eberts die Dissoziation des Körpers, des Kopfes und der Beine, die durch die verfremdende Beschreibung zu selbstständigen Körperteilen werden.<sup>135</sup> Der kleine Stierkörper erinnert in der Beschreibung aber auch an einen – Eber. Implizit wird auch hier der Name wörtlich genommen.

Im Kapitel *Matrosenverhör im Finanzministerium* verwandelt sich der Stuhl des Kanzleirates auf komisch-groteske Weise in einen springenden Bock, der vor lauter Freude mit seinen Sprüngen das ganze Zimmer umkreist:

„Der Kanzleirat konnte nicht mehr an sich halten. Er mußte hinaus, zum Stuhl, zu seinem Stuhl, zu dem Bock in seinem Zimmer, der regungslos vor den erwartungsvollen Matrosen stand. Der Bock geriet, wie er die Schritte seines Herrn vernahm, ins Schwanken. Und wie der eintrat und sich auf ihn setzte, stieg er in wilden Spiralen, in Rotationen in die Höhe, und nur die Zimmerdecke hielt ihn davor zurück, sich durch das Dach in die Wolken hinaufzuschrauben. Daher ließ er sich herab, senkte sich wieder, stürmte querfeldein durch den Raum und schrie dreimal hurra. Es war die reine Freude. Auch die Matrosen, die glücklich ihre Meerfahrt beendet und die Säulen des Herakles passiert hatten, freuten sich.“ (III, 127)

---

<sup>135</sup> Ausführlich dazu im Kapitel „Anthropomorphisierung und Verdinglichung“.

Der Stuhl, der regungslos steht, verwandelt sich plötzlich in einen Bock, in ein übernatürliches Wesen, das wie eine Art Pegasus bis in die Wolken springt und wie ein Mensch schreit und seine „reine Freude“ ausdrückt. Gleichzeitig wird dieses Bild vom anderen phantasmagorischen Bild der Matrosen überlagert, die, obwohl im Finanzministerium eingesperrt, zur Meeresfahrt aufbrechen und durch „die Säulen des Herakles“ das Meer überqueren. Diese phantastischen Raum- und Zeitsprünge, die disparate Räume und Zeiten, Menschen, Gegenstände und Tiere auf eine absonderliche Weise verknüpft, überführen die historische Wirklichkeit in eine phantastische Welt, die die vertrauten Wahrnehmungen der Wirklichkeit irritierend destabilisiert. Das Finanzministerium wird zu einem skurilen, phantastischen Ort, mit Stühlen, die sich in Tiere verwandeln und über übernatürliche Fähigkeiten verfügen und mit Innenräumen, die sich blitzartig in das antike Meer verflüssigen können.

Die historische Zeit und der historische Raum der deutschen Revolution hören somit auf, die vertraute Zeit und der vertraute Raum des alltäglichen Lebens zu sein, sie bilden eben einen phantastischen Chronotop<sup>136</sup>. Sie gehen weit darüber hinaus, was in den eingefahrenen Wirklichkeitswahrnehmungen und -darstellungen üblich ist. Vielmehr verbindet Döblin dadurch auf die originellste, eigenartigste Art, was in den überkommenen Formen des historischen Romans und der Geschichtsdarstellung nicht möglich war: Die lebhaft Realistik der historischen Wirklichkeit mit ihrer phantastischen Durchdringung.

Die gleichen phantasmagorischen Momente bewirkt auch die Verwandlung der Statuen auf der Siegesallee<sup>137</sup> in lebendige Wesen, die um Mitternacht auf der Siegesallee spazieren gehen. Die Auferstehung der Markgrafen, Kurfürsten und Könige verwandeln Berlin in einen befremdlichen Ort, wo die Statuen, wenn auch verlebendigt, die Schwere ihrer Gegenständlichkeit und ihrer künstlerischen Abweichungen mit sich schleppen:

„Nun hängt beim Erwachen von Marmorstatuen viel davon ab, ob sie richtig hergestellt sind. Zum Beispiel haben es expressionistische Figuren immer schwer und schwebten in

<sup>136</sup> Siehe dazu das Kapitel „Zeit und Schauplatz der Geschichte“.

<sup>137</sup> Siehe dazu auch Kiesel: Literarische Trauerarbeit, S. 392ff.

ständiger Lebensgefahr wegen ihrer übernatürlich langen und gewundenen Gliedmaßen, die schwer zu dirigieren sind. Albrecht der Bär, der alte Recke, merkte wieder einmal beim Herabsteigen vom Sockel, daß mit ihm etwas nicht stimmte. Er hinkte, er hinkte gräulich. Er hatte zeit seines Lebens nie gehinkt. Wie hätte er sonst solche Fehden bestehen können. Aber der Künstler hatte die Perspektive wegen oder aus Irrtum von seinem rechten Bein mehrere Zentimeter weggelassen. Nun stand Albert schräg unten, schnellte links in die Höhe und sank rechts herunter. Wie sollte man in dieser Weise stürmen und den Kampf beginnen.“ (III, 336)

Albrecht der Bär, der erste Markgraf von Brandenburg, ist, obwohl verlebendigt, in komisch-grotesker Weise an seiner statuenhaften Gegenständlichkeit haften geblieben: Weil er von einem expressionistisch angehauchten Architekt gemeißelt wurde, hat er übernatürlich lange, schwer miteinander koordinierbare Glieder und ein kürzeres rechtes Bein, er ist ein phantasmagorisches, skuriles Mischwesen aus Mensch und Statue. An ihm vorbei trommelt die deutsche Kavallerie aus dem ersten Weltkrieg, mit Pferden und Kanonen – eine weitere Anhäufung von skurilen, phantasmagorischen Elementen, die Berlin zum Schauplatz von absonderlichen Ereignissen werden lässt. Die Atmosphäre wird umso unheimlicher, als die Soldaten ohne Arme und Köpfe umherirren, viele „glasartig durchsichtig [...] weil ihre Leiber von Granaten ganz und gar zerrissen waren“ und ihren Ahnen, den Fürsten und Markgrafen, den Kampf erklären – Berlin wird zu einem befremdlichen Schlachtfeld, wo hinkende, krachende Marmorstatuen mit schattenhaften Soldaten mit zerrissenen, zerlöcherten Gliedern wie in einer Art Totentanz ringen. Geritten kommt ein Kürassier, sein Kopf hängt an seinem Sattelknopf, er nimmt den Kopf und steckt ihn auf seine Lanze und der Kopf fängt an, zu schreien:

„Die Niedertracht herrscht, die Habgier rafft, der Knüppel regiert. Sie haben's geschafft. Sie haben Deutschland zunichte gemacht. Wir haben den Krieg umsonst geführt. Kameraden, man hat uns irregeführt.“ (III, 341)

Die ferne und die nahe Vergangenheit und die Gegenwart treten zusammen, sie überlappen und durchkreuzen sich – die Zeit der Geschichte erscheint nicht als linear, sondern als zirkulär, die Vergangenheit und die Gegenwart lösen sich in einer phantasmagorischen Gegenwart auf, die keine Bindung an Vergangenheit und Zukunft findet. Diese betonte Gegenwärtigkeit, durch die die disparaten Zeiträume

und historischen Standorte verknüpft werden, lässt eine phantasmagorische Zeit entstehen, die die innerfiktionale, chronologische, messbare Zeit der Geschichte als durchlässig und wankend enthüllt.

Diese „Simultaneität des Ungleichzeitigen und des Heterogenen“<sup>138</sup> betont die Kontinuität der blutigen Kriegsgeschichte durch die Revolution und perspektiviert die Geschichte nicht als fortschrittliche Geschichte, sondern als wiederkehrende, immergleiche Geschichte der „Niedertracht“. Diese Idee, die hier inszeniert wird, wird sodann explizit vom Erzähler gegen Ende des Romans im Kapitel *Kurfürstenballett in der Siegesallee* betont; Gleichzeitig akzentuiert er hellseherisch die Fortsetzung dieser wiederkehrenden Geschichte der Niedertracht durch den Zweiten Weltkrieg:

„Das Land, mit dem Gift in den Knochen, das es in der Revolution nicht ausstoßen konnte, erholte sich langsam von dem Krieg, zu einem neuen Krieg. [...] Da setzte sich die Siegesallee in Bewegung, als es klar wurde, daß die Männer der alten Kriegskaste in Deutschland wieder ans Ruder kommen würden. [...] Sie sausten mit ihren Marmorgliedern, schief und krumm, wie sie waren, nach Bremen und an die Ruhr, wo der General Maercker so viele liebe Plätze für sie angelegt hatte. Als ambulante Geisterschar flogen sie nach Wesel und Bielefeld, wo sie auch allerhand zu lachen fanden. Und so klapperten, wackelten und rauschten sie wie ein Fastnachtszug über Zeitz, Merseburg, Halle, Leipzig und München.“ (III, 644)

Das Scheitern der Revolution treibt die Marmorstatuen der preußischen Kurfürsten zu einer endgültigen, totalen Zügellosigkeit: Von ihrer marmornen Gegenständlichkeit befreit, scharen sie sich zusammen und durchreisen das ganze Deutschland „als ambulante Geisterschar“ wie in einem ungezügelten Fastnachtszug.

Die karnevalistische Vermischung des Tierischen und des Dinghaften mit dem Menschlichen ist, wie ich zu zeigen versucht habe, ein Prinzip der Überschreitung des Wirklichen, durch das Döblin sein Postulat der Tatsachenphantasie realisiert. Die Vermischung des Realen mit dem Imaginären lässt die historische Wirklichkeit als Trugbild, als Phantasmagorie deutlich werden. Die phantastische Anamorphose zielt

---

<sup>138</sup> Simonis: Grenzüberschreitungen, S. 241.

noch dezidierter darauf ab, die Unterscheidung zwischen real und imaginär<sup>139</sup> aufzulösen. Dadurch äußert Döblin noch einmal seine auffallende erkenntnistheoretische Skepsis angesichts einer rationalen, deutlich erkennbaren Erfassung der geschichtlichen Wirklichkeit.

#### **4.1. Anthropomorphisierung und Verdinglichung**

Sehr oft wird im November-Roman den Objekten und den Gegenständen ein eigenes Leben eingehaucht, die Dinge beleben sich, sie können sprechen und empfinden, an den Kalamitäten der Geschichte teilnehmen, eine eigene Logik entwickeln und eigene Reflexionen über den Verlauf der Geschichte anstellen. Diese Anthropomorphisierung der Gegenstände korrespondiert mit der Verdinglichung der Menschen, die zu unbelebten Objekten, starren Dingen werden – eine eigenartige karnevalistische Umkehrung der Weltordnung, durch die Döblin den Schrecken vor einer ominös gewordenen Geschichte zum Ausdruck bringt. Diese „verkehrte“ Welt, in der die Helden handlungsunfähig werden und in „der Mechanik der selbsttätigen Dinge gefangen“<sup>140</sup> sind, ist ein erzählerisches Grundelement phantastischer Literatur. Es geht um eine „minimalistische Phantastik“, die „die Welt der Dinge [belebt] und die allmähliche Depotenzierung des Subjekts [vorführt].“<sup>141</sup> Diese animistische Phantasie der Belebtheit der Dinge ist ein gängiges Verfahren der phantastischen Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. So schreibt G. Meyrink in seinem Roman *Der Engel vom westlichen Fenster*: „Bisweilen haben Dinge mehr Macht über

---

<sup>139</sup> Vgl. dazu Fuß: Das Groteske, S. 130: „Das Phantastische dekomponiert die Unterscheidung real/imaginär.“

<sup>140</sup> Berg: Schlimme Zeiten, S. 158.

<sup>141</sup> Brittnacher: Vom Risiko der Phantasie, S. 37.

uns, als wir über sie; vielleicht sind sie in solchen Fällen die Lebendigeren und stellen sich nur tot.“<sup>142</sup>

In seiner Verdinglichungstheorie setzt sich Georg Lukács mit dem Prozess der Verdinglichung als Folge der Technisierung und der Mechanisierung des großstädtischen Lebens auseinander und zeigt, wie durch die Rationalisierung der Arbeitsprozesse die menschliche Arbeit abstrakt wird und infolgedessen vom Arbeiter nicht mehr als Ganzes wahrgenommen wird, sondern „als etwas Objektives, von ihm Unabhängiges“<sup>143</sup>. Die Prozesse und die Dinge entwickeln somit eine „Eigengesetzlichkeit“, der sich die Arbeiter zu fügen hat, weil sie sich ihm „als unbezwingbare, sich von selbst auswirkende“ Macht gegenüberstellt. Der Arbeiter wird somit als ein „mechanisierter Teil in ein mechanisiertes System eingefügt“<sup>144</sup>, das er nicht mehr beherrschen kann, sondern von dem er beherrscht wird.

Das Dingwerden des Menschen und die irrealen phantasmagorische Belebungen der Dinge und der gesellschaftlichen Prozesse sind für Lukács die Kehrseiten des einen und gleichen Verdinglichungsprozesses. Weiterhin stellt er in seiner Analyse heraus, dass die Technisierung und die Mechanisierung, anstatt dem Menschen dabei zu helfen, sich von der Naturabhängigkeit zu befreien, sich eigenmächtig zu „einer zweiten Natur“ verwandelt haben, deren Ablauf ihnen „mit derselben unerbittlichen Gesetzmäßigkeit entgegentritt, wie es früher die irrationalen Naturmächte [...] getan haben“.<sup>145</sup>

Eine ähnliche Kritik an dieser dialektischen Natur des gesellschaftlichen Fortschritts übt auch Döblin im November-Roman durch die Verkehrung der Relationen zwischen Menschen- und Dingwelt. Wie Lukács schildert Döblin den geschichtlichen Menschen als zerstückelten, mechanisierten Teil einer ihm übermächtigen geschichtlichen Wirklichkeit, als Opfer einer unerbittlichen, nicht beherrschbaren, dämonischen Geschichte, deren Ablauf ihm mit einer

---

<sup>142</sup> G. Meyrink: Der Engel vom westlichen Fenster. Leipzig/Zürich 1927, S. 15. Siehe ausführlicher dazu M. Wunsch: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen, München 1998, S. 214ff.

<sup>143</sup> G. Lukács: Geschichte und Klassenbewußtsein, Darmstadt 1988, S. 261.

<sup>144</sup> Ebd., S. 263.

<sup>145</sup> Ebd., S. 307.

unabwendbaren Gesetzmäßigkeit entgegentritt. So wie das abstrakte soziale System und die abstrakten Arbeitsprozesse in Lukács' Verdinglichungstheorie zu einer zweiten unerbittlichen Natur geworden sind, so wird die geschichtliche Wirklichkeit im November-Roman als eine naturwüchsige, dämonische Macht geschildert, deren Ablauf sich die Protagonisten blindlings unterwerfen müssen. Die überwältigenden, urwüchsigen Naturbeschreibungen in Döblins Werk zeigen ausdrücklich, dass der moderne Mensch sich von der naturwüchsigen Abhängigkeit nicht befreit hat, sondern im Gegenteil, ein gesellschaftliches System, eine Wirklichkeit geschaffen hat, die ihn in diese naturwüchsige Abhängigkeit zurückstoßen. Die Anthropomorphisierung und die Verdinglichung sind nur verschlüsselte, eigenartige Darstellungsformen dieses Grundgedankens von Döblins Existenzphilosophie.

So wird der Boden bzw. die Erde im ersten Band des Romans fast zu einer Figur des Romans, zu einem Beteiligten an der Geschichte, der am ersten Weltkrieg teilnimmt und seinen Dienst leistet. Demgegenüber werden die Soldaten des Ersten Weltkrieges, die Männer, die Rekruten, die Gelehrten, die Studenten und die Bauern zu leblosen Leichen herabgesetzt:

„Das große mörderische Unwesen der beiden Fronten hatte sich quer über das friedliche Land geworfen. Es hatte dem fruchtbaren Boden nicht viel ausgemacht, dass man ihn eine Weile mit Granaten und Bomben kratzte. Die Millionen Leichen waren ihm ungewohnt, aber er war auch auf dies Geschäft eingerichtet, und junge und alte Männer, Rekruten und Landstürmer, Gelehrte, Studenten und Bauern nahm er ohne Unterschied an. Alle empfing er, erstaunt, dass so viele auf einmal kamen.“ (I, 215f.)

Die Geschichte taucht als dämonische Urgewalt auf, als das „große mörderische Unwesen“, das in seinem Wüten die Erde und die Menschheit verschlingt. Die Erde wird zu einem lebendigen Wesen, das den Tod der alten „Männer, Rekruten und Landstürmer, Gelehrte[n], Studenten und Bauern“ erstaunt betrachtet und ihre Leichen gleichmütig zu sich nimmt. Im Gegensatz dazu werden die Menschen zu Dingen, zu einer Masse von Leichen, zu leblosen Objekten der Geschichte. Die Erde hat eine andere Zeit als die Menschen und ist darum, trotz der Ungewöhnlichkeit der hohen Zahl, auf dieses „Geschäft“ eingerichtet. Sie kann auch Millionen aufnehmen: In ihrer Zeitrechnung bedeutet es nichts.

Dieses Prinzip der Verkehrung der Relationen zwischen Menschen, Prozessen und Objekten dient zunächst „zur Konstruktion des relativen und absoluten Fremden, das der Erfahrung unzugänglich und daher empirisch nicht beschreibbar ist“<sup>146</sup>, zur Beschreibung einer Geschichte, die nicht von Menschen gemacht wird, sondern einer selbsttätigen Geschichte, die über die Menschheit dämonisch-verzerrt einbricht. Der Krieg wird in dem oben angeführten Zitat zu einem „Geschäft“ heruntergespielt, zu einer kleinen, winzigen Episode, die die Fläche der Erde „gekratzt“ hat: Der Krieg erscheint hiermit als Machenschaft dieser dämonischen, unergründlichen Macht der Geschichte, die sich nicht als eine sinnvolle Vernunft im Sinne Hegels definieren lässt, sondern als kontingent und willkürlich. Vielmehr wird der Krieg als abgeschlossenes „Geschäft“ dargestellt, als eines der mannigfaltigsten Geschäfte, die sich auf der Erde abspielen. Durch diese Assoziation, in dem die Gegenwart betont und die Vergangenheit als etwas Kurzfristiges dargestellt wird, „wird die Abgeschlossenheit der Vergangenheit betont und Kontinuitätsvorstellungen [werden] in Frage gestellt.“<sup>147</sup> Die Geschichte wird dadurch entteleologisiert, und somit werden die Vorstellungen über ihre Sinnhaftigkeit und Kohärenz negiert.

Die Überlagerung der geschichtlichen Gegenwart durch die ominöse Vergangenheit, die die Wiederkehr des Vergangenen in Gestalt eines wütenden Dämons ankündigt, lässt die geschichtliche Wirklichkeit als hintergründige, phantasmagorische Wirklichkeit erscheinen, an der Grenze zwischen der vertrauten Welt des Empirischen und der übernatürlichen, befremdlichen Welt des Dämonischen. Die gleiche außergewöhnliche Überlagerung des Alltags durch „unsichtbare Dämonen“, die das Dingwerden der Menschen und das Menschwerden der Prozesse einleitet, findet auch in der Beschreibung der spanischen Grippe statt:

„Im Wüten der spanischen Grippe bedeutet der verflossene Dienstag kein Datum. Die dunklen Privathäuser, die Kasernen bleiben für sie weit offen. Da liegen Menschen und schlafen und fühlen nicht, was an ihnen sein Werk übt. Unsichtbare Dämonen senken sich in ihre Kehle, lassen sich in ihre Lungen herab. Der Körper wird bald in Alarm geraten. Der Mensch mit seinem großen Wissen schläft, er wird morgen matt sein und

---

<sup>146</sup> Fuß: Das Groteske, S. 251.

<sup>147</sup> Nünning: Von historischer Fiktion, II, S. 162.

nichts verstehen und nicht aufstehen wollen, er wird sich an die Stirn fassen und sich heiß fühlen. Inzwischen hat sein Fleisch, der tapfere Leib, den Gegner erkannt und den Kampf gegen die Dämonen aufgenommen.“ (I, 81)

Die Menschen erscheinen als erlahmte, regungslose Körper, während die Viren der spanischen Grippe aufkeimen und aufsteigen, und an den bewegungslosen Körpern der Menschen ihr „Werk“ hemmungslos üben. Die Viren sind Dämonen, die durch die Kehle der schlafenden Menschen sich einschleichen, um dann in ihre Lungen einzudringen. In diesem phantasmagorischen Prozess, in dem die Krankheit anthropomorphisiert wird und die Menschen verdinglicht, verselbständigt sich auch der Körper, der Leib, der alleine zum Akteur wird und seinen Kampf gegen die dunklen Dämonen aufnimmt.

Auch an diesem Prozess der Verdinglichung des Menschen lässt sich das ästhetische Prinzip der Dissoziation der Figuren und des Geschehens erkennen. Diese Dissoziation des Menschen und seines Körpers in seine Teile, die durch den Einbruch der Dämonen herbeigeführt wird, deutet auf die Ohnmacht, die Machtlosigkeit des Menschen hin gegenüber der ominösen, unheilvollen Geschichte. Solche Passagen, die den Einbruch des Dämonischen beschreiben, bewirken auch die Dekomposition des zuerst kohärent angekündigten Revolutionsgeschehens. Die Verlagerung der Darstellung auf die dämonische Wucherung und auf die ungewohnte Perspektive, in der der Mikrokosmos auf einmal in den Vordergrund tritt, verfremdet unsere vertraute Weltordnung und unseren vertrauten Realitätsbegriff. Die übernatürliche Welt des Dämonischen überlagert die empirische Realität der Geschichte. Auch die Darstellungsweise wird zu einer sprachlichen Wucherung, zu einem semantischen Exzess, die die Arabeskisierung der Geschichte zur Folge hat<sup>148</sup>. Dies wird auch in der Episode des sterbenden Fliegers am Anfang des ersten Bandes veranschaulicht. Der Tod des jungen Fliegers wird als Aufmarsch der Dämonen beschrieben, die wie in einer Art Totentanz in seinen Körper eindringen und allmählich überhand nehmen:

„Der Kranke dämmerte allein. Die feinen Pflänzchen, die die Bleikugel aus der Luft und von der Jacke in seinen Leib getragen hat, durchwucherten seinen Leib. Sie überzogen

---

<sup>148</sup> Näher dazu im Kapitel „Arabeskisierung der Geschichte“.

alle Därme mit einem trüben Hauch und machten ihren Glanz blind. Graue Flocken sanken in die Nischen zwischen den Därmen, die sich noch zusammenzogen, hoben und senkten. In die Adern des Mannes waren die Pilze gewandert und hatten sich fröhlich von dem warmen Strom des Blutes fortreiben lassen, wie fühlten sie sich selig in dem süßen Saft, das war etwas anderes als das Leben an der kalten Luft und auf dem Tuch. Wie ein Orchester, das auf den Wink des Kapellmeisters wartet, setzten sie sich rauschend in Bewegung. Und nun war der Mensch ein hohles gewaltiges Gewölbe geworden, durch das ihre Musik scholl. Er lag da, schlaff, schwitzend.

An den Wänden des Gewölbes kriechen Schlingpflanzen, sie hängen in den Raum hinein, es ist ein Urwald, und dies sind die Tropen, und da klettern Affen, Untiere mit schrumpfligen Hälsen, sie steigen aus dem Morast, Kolibris schwirren mit gewundenen Schnäbeln, die Blumen halten ihre grellen Blüten hin und schnellen schmale rote Zungen heraus. Nun spielt eine Orgel, und von den Tonleitern steigen ernste Männer herunter im Talar. Lange Schleppen ziehen sie hinter sich her, sie predigen und ermahnen, es ist ein langes schwarzes Lied.“ (I, 11)

Der Körper des sterbenden Fliegers ist durchwuchert von „feinen Pflänzchen“, die in seinen Adern gedeihen und anwachsen, sein Körper metamorphosiert sich zu einem Gewölbe, dann zu einem Urwald, von unheimlichen, unnatürlichen Wesen bevölkert, von „kletternden Affen“, von „Untiere(n) mit schrumpfligen Hälsen“ und von schwirrenden Kolibris. Gesungen von einem Männerchor in feierlichem Gewand schallt im dahinsiechenden Körper des jungen Mannes ein „langes, schwarzes Lied“, das seinen Tod ankündigt. Der junge Flieger hört auf, ein Mensch zu sein, er ist vielmehr auf seinen Körper reduziert, der zu einer wundersamen Welt wird, die in ihrer Bizarrerie Angst erregend wird. Dies wird an der dunklen Metaphorik erkenntlich: Die Tiere sind Untiere mit schrumpfligen Hälsen, die Kolibris haben gewundene Schnäbel, die Blumen tragen grelle Blüten und lassen ihre roten Zungen hervorkommen. Es handelt sich hier um eine Art der monströsen Verzerrung<sup>149</sup> der Naturordnung, ein anderes wichtiges Element phantastischer Literatur.<sup>150</sup> Die Natur erscheint, wie an der dunklen Metaphorik ersichtlich wird, nicht als idealisierter lieblicher Ort, sondern als gewaltsame und zerstörerische Urgewalt des Dämonischen, als „Antiutopie“. Infolgedessen ist die Auflösung des Fliegers in der Urnatur nicht als

<sup>149</sup> Siehe dazu Fuß: Das Grotteske, S. 299ff.

<sup>150</sup> Vgl. Fuß: Das Grotteske, S.130: „Wie das Grotteske bricht das Phantastische mit der konventionellen 'Ordnung der Natur'[...]“

Harmonie mit der Natur interpretierbar, sondern vielmehr als „negative Regression des Menschen in seine Naturabhängigkeit“<sup>151</sup>.

Die dämonische Wucherung des Todes, die mit einer dämonischen Wucherung des Textes einhergeht, hebt die Grenze zwischen Empirischem und Nichtempirischem, zwischen Realem und Imaginären auf. In der Schilderung dieser dämonischen Heimsuchung verdichten sich noch einmal die zentralen Krisenerfahrungen der Moderne: Leiden und Tod, Angst vor fremden Gewalten und vor selbsttätigen Dingen, Entfremdung des Ichs in einer Grauen erregenden Wirklichkeit. Diese Bilderwelt „wird zur zentralen Metapher für die Ohnmachtserfahrung des Subjekts in der Lebenswelt der Moderne.“<sup>152</sup>

Die Erzählweise, die die Verzerrung der Geschichte durch die dämonische Natur ankündigt, ist indessen weniger als Element komisierenden Erzählens zu sehen, wie Meike Mattick postuliert, oder als „mythologische Grundierung des Geschehens“<sup>153</sup> zur Erzeugung eines Totalitätseffekts, wie Helmut Kiesel reklamiert. Diese Erzählweise ist vielmehr, wie ich zu zeigen versucht habe, ein genuin phantastisches Element im November-Roman, das zur phantastisch-karnevalesken Verkehrung der Weltordnung (verdinglichte Menschen und anthropomorphisierte Dinge und Geschichtsprozesse) dient, um somit die Geschichte als unheilvolle Phase der immergleichen Wiederkehr der dämonischen Naturgewalt zu beschreiben.

Die Auflösung der Grenze zwischen der vertrauten Welt der Geschichte und der übernatürlichen Welt des Dämonischen lässt die chronologische, messbare Zeit der Geschichte in der amorphen, remythisierten Zeit des anfänglichen Weltchaos zerfallen. Dieser Zusammenstoß der beiden Zeitebenen unterstreicht noch einmal die durchlässige Diskordanz zwischen individuellem Schicksal, Geschichte und mythischer, dämonischer Zeit. Diese phantastische Ambivalenz durchzieht den ganzen Roman, ebenso der Verdacht, dass die eine Welt über die andere dominieren oder sie letztlich in sich aufnehmen kann.

---

<sup>151</sup> Mattick: Komik und Geschichtserfahrung, S. 178.

<sup>152</sup> Brittnacher: Vom Risiko der Phantasie, S. 30.

<sup>153</sup> Kiesel: Literarische Trauerarbeit, S. 331.

Verdinglicht werden nicht nur die Opfer der Geschichte, sondern auch die geschichtlichen Akteure, die Hauptrepräsentanten der deutschen Revolution. Indem die Verdinglichung der Opfer der Geschichte die „Tragik des Gestalteten“ deutlich macht, ist die Verdinglichung der Hauptrepräsentanten der Revolution ein Verfahren der komisierenden bzw. der grotesk-komisierenden Darstellungsweise. So wird Philipp Scheidemann als Objekt dargestellt:

„Dann entkleidete man ihn, und dabei geschah die Verwechslung. Statt die Kleider hängte man ihn selber zum Lüften vor die Tür. Er machte die Geishas auf ihren Irrtum aufmerksam. Aber da war es schon zu spät [...]“ (III, 335)

Die groteske Verwechslung Scheidemanns mit seinen Kleidern – der Literaturkenner denkt hier natürlich auch an die Verwechslung einer Nase mit einem Staatsrat – deutet auf seinen hohlen, scheinrevolutionären Charakter – zwischen ihm und seinen Kleidern gibt es keinen Unterschied. Er wird auf seine Maskenhaftigkeit reduziert: „Die Grenzen zwischen Scheidemanns Person und seinen Maskenspielen verschwimmen ineinander, sein Selbst ist als hohle Fassade präsentiert.“<sup>154</sup> Der Verdinglichung Scheidemanns korrespondiert die Anthropomorphisierung, das Lebendig-Werden seiner Kleider, die mit ihm rivalisieren:

„Die Verwechslung mit seinen Kleidern, in der Nacht des Siegestanzes über die Revolution, war schließlich doch an den Tag gekommen. Denn seine Kleider konnten es zwar in jeder Weise mit ihm aufnehmen, sie konnten tanzen, schlenkern, elegant rauschen [...]“ (III, 598)

Indem Scheidemann untätig wird, werden seine Kleider selbsttätig, sie können von alleine „tanzen, schlenkern, elegant rauschen“; die befremdliche Dissoziation zwischen Person und seinen Kleidern deutet auf Scheidemanns Handlungsunfähigkeit und auf seinen Mangel an jeglicher Souveränität und Zielsetzung gegenüber der historischen Prozesse. Durch diese exzentrische karnevalistische Umkehrung der Weltordnung, die die Subjekte der Geschichte zu Objekten degradiert, demontiert

---

<sup>154</sup> Mattick: Komik und Geschichtserfahrung, S. 257.

Döblin „die Tradition heroischer Geschichtsauffassung.“<sup>155</sup> Die Geschichte wird zum Schauplatz für komödiantische, burleske, groteske, phantastische und tragische Inszenierungen, zum phantasmagorischen Ort an der Grenze zwischen Sein und Nicht-Sein, Wirklichkeit und Fiktion.

Die Verdinglichung der geschichtlichen Akteure und die Anthropomorphisierung der Dinge und der historischen Prozesse zielen, wie ich zu zeigen versucht habe, auf ein Unnatürlich-Machen des historischen Geschehens. Die somit ausgelösten Verfremdungsmomente dienen dazu, die eingefahrenen, gewohnten Geschichtswahrnehmungen und –konstruktionen zu destabilisieren und sie als durchlässig erscheinen zu lassen. Die Verfremdung der historischen Prozesse dient dazu, „sie uns auffällig zu machen“<sup>156</sup>, mit der Absicht, auf ihre Konstruktivität und somit Veränderbarkeit hinzuweisen.

Die Anthropomorphisierung der Naturgegenstände und -phänomene äußert auch Hoffnungen auf die geschichtliche Veränderung. Im ersten Teil des zweiten Bandes führt die Spree einen Monolog, in dem sie von einem utopischen Ort schwärmt:

„Welch langer Tag“, seufzte die Spree, als sie um diese Stunde unter der Weidendammer Brücke floss. „Wie lange sie aushalten können, diese Menschen. Und in solchen Haufen. Wenn ich erst aus der Stadt heraus wäre. Dieses Krabbeln und Lärmen. [...] Wir Wellen, wir fließen in die Havel. Man hat uns erzählt, dass wir noch zwischen Kieferwäldern und Hügeln fließen werden. Wie schade, dass es gerade Winter ist. Man hat uns erzählt, dass es eine Jahreszeit gibt, die Sommer heißt, wo die Bäume wie Vögel grüne Federn tragen, die man Blätter nennt. Sie wollen damit fliegen. Aber es gelingt ihnen nicht, weil sie ihre Füße nicht aus der Erde ziehen können. Dann, im Sommer, sollen sich die Menschen in Boote setzen und auf unserem Rücken schaukeln. Sie sollen singen, Männer und Frauen und Kinder zusammen. Vielleicht ist es eine Fabel. Was haben wir schon unterwegs gehört. Aber man kann davon in den langen Stunden träumen. (II/1, 243)

In diesem Traum der Spree werden die Möglichkeit eines Ortes der Geborgenheit und die Hoffnung darauf aufgezeigt: Durch diesen Wechsel der Perspektive von der geschichtlichen Wirrnis zum Monolog der Spree tritt Berlin als Dystopie, als *locus*

---

<sup>155</sup> Ebd. S. 259.

<sup>156</sup> Brecht: Aus den Schriften zum Theater. In: B. Brecht: Werke. Zusammengestellt von Wolfgang Jeske, Frankfurt a.M., S. 254.

*terribilis*, viel stärker zum Vorschein. Dieser Ort der Geborgenheit, von dem die Spree hier schwärmt, kommt dem romantischen Traum gleich: Jedoch ist dieser Traum, im Gegensatz zum romantischen, in die Wirklichkeit eingelassen. Dieses Verfahren, das sehr oft im romantischen Realismus des 19. Jahrhunderts und vor allem bei Dostojewskij anzutreffen ist,<sup>157</sup> ermöglicht, dass Raum und Zeit verfremdet werden und dass die etablierte Weltordnung in ihrer Seltsamkeit und Zerbrechlichkeit wahrgenommen wird. Diese Eigenart des phantastischen Realismus, den Dostojewskij in seinem 1876 veröffentlichten *Diary of a Writer (Tagebuch eines Schriftstellers)* „realism in a higher sense“ oder „fantastic realism“<sup>158</sup> nennt, soll das andere, sonderbarere Gesicht der Wirklichkeit zum Vorschein bringen.<sup>159</sup> Auch bei Döblin hat die erträumte Idylle die gleiche Funktion. Der Traum der Spree wird durch gewöhnliche Details der Wirklichkeit verdichtet: um die Frauen, Männer und Kinder, die in Booten sitzen und auf dem Rücken der Wellen singend schaukeln. Durch diese Art von Perspektivierung macht Döblin deutlich, dass die Möglichkeit zur Veränderung der gesellschaftlichen und geschichtlichen Lage in der Wirklichkeit selber steckt und nicht in einer Welt jenseits von ihr. Jedoch ist Döblins „Tatsachenphantasie“ nicht mit dem „fantastic realism“ des 19. Jahrhunderts zu verwechseln, auch wenn er für die Phantasie der Tatsachen plädiert und im November-Roman eine Spannung zwischen realistischer und phantastischer Realität vorherrscht. Denn anderes als bei Balzac, bei Dostojewskij oder bei Dickens herrscht in Döblins Erzählwerk nicht das Bild einer Wirklichkeit, die im Phantastischen ihre verlorene Einheit und Totalität wieder findet. Das Phantastische dient ihm zur Dissoziation der Figuren und des historischen Geschehens, als Verfahren, die Grenze zwischen Realität und Phantasie, Geschichte und Fiktion als durchlässig erscheinen zu lassen.

---

<sup>157</sup> Siehe dazu D. Fanger: *Dostoevsky and romantic realism; a study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol*, Cambridge 1965.

<sup>158</sup> Ebd., S. 215f.

<sup>159</sup> Ebd.

## 5. Arabeskisierung der Geschichte

„Vereinfachen, zurechtschlagen und – schneiden auf Handlung ist nicht Sache des Epikers. Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben.“  
(Döblin, *Bemerkungen zum Roman*, 124.)

Den Begriff der Arabeske als literarische Ausdrucksmöglichkeit hat als erster Friedrich Schlegel in Beschlag genommen. In seinen philosophischen Schriften hat F. Schlegel einen komplexen Arabeskenbegriff geprägt, dessen Dechiffrierung zu einer besseren Deutung nicht nur der romantischen Poesie, sondern des modernen Romans überhaupt führen kann. Es ist hier nicht der Ort, sich mit Schlegels komplexem Arabeskenbegriff auseinanderzusetzen – eine ausführliche und einleuchtende Analyse leistet Karl Konrad Polheim in seinem Buch *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*. Ich werde nur ein paar Aspekte nennen, die für das Verständnis der Arabeskisierung der Wirklichkeit in Döblins Werk einen Beitrag leisten können.

In seinen ästhetischen und philosophischen Schriften definiert Schlegel die Arabeske als eine Summe von Merkmalen: als Ornament in der Malerei; als poetische Gattung – die er als das reale Paradigma für die [romantische] Idealform<sup>160</sup> betrachtet; als eine Strukturmöglichkeit, „welche auf das höchste und letzte Ziel: die unendliche Fülle in der unendlichen Einheit, gerichtet ist.“<sup>161</sup> Die Arabeske als „unendliche Fülle in der unendlichen Einheit“ bestimmt Schlegel als den wichtigsten Aspekt der romantischen Poesie; Dieser dritte Aspekt ist der Zentralpunkt in seiner Philosophie und ein wichtiger Aspekt der modernen Romanpoetik, ein Aspekt, der

---

<sup>160</sup> K.K. Polheim: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München/Paderborn/Wien, 1966, S. 23.

<sup>161</sup> ebd, S. 24.

auch zum Verständnis der Arabeskisierung der Wirklichkeit in Döblins Werk beitragen kann.

Die unendliche Fülle des Lebens, die sich in der arabesken Struktur des Romans niederschlägt, lässt sich, so Schlegel, an der Mannigfaltigkeit der romantischen Komposition erkennen, „wo alle Formen und Gattungen vermischt und verschlungen sind.“<sup>162</sup> In Boccacios Werk sieht Schlegel die Fülle und die Mannigfaltigkeit der Formen und der Geschichten, „die bunteste Verwicklung“, die er als die höchsten Inhalts- und Stilzüge der romantischen Poesie betrachtet. Die Mannigfaltigkeit, an der sich die romantische Sehnsucht nach der unendlichen Fülle auswirkt<sup>163</sup>, ist laut Schlegel die romantische Ausdrucksform der poetischen Gattung des Arabesken: „Mannigfaltigkeit ist eine von den Form- oder Ausdrucksmöglichkeiten, die vom Arabesken verwendet werden, um die Ahnung unendlicher Fülle zu vermitteln.“<sup>164</sup> Die Arabeske, die Schlegel gleichzeitig als „chaotische Form“<sup>165</sup> definiert, soll stets auf die Einheit, auf das große Ganze ausgerichtet sein. Die Natur betrachtet Schlegel als Chaos, als unendliche Fülle ohne Einheit; nur in der Kunst vermag die unendliche Fülle zu einer Einheit aufgehoben zu werden: „Reine Natur ist nichts als Fülle, alle Harmonie ist ein Geschenk der Liebe. In der Kunst vermählen sich Fülle und Harmonie.“<sup>166</sup> Weiterhin bringt Schlegel den Arabeskenbegriff in Beziehung mit dem Begriff der Phantasie und bezeichnet die Arabeske „die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Fantasie.“<sup>167</sup>

Der Begriff der Phantasie ist ein weiterer wichtiger Aspekt in Schlegels philosophischen Schriften. Die Fantasie, in der Schlegel „dieselbe breite Anwendungsmöglichkeit wie bei der Arabeske“<sup>168</sup> findet, definiert er als „die

---

<sup>162</sup> F. Schlegel: Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795-1804, 1958, S. 159f. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. v. E. Behler unter Mitwirkung von J.-J. Anstett und H. Eichner, München/Paderborn/Wien 1958ff.

<sup>163</sup> Vgl. dazu Polheim: Die Arabeske, S. 357: „Mannigfaltigkeit ist vor allem eine noch faßbare Erscheinung, während die unendliche Fülle nur erahnt werden kann.“

<sup>164</sup> Ebd., S. 360.

<sup>165</sup> Schlegel: Literary Notebooks 1797-1801, zitiert nach Polheim: Die Arabeske, S. 250.

<sup>166</sup> Schlegel: 1794-1802. Seine prosaischen Jugendschriften, hrsg. v. J. Minor, 2. Bde, Wien 1882, S. 127.

<sup>167</sup> Schlegel: Rede über Mythologie, In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, S. 319.

<sup>168</sup> Polheim: Die Arabeske, S. 242.

Grundkraft der romantischen Poesie“, die sich im Phantastischen, der „Grundeigenschaft“<sup>169</sup> der romantischen Poesie, niederschlägt. Schlegel verbindet also in einem Zug „Fantastie“, „fantastisch“, „Arabeske“ und moderne Poesie, um dem Wesen der romantischen Poesie bzw. des romantischen Romans, zu Leibe zu rücken. Vereinfachend könnte man sagen, dass Schlegel die Arabeske unter anderem als phantastische Strukturmöglichkeit der romantischen Poesie betrachtet, in der sich die schöpferische Kraft der menschlichen Phantasie kristallisiert.

Ähnlich erscheint auch in Döblins „Tatsachenphantasie“ der Aspekt des Phantastischen, wie ich zu zeigen versucht habe, als Ausdruckform der künstlerischen Phantasie. Auch die Arabeskisierung der Wirklichkeit erscheint in Döblins November-Roman als phantastisches Element, das, anders als in der romantischen Poesie, zur Dissoziation des historischen Geschehens führen soll. Die Darstellung der „unendlichen Fülle“ der Ereignisse im November-Roman zielt nicht auf die Erzeugung der „unendlichen Einheit“ – sondern auf die ins Nichts führende Verästelung des historischen Geschehens. Denn die im November-Roman dargestellte Geschichte der deutschen Revolution ist eine merkwürdige Anhäufung von historischen Ereignissen, realistischen Details und Einzelheiten, die in einer einheitlichen Handlung nicht eingehen, sondern im Gegenteil, der Handlung entgegenwirken, sie ja, verästeln. Es gibt einerseits eine epische Geschichte, andererseits ein wucherndes, ausuferndes Erzählen; aber es gibt, abgesehen vom dritten Band, wo die Geschichte Friedrich Beckers zu einem klaren Erzählstrang wächst, kaum einen narrativen Plot. Döblin erhebt die Digression zum Stilprinzip und vertauscht ständig thematischen Hintergrund und Vordergrund - auch eine Art der Karnevalisierung der Romanstruktur.

Es ist, als wollte Döblin durch dieses Prinzip der Anhäufung und Schichtung disparater Ereignisse, die zu einer ausufernden Darstellung einer ausufernden Wirklichkeit führen, die Erzählzeit weit über die erzählte Zeit ausdehnen. Damit zielt er darauf, zu zeigen „wie jeder Augenblick unseres Lebens eine vollkommene

---

<sup>169</sup> F. Schlegel: Kölner Vorlesung, S. 31. Zitiert nach Polheim: Die Arabeske, S. 154: „Danach ist die Fantasie die Grundkraft der romantischen Poesie, das Fantastische der Ausdruck der Form geworden.“

Realität ist“<sup>170</sup>. Die Darstellung der Geschichte wächst zu einer Anhäufung von Momentaufnahmen und von Augenblickszuständen, in der eine Unzahl von Realitäten zusammenprallen, die unmöglich mit einem kohärenten Wirklichkeitsbild einhergeht. Die Maßlosigkeit der Ereignisse und der realistischen Details zerstört die Illusion des Realen, der erzählbaren und somit beherrschbaren historischen Wirklichkeit.

Im realistischen, historischen Roman des 19. Jahrhunderts sollen die Einzelheiten und die realistischen Details die Illusion der getreu abgebildeten Wirklichkeit, das Effekt des Realen<sup>171</sup>, hervorrufen. Die Einzelheiten in der Darstellung, die genauen Beschreibungen des historischen Requisites und der Umwelt haben mit der eigentlichen Handlung nur wenig zu tun; sie scheinen auf einen ersten Blick unnötig zu sein. Jedoch helfen diese Details zur Verankerung des Geschehens in der Wirklichkeit, sie bedeuten „Realität“; sie rufen die Referenzillusion hervor, die die Wahrscheinlichkeit des dargestellten Geschehens auffällig werden lässt. Diese anscheinend „unnötigen“ Einzelheiten sind im historischen Roman des 19. Jahrhunderts „nur in beschränktem Maße“<sup>172</sup> möglich. Denn im traditionellen historischen Roman steht letztlich der Plot im Vordergrund.

In Döblins November-Roman ist die Ausuferung der für den Plot unnötigen Details und Einzelheiten ein „monströse[s] Wuchern des Textmaterials“, das „das Erfassen des Sinns [...] erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht.“<sup>173</sup> Das monströse Wuchern der überschüssigen Details ist Zeichen einer ausufernden, schwer aufzufassenden Realität: der amorphen, wuchernden, dämonischen Welt der Urnatur, die Döblin in seinen naturphilosophischen Schriften als die einzige Wirklichkeit und Wahrheit betrachtet. Der Verzicht auf das einheitliche Geschichtsbild und seine

---

<sup>170</sup> Döblin: Bemerkungen zum Roman. In: SÄPL, S. 125.

<sup>171</sup> Siehe dazu R. Barthes: Effet de réel. In: Gérard Genette/Tzvetan Todorov (Hgg.): Littérature et réalité, Paris 1982. S. 81-90.

<sup>172</sup> R. Zeller: Realismusprobleme in semiotischer Sicht. In: Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, hrsg. v. Richard Brinkmann, S. 561-587, hier S. 567.

<sup>173</sup> Fuß: Das Grotteske, S. 344. Vgl. dazu auch Heinz Graber: Alfred Döblins Epos „Manas“, Bern 1967, S. 13: „Das ziellose Wuchern bleibt indessen nicht Gegenstand der Darstellung, sondern greift auf die Produktion über. Dem Autor wächst die Natur als Stoff über den Kopf, so daß das Werk aus den Fugen gerät...“

Verästelung in vereinzelte, unvereinbare „Realitäten“ läßt „eine ornamentale Struktur“<sup>174</sup> entstehen, die ein Bildfeld eröffnet, das „das Schisma zwischen Urbild und Abbild deutlich hervortreten“<sup>175</sup> lassen.

Diese Arabeskisierung der Wirklichkeit durch den Exzess von Bilderfluten gehört, so Renate Lachmann in ihrem Buch *Erzählte Phantastik*, „zu den stilistischen Bearbeitungen von *horror* und *terror*“<sup>176</sup> seit der Romantik. Auch in Döblins November-Roman ist sie Zeichen des Terrors gegenüber der ominös gewordenen Geschichte, die als chimärisches Trugbild, als auseinanderfliehende Visionen und Täuschungen, als wuchernde Arabeske auftritt. Entworfen wird durch den Zusammenprall dieser explodierenden Bilder eine phantasmatische Realität an der Schwelle zwischen real und imaginär, die keinem „semantischen Ort“<sup>177</sup> mehr entspricht – sondern einer unbestimmten und unbestimmbaren Phantasiewelt gehorcht.

So wird im zweiten Teil des ersten Bandes des November-Romans die Revolution als maßlose Anspannung von bizarren Ereignissen und Bildern dargestellt:

„Stattdessen erfuhr die jubelnde Stadt, dass ein restlicher Spuk (von Revolution) umgehe, dass zum Beispiel eine große Menge Schneeschuhe aus der Werderkaserne verschwunden sei. Wer sich diese Schneeschuhe widerrechtlich angeeignet habe, solle sie sofort dem Polizeipräsidium abliefern... Die Benutzung des Telephons ist untersagt, sodass, wer etwas zu flüstern habe, es schreien möge.“ (I, 78)

Die Revolution erscheint als ein Ereignis, das bizarre Zwischenspiele auslöst: Eine große Menge Schneeschuhe verschwindet; sie ausfindig zu machen wird zum wichtigen Plan der Revolutionäre, die sie sofort „dem Polizeipräsidium abliefern“ sollen. Aus unbegreiflichen Gründen ist die Benutzung des Telephons „untersagt“ und das Schreien wird zur Kommunikationsform. Diese Ansammlung von unerklärlichen Ereignissen, die das gewohnte Ordnungsgefüge von Ursache und

---

<sup>174</sup> Lachmann: *Erzählte Phantastik*, S. 367.

<sup>175</sup> Ebd., S. 371.

<sup>176</sup> Ebd., S. 19.

<sup>177</sup> Ebd., S. 40.

Wirkung völlig aufheben, schildert eine geschichtliche Realität, die aller Kausalität und Durchschaubarkeit enthoben wird. Die geschichtliche Realität ist lediglich Folie für die Überwucherung sinnloser Phänomene, die die totale Aufhebung der Historie bewirken. Die Episode ist eine Anhäufung von undurchdringlichen Ereignissen, von Arabesken, die die geschichtliche Realität überwiegen und die Übermacht der chimärischen, dämonischen, alle Ordnung und Kausalität verschlingenden Überrealität ankündigen.

Die Erzählung, die die Wirklichkeit als darstellbar gestalten soll, scheint ihre Aufgabe nicht mehr erfüllen zu können. Der Verzicht auf jegliche Hierarchisierung der geschilderten Ereignisse und Prozesse, die Umkehrung des Verhältnisses zwischen Vordergrund und Hintergrund – zwischen den belanglosen Äußerlichkeiten und dem narrativen Plot – zeigt die traumatische Erfahrung der Moderne gegenüber einer brüchig, bedrohlich gewordenen Wirklichkeit. Ähnlich wird die Rückkehr der Soldaten aus dem Krieg als Ausgangspunkt für befremdliche Begebenheiten dargestellt. Die Rückkehr der Soldaten und das Zusammenfinden eines Justizrats mit seinem Sohn verwandelt sich in einen „wunderbare[n] Festzug“, an dem auch „zahlreiche magere Hunde“ teilnehmen:

„Es gesellten sich noch zahlreiche magere Hunde dazu, über die der Heldensohn beim Betreten des Heimatbodens staunte. Es waren ehemalige Privathunde, ferner ehemalige Offiziershunde, Getier aus der Kaserne, um das sich nach dem Abzug am Mittwoch, den 13. November, keiner mehr kümmerte. Die Privathunde waren von ihren Besitzern verstoßen, weil sie sie nicht mehr füttern konnten. „Greift nach dem Wanderstab und zieht in die Welt hinaus“, sagten diese Besitzer und Besitzerinnen, oft weinend zu ihnen, „wir haben selbst nichts zu essen; ihr seid alt genug, um auf eigenen Füßen zu stehen.“ Ein heftiger, eigentümlicher Kampf zwischen Besitzern und Verstoßenen entwickelte sich. Das Hundetier begriff nichts, es wußte nichts von Fett-, Brot- und Fleischkarte, es jaulte vor den Häusern, an den bekannten Türen, die sich zu seiner Verblüffung nicht öffneten. Schließlich begriff es: man wollte es nicht. Und wenn es jetzt den Triumphzug begleitete, so darum, weil es seine ehemaligen, noch immer reklamierten Herren dazwischen erkannte und sie ebenso zu begleiten gedachte wie der Vater den verlorenen Sohn.“ (II/2, 80)

Die Rückkehr-Episode ist Anlass für die Beschreibung ausufernder Details und Einzelheiten, die an der Darstellung des Revolutionsverlaufs kein Anknüpfen finden, sondern das historische Geschehen im Gegenteil, in viele, immer befremdlicher werdende Ereignisse zerlegt. Der „wunderbare“ Festzug wird zu einem „heftigen,

eigentümlichen Kampf“ zwischen den zahlreichen mageren Hunden und ihren Besitzern. Den Hunden werden menschliche Eigenschaften zugesprochen, sie sollen wie die Reisenden „nach dem Wanderstab greifen“ und „in die Welt hinaus ziehen“ und lernen „auf eigenen Füßen zu stehen.“ Die Anspielung auf die mythische Episode der Rückkehr des verlorenen Sohns ist weiterhin ein Anlass zur Profanierung der biblischen Erzählung: Wie der Justizrat seinen verlorenen Sohn erkannt hat, so erkennen die Hunde ihre Herren. Auch diese Episode ist eine Arabeske, Teil der maßlosen Anspannung vieler befremdlicher Gebilde, die das empirische Ordnungsgefüge von Ursache und Wirkung, von geschichtlicher Kausalität und sprachlicher Beherrschbarkeit der Realität vollkommen auflöst.

Eine ähnliche Arabeske ist die Beschreibung von zwei alten Männern, eine weitere Beschreibung, die das Bild einer sinnvollen, kohärenten Darstellung der geschichtlichen Ereignisse konterkariert. Zuerst werden die zwei alten Männer in aller Realistik beschrieben: Sie sind steif und gebückt, sie tragen zerrissene Schuhe und verschrumpelte Hosen, sie zittern mit allen Gliedern und auf ihrem Spaziergang kommt ihnen immer wieder „die Zeit vor 1870 in Erinnerung.“ Nach der Darstellung ihres Aussehens wird dem Leser ein ungewöhnliches Bild angeboten: Die Episode beschreibt weiterhin die Konfrontation zwischen den zwei Dackeln der alten Männer mit einem jungen Hund; die Hunde werden mit befremdlichen Details geschildert, die Erzählung schweift ab und wird zu einer seltsamen Anhäufung von überschüssigen Ausführungen:

„Wie drollig hinter den beiden niedrigen Dackeln der junge schlacksige Hund, den ein breitschultriger Mann in brauner Lederjacke spazierenführt. Das Tier ist hochaufgeschossen, dünnbeinig und ungeschickt. Es schrickt vor dem einen Dackel zurück, als der sich umwendet. Auch in der Schnüffeltechnik kennt er sich noch nicht aus. Es ist noch nicht in seine jungen Glieder hineingewachsen. Aber das ist allgemeine Regel, man bemächtigt sich sehr langsam seiner Organe und überhaupt unvollständig. Was gehört uns eigentlich von unserm großen geräumigen Körper. Wir tauchen unsere Löffel nur oberflächlich in diese Suppe.“ (I, S. 96)

Der junge Hund wird als komisches, befremdliches Tier vorgeführt, er ist hochaufgeschossen, dünnbeinig und ungeschickt, er ist seiner Glieder noch nicht mächtig, auch in der „Schnüffeltechnik“ kennt er sich nicht aus. Nach dieser

verfremdenden Beschreibung des jungen Hundes springt der Erzähler zu einem verallgemeinernden Grundsatz, der sich auch auf den Menschen bezieht: „Aber das ist allgemeine Regel, man bemächtigt sich sehr langsam seiner Organe und überhaupt unvollständig.“ Diese befremdliche Anmerkung betont die groteske Dekomposition des Körpers, sie hebt hervor, dass das Tier, wie der Mensch, nur zum Teil Herr seiner Organe werden kann: Sowohl das Tier als auch der Mensch bleiben „unvollständig“. In den danach folgenden zwei Sätzen wird der Bezug auf den Menschen offenkundig: „Was gehört uns eigentlich von unserm großen geräumigen Körper. Wir tauchen unsere Löffel nur oberflächlich in diese Suppe.“ Die Episode, die mit der realistischen Beschreibung der zwei alten Männer anfängt, uferf in eine eigenartige verallgemeinernde Aussage aus: Wir, Menschen, sind unserer Körper nicht mächtig, denn die Körper gehorchen anderen, uns unzugänglichen Gesetzen. Wir, Menschen, schwimmen an der Oberfläche dieser „Suppe“, des amorphen Urwassers – sie allein ist, laut Döblins geschichtsphilosophischem Denken, real und wahr.

Die oben analysierte Episode macht deutlich, dass auch die Arabeskisierung der Wirklichkeit durch die befremdliche Anhäufung überschüssiger Bilder auf die Verfremdung, auf die Dissoziation des geschichtlichen Geschehens zielt. Sie führt zur Decouvrierung der einzigen Realität: der Überrealität der dämonischen Naturkräfte. Im Angesicht dieser Urrealität erscheinen die geschichtlichen Prozesse als eine Ansammlung von kontingenten, belanglosen Begebenheiten ohne Beziehung zueinander. Dass die Darstellung der deutschen Revolution absichtlich als Anspannung von abgründigen, unzusammenhängenden Ereignissen gestaltet ist, betont der Erzähler im zweiten Band, in der Beschreibung einer ähnlichen Episode:

„Man hat ihm, als die deutsche Soldatenrevolte das Elsaß verließ, einen Hieb in die linke Schläfe versetzt und ihn mit einem zweiten Schlag von unten in die Gegend des linken Oberkiefers für längere Zeit redeunfähig gemacht. Der Vorfall spielte sich am Tage des Einmarsches der Sicherungstruppen in Straßburg ab, am Donnerstag, den 21. November, ein Zusammenhang zwischen beiden Ereignissen ist dem menschlichen Auge nicht sichtbar.“ (II/2, 81)

Der Zusammenhang zwischen der Darstellung des Angriffs auf den Ortsapotheker, der sich für die Revolution einsetzt, ist, wie der Erzähler unterstreicht, „dem

menschlichen Auge nicht sichtbar.“ Zwischen der eigentlichen Geschichtsdarstellung und der Darstellung der ausufernden Zwischenspiele gibt es keinen klar nachvollziehbaren Zusammenhang. Jedoch scheint der Erzähler darauf hinweisen zu wollen, dass es für diese Ansammlung von unzusammenhängenden Ereignissen einen geheimen Sinn gibt, auch wenn dem menschlichen Auge nicht sichtbar. Dieser Erzählerkommentar ist eine poetologische Anmerkung zum Stilprinzip des Romans; er weist explizit darauf hin, dass die Arabeskisierung der geschichtlichen Wirklichkeit ein bewusst gewähltes erzählerisches Verfahren ist, das darauf abzielt, die gewohnte Weltordnung und Weltkohärenz aufzulösen, die Geschichte zu enthistorisieren und die Wirklichkeit zu entwirklichen.

Die Maßlosigkeit der Handlungen und Ereignisse ist direkter Ausdruck einer chimärischen historischen Wirklichkeit, die sich der Beherrschbarkeit und Erzählbarkeit, der erzählerischen Ordnung, stets entzieht. Die Unordnung der Erzählstruktur des Romans und der dargebotenen historischen Ereignisse soll die Willkürlichkeit, die Kontingenz und die Undurchschaubarkeit der Wirklichkeit entschleiern. Die Unordnung in der narrativen Struktur des Romans ist Zeichen für die Unordnung der Welt: das Unvermögen der Erzählung, die geschichtliche Realität aufzufassen und anzuordnen, soll die Erfahrung der totalen Unsicherheit des Daseins, der Unrast, der Unbehautheit und der Fremde des Lebens und der Geschichte erscheinen lassen. Die Arabeskisierung der geschichtlichen Wirklichkeit dient Döblin in folgedessen als Ausdrucksform, um die Willkürlichkeit und die Kontingenz historischer Ereignisse zu decouvrieren; sie ist eine andere Ausdrucksform, durch die Döblin die ständige Bedrohung des Amorphen, des Dämonischen in die etablierte Weltordnung ankündigt.

## 6. Die Erzählbarkeit der Geschichte

Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht die Frage danach, wie die Geschichte der deutschen Revolution erzählt wird – die Frage nach der Spannung zwischen dem Diskurs des Erzählers, wo er durch metanarrative und metafiktionale Kommentare die historischen Ereignisse darstellt und über sie reflektiert, und den mimetisch dargestellten Szenen<sup>178</sup>, die das „von sich selbst“ Erzählen der historischen Ereignisse fingieren<sup>179</sup> und so erscheinen, als gäbe es keinen Erzähler, der sie erzählt. Es geht also um das Spiel des Erzählers mit seiner Erzählung, um das Zusammenspiel zwischen der Diegesis der Narration und der Mimesis der Erzählung, die die historischen Ereignisse erzählen.

Wenn Gérard Genette in seinem *Discours du récit* die zwei Begriffe der Diegesis und der Mimesis definiert, knüpft er an Platons Definition der Diegesis und der Mimesis an, die er als *récit/dialogue* (mode narratif/mode dramatique) übersetzt. Infolgedessen ist für ihn die Diegesis „le récit des événements“ und die Mimesis „le récit des paroles“<sup>180</sup>. Weiterhin betont er, dass auch die durch den Erzähler vermittelte Wiedergabe der Ereignisse eine hohe mimetische Illusion hervorrufen kann, wenn die Ereignisse so dargestellt werden, als würden sie sich selber erzählen. Dieser Eindruck der Wirklichkeit, die sich nachahmen lässt, ist, so Genette, als Illusion der Mimesis zu verstehen, aus dem einfachen Grunde, dass eine nicht-sprachliche Wirklichkeit

---

<sup>178</sup> Das Wort „Szene“ bedeutet laut Genette eine detaillierte narrative Sequenz, die durch die Fülle der Details und durch die Unsichtbarkeit des Erzählers einen hohen Grad der mimetischen Illusion hervorruft: „[...] scènes, c’est-à-dire une forme narrative qui est la plus riche en information, et donc la plus „mimétique“. *Discours du récit*, S.169.

<sup>179</sup> Percy Lubbock plädiert in seinem Buch „The Craft of Fiction“ für die Möglichkeit einer Erzählung ohne Erzähler, für eine Erzählung, die „sich selbst“ erzählt. In seinem „Nouveau Discours du récit“ (S. 323) kritisiert Genette Lubbocks These und weist darauf hin, dass die Abwesenheit des Erzählers nur vorgetäuscht ist. Sie ist ein Mittel, die mimetische Illusion zu erhöhen. Die Geschichten, so Genette, erzählen sich nie von sich selber, sondern sie *scheinen* nur sich von sich selber zu erzählen. Daher dementiert Genette zu Recht die Möglichkeit einer erzählerlosen Erzählung: „D’un point de vue descriptif, la formule *récit sans narrateur* ne me semble pouvoir désigner, très hyperboliquement (chez Joyce, chez Hemingway par exemple), que le silence tout relatif d’un narrateur qui s’efface autant que possible et veille à ne jamais se désigner lui-même...“ (S. 370)

<sup>180</sup> Genette: *Discours*, S.324.

durch das Medium der Sprache nicht aufgefangen werden kann<sup>181</sup>. Infolgedessen ist die Mimesis nur als Illusion der Mimesis, als Simulation zu verstehen, und nicht als treue Widerspiegelung, als Nachahmung der Wirklichkeit. Da Diegesis und Mimesis, verstanden als „*récit d'événements*“ bzw. „*récit de paroles*“ in keinem Kunstwerk in ihren puren Formen vorzufinden sind, definiert Genette die mimetischen Kunstwerke diejenigen Werke, die „un maximum d'information et un minimum d'informateur“<sup>182</sup> haben. Als Pendant dazu nennt er diejenigen Werke, die den Akzent von der szenischen Darstellung der Ereignisse auf die Diegesis, auf den Akt der Narration legen.

Die Diegesis und die Mimesis sind also als eine Art Versteckspiel des Erzählers mit seiner eigenen Erzählung aufzufassen: Mal erscheint er als Vermittler der Ereignisse und betont die Diegesis, die Ebene der Narration, wodurch er die Gemachtheit der Erzählung in Vordergrund schiebt, mal versteckt er sich hinter seiner Erzählung und erzeugt dadurch die mimetische Illusion einer Wirklichkeit, die sich selbst inszeniert. Diese szenische Darstellung der Ereignisse, die eine sehr hohe mimetische Illusion erzeugen kann, möchte ich die „diegetisch inszenierte Geschichte“<sup>183</sup> nennen, weil diese Art der Inszenierung der Geschichte sich auf die diegetische<sup>184</sup> Ebene der Erzählung konzentriert, wo die Ereigniszusammenhänge, die Handlungen und die Figuren so inszeniert sind, als würden sie sich selber erzählen; Im Vergleich dazu geht die Betonung der Diegesis der Erzählung mit einer „extradiegetisch thematisierten Geschichte“ einher, da der Akzent sich von den Ereigniszusammenhängen auf Reflexionen über ihre Darstellbarkeit, Erzählbarkeit und im extremen Fall Konstruktivität verlagert.

---

<sup>181</sup> Ebd.: „Le récit d'événements, [...] quel que soit le mode, est toujours récit, c'est-à-dire transcription du (supposé) non verbal en verbal: sa mimésis ne sera donc jamais qu'illusion de mimésis.“

<sup>182</sup> Ebd., S.169.

<sup>183</sup> Nünning: Von historischer Fiktion, I, S. 228.

<sup>184</sup> Genette: *Nouveau Discours du récit*, S. 301: „*Diégésis*, c'est le récit pur, (sans dialogue) opposé à la *mimésis* de la représentation dramatique, et à tout ce qui, par le dialogue, s'en insinue dans le récit, ainsi devenu impur, c'est à dire mixte. *Diégésis*, donc, n'a rien à voir avec la *diégèse*.“

Die Diegesis<sup>185</sup> soll also im Sinne der explizierten Präsenz des Erzählers gefasst werden und die Mimesis als seine simulierte Abwesenheit. Diese simulierte Abwesenheit zielt meistens darauf, eine sehr hohe mimetische Wirklichkeitsillusion zu erzeugen. Aber auch die Diegesis, die expliziten Eingriffe des Erzählers können einen hohen Grad von Wirklichkeitsillusion hervorrufen und die mimetische Illusion bekräftigen. Die Metakommentare des Erzählers im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts bestärken, auch wenn sie indirekt auf die Gemachtheit des Erzählten hinweisen, die hohe Illusion der Wirklichkeit, die durch die mimetische Inszenierung des Geschehens erzeugt wurde. Daher geht diese Erzählillusion auf der extradiegetischen Ebene nicht mit einer Störung der Geschehensillusion auf der diegetischen Ebene einher, sondern kann mit dieser Illusion harmonieren.<sup>186</sup>

Denkt man an den realistischen Roman des 19. Jahrhunderts, dann fällt das perfekte Gleichgewicht zwischen der Mimesis und Diegesis auf. Die Mimesis der Erzählung ist hier durchgehend durch die metanarrativen Kommentare des Erzählers, durch die Diegesis der Narration begleitet, so dass die Wirklichkeitsillusion unverletzt und der Unterschied zwischen Kunst und Wirklichkeit verschleiert bleibt. So erzeugt der Roman die Illusion, dass sich die Wirklichkeit reibungslos erzählen lässt, dass die im Roman dargestellten Ereignisse die Wirklichkeit selber sind und der

---

<sup>185</sup> In diesem Zusammenhang sei vor der Verwechslung der Begriffe „Diegesis“ und „diegetisch“ gewarnt. Die Diegesis ist noch einmal die durch den Erzähler deutlich vermittelte Darstellung der Dialoge, der Ereignisse und der Handlungen in einem erzählerischen Werk. Im Hinblick auf den Wirklichkeitseffekt, den sie hervorrufen, können die Diegesis und die Mimesis auf einen ersten Blick als antithetisch aufgefasst werden: Mimesis hieße die unvermittelte Nachahmung der Wirklichkeit und die Diegesis ihre durch den Erzähler vermittelte Darstellung. Da die literarische Mimesis nur als Illusion der Mimesis verstanden werden, und nicht als Repräsentation der Wirklichkeit aufgefasst werden kann, ist die literarische Mimesis eigentlich auch als Diegesis zu betrachten, als stets durch einen Erzähler vermittelte Wirklichkeit. Denn die perfekte Nachahmung, wie sie Platon definierte, wäre keine Nachahmung mehr, sondern die Wirklichkeit selber – und das hieße, den Diskurs der Erzählung mit der Wirklichkeit zu verwechseln. Der Begriff „diegetisch“ ist nicht als Pendant zu „mimetisch“ zu verstehen, er bezieht sich nicht auf den Wirklichkeitseffekt wie die Diegesis und die Mimesis, sondern auf die narrative Ebene der Erzählung, die die Ereignisse, die Handlungen und die Figuren darstellt, er bezeichnet die Position des Erzählers zu der von ihm erzählten Geschichte. So ist die narrative Ebene des Erzählers, der außerhalb der von ihm erzählten Geschichte sich befindet, eine extradiegetische Ebene der Narration, die die diegetische Ebene der Erzählung darstellt, zusammenrafft und erklärt.

<sup>186</sup> Siehe dazu A. Nünning: „Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration.“ In: Jörg Helbig (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fäger, Heidelberg 2001, S. 13-47, hier S. 19f.

Erzähler ihr treuer Berichterstatter. Cervantes oder Lawrence Stern waren Ausnahmen, Vorboten der Moderne, da sie in ihren Werken dieses Gleichgewicht zwischen Diegesis und Mimesis zerstören und den Akzent auf die Diegesis der Narration verschieben: So parodieren sie in ihren Romanen den Akt des Erzählens selber und reflektieren darüber, ob und wie die Wirklichkeit wiedergegeben, abgebildet werden kann. Explizit heben die Erzähler dieser Romane durch metanarrative und metafiktionale Kommentare und Digressionen den Hiatus zwischen der Wirklichkeit und ihrer literarischen Darstellung hervor.

In der modernen Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts wird das Gleichgewicht zwischen Diegesis und Mimesis zugunsten der Mimesis zerstört, man denke an Flaubert, der von „l'impassibilité de l'auteur“ sprach oder an die berühmte Spiegelmetapher Stendhals ("Le roman est un miroir qui se promène sur une route"). Diese Äußerungen kündigen nicht an, dass diese Schriftsteller an der perfekten Nachahmung der Wirklichkeit glaubten und dass ihnen nicht bewusst war, dass die höchste mimetische Inszenierung der Wirklichkeit eigentlich die höchste Illusion in sich birgt. Sehr raffiniert haben sie die Abwesenheit der Diegesis und die Illusion der Mimesis durch die Verlagerung der Perspektive ins Innere der Figuren bzw. durch den Verzicht auf den allwissenden, olympischen Erzähler bestärkt und den Erzähler entweder verschwinden lassen<sup>187</sup> oder ihn als erzählende Figuren der Geschichte naturalisiert. Im Gegensatz dazu wendet sich die so genannte postmoderne Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überwiegend der Diegesis zu<sup>188</sup>: Die metanarrativen Signale und die Metafikcionalität betonen ganz explizit die Präsenz des Erzählers als (subjektiver) Vermittler oder als Schöpfer seiner Erzählung. Ganz ausdrücklich und konsequent wird hier die mimetische Illusion zerstört, die Diegesis

---

<sup>187</sup> Auch wenn Flaubert für das Verschwinden der erzählerischen Instanz plädiert hat, ist die Präsenz des ironischen Erzählers in seinem Roman *Madame Bovary* für den aufmerksamen Leser nicht zu übersehen. In den extremsten Formen der mimetischen Darstellung wie in Joyces *Ulysses*, gibt es verschlüsselte Signale, die die Anwesenheit des Erzählers ankündigen. Siehe dazu D. Lodge: Mimesis and Diegesis in Modern Fiction. In: ders.: After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism, London/New York 1990, S. 25-44.

<sup>188</sup> Vgl. dazu Lodge: Mimesis and Diegesis, S. 44: „what we see happening in postmodernist fiction is a revival of diegesis: not smoothly dovetailed with mimesis as in the classic realist text, and not subordinated to mimesis as in the modern text, but foregrounded against mimesis.“

der Narration betont und die Erzählung als eine im Nachhinein zustande gekommene Konstruktion oder als fiktive Erdichtung eines phantasiereichen Erzählers enthüllt.

### ***6.1. Die Metamorphosen des Erzählers***

Die Geschichte des Romans ist also von diesem Zusammenspiel zwischen Mimesis, der Illusion der getreuen Schilderung der Wirklichkeit und Diegesis, der Präsenz des Erzählers in der Erzählung, geprägt. Es ist deswegen sehr interessant, einen historischen Roman auch aus dieser Perspektive zu erforschen, weil der historische Roman, sogar mehr als jeder realistische Roman, aus dieser Spannung zwischen der Erzeugung der Wirklichkeitsillusion und der Infragestellung der Darstellbarkeit der Geschichte entsteht. Es ist umso interessanter, Döblins Roman *November 1918* unter die Lupe zu nehmen, da der Roman auch in dieser Hinsicht ein erzählerisches Experiment ohne Gleichen ist: er enthält Elemente des traditionellen, des modernen und postmodernen Romans, denn er spielt mit dem Gleichgewicht zwischen Mimesis und Diegesis auf eine eigenartige Weise, um die fragwürdig gewordene historische Wirklichkeit in der Moderne zum Ausdruck zu bringen. Durch die Betonung der Diegesis der Narration ist Döblin ein Nachfolger der großen Realisten Cervantes und Lawrence Stern; er nimmt gleichzeitig die Entwicklung des so genannten postmodernen Romans aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorweg: Er bricht mit dem überkommenen Realismus, mit dem perfekten Gleichgewicht zwischen Mimesis und Diegesis, er bricht auch mit dem Modernismus, der die Illusion der Mimesis, der Welt, die sich ohne Anfang und Ende erzählen lässt, systematisch aufbaut, und schafft eine Romanform, die sich schwer in eine Kategorie einordnen lässt.

Im Folgenden werde ich versuchen zu zeigen, wie im November-Roman die Mimesis der Erzählung und die Diegesis der Narration im Hinblick auf die Darstellbarkeit und Erzählbarkeit der Geschichte zusammengefügt sind. Indem ich

versuchen werde, anhand von exemplarischen Beispielen das Spannungsverhältnis zwischen Mimesis und Diegesis zu beleuchten, werde ich gleichzeitig darauf hinweisen, welches Bild dieses Verhältnis im Hinblick auf die Darstellbarkeit und Erzählbarkeit der historischen Wirklichkeit schafft: Wie lässt sich die historische Wirklichkeit erzählen? Wird sie illusionistisch erzählt oder wird ihr fiktionaler Charakter durch metafiktionale Eingriffe enthüllt? Herrscht eine diegetisch inszenierte Darstellung von Geschichte oder eine extradiegetisch thematisierte vor?

Döblins November-Roman entfaltet ein weites Spektrum von erzählerischen Möglichkeiten, die historische Wirklichkeit darstellbar zu machen: Er ist ein gewagtes Unterfangen, alle Möglichkeiten der Erzähltechniken zu verbinden und gegeneinander auszuspielen. Er deckt fast alle erzählerischen Möglichkeiten zur Darstellung der Geschichte, von der diegetisch inszenierten Geschichte, die die Figuren- und die Handlungsebene szenisch, unmittelbar darstellt und somit den höchsten Grad der Erzählillusion erreicht, bis zur dezidiert extradiegetisch thematisierten Darstellung, die extrem illusionsdurchbrechend sein kann, da der Akzent sich von der direkten, mimetischen Darstellung der historischen Ereignisse auf Reflexionen über ihre Kohärenz, Rekonstruierbarkeit und Sinnhaftigkeit verlagert. Von daher ist der Erzähler des November-Romans eine höchst heterogene Figur<sup>189</sup>, eine Art Hydra mit neun Köpfen, die durch sein Bemühen, durch eine Vielfalt von erzählerischen Möglichkeiten die Geschichte darzustellen, die Darstellbarkeit und die Erzählbarkeit der Wirklichkeit als fragwürdig erscheinen lässt. Mal ist er der Beteiligte an der Geschichte, mal der Historiker, mal der Dichter; Mal ist er ein Objekt der überwältigenden Geschichte und somit fast eine Figur der eigenen Erzählung, mal der Berichterstatter objektiver historischer Ereignisse, mal der phantasierende Dichter, der die Erzählung aus seiner Zauberkiste hervorbringt und sie als solche enthüllt, mal ein Demiurg, der aus seinem Jenseits die Entstehung und die Auflösung der Menschheit betrachtet.

---

<sup>189</sup> Vgl. dazu Kiesel: Literarische Trauerarbeit, S. 290ff.. Kiesel macht darauf aufmerksam, dass der Erzähler im November-Roman ein äußerst „zwiefältiger“ sei. Auch Kuhlmann: Geschichte als „Revolution“, S. 92.

Der November-Roman beginnt *in media res* mit der Darstellung der verengten Perspektive eines Dienstmädchens, die als erste Wahrnehmung der Revolution auftaucht. Dieses erste Kapitel, das in der Überschrift ankündigt, den revolutionären Tag des 10. Novembers zu beschreiben, fängt mit den täglichen Unruhen des alten Dienstmädchens an, und ignoriert die Beschreibung der Marneschlacht, der ersten großen Schlacht der Revolution, die den Ausgang der Revolution entschied:

„Sie blickte mit einer kleinen Kopfbewegung in die Stube zurück. Der Mann saß an seinem Platz am Tisch, die Krücken neben sich, das Käppchen auf dem Kahlkopf, die Zeitung ausgebreitet vor sich. Er putzte sich die Stahlbrille und prüfte das graue Morgenlicht, das durch das Hoffenster hereinfiel. Sie sagte: „Kannst dir Licht machen.“ Er: „Wird schon gehen.“ Dann zog sie die Tür hinter sich zu.“ (I, 5)

Die Alte dient hier als Fokalisierungsinstanz, die Perspektive ist sehr verengt, sie bleibt in ihrem Alltag stecken und nimmt die Revolution als Unruhe ihrer bürgerlichen Gewohnheiten wahr. Die Verlagerung des Geschehens ins Innere der Figur, die detaillierte, lebendige Beschreibung ihrer Wahrnehmung erweckt den Eindruck, dass das Innenleben des Dienstmädchens sich unmittelbar erzählt und nicht durch einen Erzähler vermittelt wird. Durch diese Art der Darstellung der historischen Ereignisse durch das Bewusstsein des Dienstmädchens wird die Vergangenheit zur geschichtlichen Gegenwart. Diese Spiegelung der historischen Ereignisse im Lichte ihrer Wirkung auf die Figuren ermöglicht Döblin, die geschichtliche Vergangenheit als Gegenwart erscheinen zu lassen und somit eine höchst mimetische Illusion der historischen Wirklichkeit zu erzeugen. Indem am Anfang des Romans der Erzähler verhüllt bleibt und das Geschehen sich so entfalten lässt, als würde sich die Wirklichkeit selber erzählen, tritt er später in einem metanarrativen Kommentar auf, er nimmt ganz explizit Stellung, er bewertet, gibt sein Urteil über das alte Dienstmädchen ab, er thematisiert explizit auf der extradiegetischen Ebene, was am Anfang des Romans auf der diegetischen Ebene implizit vorgeführt wurde:

„Unsere stille Alte, die Portierfrau des Pfarrers, wo finden wir sie? Sie, die pünktlich ein Jahrzehnt den blinden Hauptmann betreute und sorgsam auf der

Straße Pferdemit sammelte, empfindlich gegen jede Störung ihrer Ordnung – was war mit ihr geschehen! Welche Verwandlung in so hohem Alter, eine Revolution im kleinen. Sie machte den Tanz in Lazarett bis zum Ende mit. Zum ersten Mal sahen Schwestern und Kranke die Alte schwatzen und kichern.“ (I, 133)

In diesem extradiegetischen Kommentar des Erzählers wird der Akzent von der diegetisch inszenierten Geschichte, die einen hohen Grad von mimetischer Illusion erzeugt, zur extradiegetisch thematisierten Geschichte verlagert, ohne dass die Wirklichkeitsillusion gebrochen wird: Der allwissende Erzähler rafft das Geschehen zusammen, er reflektiert nicht nur über die Revolution, sondern auch über die Wahrnehmung der Revolution durch die Einzelfiguren, hier durch die Alte. Die Geschehensillusion, die diegetisch inszeniert wurde, wird durch die Erzählillusion unterstützt, so dass der Eindruck entsteht, dass die durch den Erzähler vermittelten Ereignisse der historischen Wirklichkeit entsprechen. Durch die phatische Äußerung „unsere stille Alte“ weiht der Erzähler den Leser in seine Welt ein, das ist eine Gunst, die er dem Leser erweist, eine Art Pakt, den er mit ihm schließen möchte, eine Verschwörung gegen die alte Frau als Inbild der so genannten Revolutionäre, die keine revolutionäre Vision besitzen.

Immer wieder folgen wie in den oben genannten Romanfragmenten den diegetisch inszenierten Ereignissen die bewertenden Kommentare des Erzählers auf der extradiegetischen Ebene: Die Mimesis und die Diegesis sind so miteinander verwoben, dass ein hoher Grad von historischer Wirklichkeitsillusion erreicht wird. Vorgeführt wird, wie die Soldaten aus den Fronten heimkehren, wie sie sich freuen, dass „man das Joch der Hohenzollern abgeworfen hatte“ (I, 39), wie sie rote Fahnen hissen, den Frieden begrüßen und schreien: „Es ist herrlich.“ Menschen, die sich umhalsen, Männer und Frauen die sich mit Wein und Gänseleber vollstopfen und das Ende des Krieges und die Revolution begrüßen - diese betonte Leiblichkeit, die auf der diegetischen Ebene der Erzählung inszeniert wird, erinnert an den mittelalterlichen Karneval<sup>190</sup>, ein Bild, das der Erzähler sodann explizit in einem weiteren extradiegetischen Kommentar untermalt:

---

<sup>190</sup> Ausführlicher dazu im Kapitel „Die Revolution als Karneval“.

„Und welche laufen zu dem Justizrat, der behaglich seinen Platz am Ofen behauptet, und küssen ihn. Drei, vier küssen ihn hintereinander. Sie umarmen auch andere Männer, es ist wie im Karneval.“ (I, 39)

„Bürger und Soldaten näherten sich im Trinken, die Verbindung war noch inniger als bei den Demonstranten auf dem Markt. Auch an Gänsen konnte man sich laben, denn man war ja im Paradies der Stopfgänse [...]“ (I, 67)

In diesen Passagen sind die Mimesis der Erzählung und die Diegesis der Narration miteinander harmonisch verquickt: Die diegetisch inszenierte Darstellung der Geschichte und die extradiegetisch thematisierte befinden sich in einem perfekten Ausgleich, so dass der Eindruck entsteht, dass der Erzähler das historische Geschehen getreu mitteilt. Er verschwindet aus der Erzählung, die historischen Ereignisse und das Privatleben der „kleinen Leute“ rollen ab, als ließe sich die Geschichte selber erzählen. Dann greift er in die Erzählung ein und betont die Wahrhaftigkeit der Figuren und ihrer Handlungen: Die Geschehensillusion und die Erzähllusion münden in eine vollkommene Wirklichkeitsillusion ein, so dass der Eindruck entsteht, dass die Wirklichkeit sich treu und reibungslos darstellen lässt. Die Alte, die der Revolution durch Schwatzen und Kichern entgegenkommt, die „Revolutionäre“, die sich umhalsen und sich mit Gänseleber voll stopfen als wären sie im „Paradies der Stopfgänse“ – diese Bilder sind trotz der subversiven Karikierung und Ironisierung des Erzählers als der Wirklichkeit entsprechend vorgeführt. Die historische Wirklichkeit scheint somit darstellbar und erzählbar zu sein, sie scheint sich vom Erzähler überwältigen zu lassen.

Die Grenzlinie zwischen dem vermittelnden Erzähler und seiner Erzählung, zwischen der extradiegetischen Ebene der Narration und der diegetischen Ebene der Erzählung ist in den oben angeführten Romanpassagen klar markiert. Diese Grenze fällt aber ab, wenn der Erzähler als Beteiligter, als Objekt der Geschichte auftritt und wie seine Figuren am Unheil der Revolution zu leiden scheint. Er hört auf, ein objektiver Berichterstatter zu sein, der aus einer olympischen Distanz das historische Geschehen berichtet. Die häufigen phatischen Äußerungen zielen darauf, dem Leser das historische Geschehen näher zu bringen, seine Anteilnahme an der Geschichte zu wecken aber auch den Erzähler als Beteiligten an der Geschichte bloßzustellen:

„Trübseelig floß da unten die Spree, ein grauschwarzes schmales Rinnsal zwischen schmutzigen Häusern, zwischen hohen Schornsteinen, die nicht rauchten, stummes, zerbrochenes Berlin.“ (I, 247)

Indem das deiktische „da“ den Erzähler als Augenzeuge der Revolution enthüllt, vermögen die Anthropomorphisierung der Spree und der Häuser und die phatische Äußerung „stummes, zerbrochenes Berlin“ den Erzähler als Beteiligten an der Geschichte aufzuzeigen: Die Geschichte wird als gegenwärtiger, unabgeschlossener Prozeß perspektiviert und der Erzähler deutet durch seine gefühlsbetonte Anteilnahme darauf, dass er wie die Revolutionäre dem unabwendbaren Verlauf der Geschichtsprozesse unterworfen ist. Diese Inszenierung der Geschichte, in der die Grenze zwischen der diegetischen Ebene der Erzählung und der extradiegetischen Ebene der Narration immer fließender wird, schafft eine hohe Wirklichkeitsillusion: Der Erzähler als allwissender, objektiver Berichterstatter, der aus einer räumlichen und zeitlichen Distanz die historischen Ereignisse vermittelt, verschwindet hinter der mimetisch inszenierten Wirklichkeit, die von selbst abzurollen scheint. Wie die Revolutionäre kann er den geschichtlichen Prozessen nicht entkommen, er wird nicht nur zum Beteiligten, sondern auch zum Objekt der Geschichte. Der Erzähler hat Schwierigkeiten, die historische Wirklichkeit gefügig zu machen, er scheint von den historischen Ereignissen überwältigt zu sein und nicht mehr durchblicken zu können. Die Beschreibung der Revolution ist meistens eine Anhäufung von mimetisch dargestellten Szenen, zwischen denen es keine Zusammenhänge gibt: Diese Beschreibung unzusammenhängender Ereignisse, die von selbst abzurollen scheinen, bewirkt meistens eine hohe Wirklichkeitsillusion, weil die historische Wirklichkeit sich unmittelbar zu entfalten scheint, als liefe sie parallel zum narrativen Diskurs des Erzählers, der gleich einem Chronisten keine Zeit zum Auswählen und Anordnen der Ereignisse hat. Andererseits kann diese Anhäufung die mimetische Wirklichkeitsillusion zerstören und eine befremdliche historische Wirklichkeit darstellen, wie im Kapitel *Arabeskisierung der Wirklichkeit* erläutert worden ist.

Der Erzähler, in einer weiteren Passage des Romans die Maske des Historikers aufsetzend, thematisiert und erklärt auf der extradiegetischen Ebene seine Methode und die Rolle der Anhäufung dieser höchst mimetisch dargestellten Geschichten:

„Es gibt eine Sorte von Erzählern und Geschichtsschreibern, die auf Logik, auf nichts anderes als Logik schwören. Für sie folgt in der Welt eins aus dem anderen, und sie betrachten es als ihre Aufgabe, dies zu zeigen und die Dinge entsprechend auseinanderzuentwickeln. Sie machen für jeden Vorgang der Geschichte einen anderen ausfindig, aus dem er sich dann ergibt. Es bleibt dem zweiten Vorgang schlechterdings nichts anderes übrig, als sich aus dem ersten zu ergeben, wie ein Kücken aus dem Ei. Wir sind nicht von einer solchen logischen Strenge. Wir halten die Natur für viel leichtfertiger als die genannten Geschichts- und Geschichtenschreiber.“ (II/1, 423)

In diesem Kommentar, der die Diegesis der Erzählung betont und die mimetische Illusion der Wirklichkeit, die sich selber erzählt, durchbricht, verwischt der Erzähler-Historiker<sup>191</sup> die tradierte Scheidung zwischen Geschichte als Darstellung der *res factae* und Literatur als Schilderung der *res fictae* und setzt die Historiker und die Schriftsteller gleich: Sie alle machen Geschichten „ausfindig“, die sie dann durch logische Stränge zu einem kohärenten, teleologischen Bild verknüpfen. Der Historiker wird als ein „rückwärts gewandte Prophet“ (Heine) betrachtet, der etwas prophezeit, was sich schon ereignet hat: Er selektiert, ordnet die Fakten und die Details an und deckt somit die Lücken in der Geschichte, sodass er das historische Geschehen zu einem kohärenten Bild verdreht, das die Differenz „zwischen faktischem Geschehen und erzählter Geschichte, den *res gestae* und der *historia rerum gestarum* verdeckt.“<sup>192</sup>

Durch diese Eingriffe wird der Akzent von der diegetisch inszenierten Schilderung der deutschen Revolution auf die Reflexionen über ihre Darstellbarkeit, Konstruktivität und Erkennbarkeit verlagert. Der Erzähler-Historiker stellt nicht nur den Zugang der Geschichtsschreibung zur historischen Objektivität in Frage, sondern er kritisiert auch den traditionellen historischen Roman und seine Zugehörigkeit zum

<sup>191</sup> Vgl. dazu Anne Kuhlmann, Revolution als „Geschichte“, S. 93ff.

<sup>192</sup> Nünning: Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion. In: Daniel Fulda/Silvia Serena Tschopp (Hgg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin 2002, S. 540-569, hier S.547.

naiven Abbildrealismus, der durch mimetisch-illusionistische Beschreibung eine Objektivität der historischen Darstellung vortäuscht, der den Unterschied zwischen Kunst und Wirklichkeit verschleiert. Indem der Erzähler seine Skepsis gegenüber der Darstellbarkeit und Erkennbarkeit der Geschichte zeigt, die Historiker und die Schriftsteller mit dem überkommenen Abbildrealismus gleichsetzt und sie als „Geschichten-Schreiber“ definiert und sich von ihnen distanziert, äußert er die Eigenständigkeit und die Angemessenheit seiner Geschichtsdarstellung. Das teleologische Geschichtsbild, das von den so genannten Realisten und Historikern nach Rankes „Gesetz der Harmonie“ entworfen wird, ist, so der Erzähler in dieser Passage, eine Verfälschung der historischen Wirklichkeit. Akkurate Wiedergabe der Wirklichkeit gibt es nicht, daher solle der Schriftsteller versuchen, die Geschichte als un abgeschlossenen Prozess, so wie sie die Menschen erlebt haben, darzustellen und erlebbar zu machen.

Solche extradiegetischen Exkurse, die die Erzählbarkeit und Darstellbarkeit der historischen Wirklichkeit thematisieren, bestärken die mimetische Illusion, dass sich die Wirklichkeit so erzählen ließe, wie sie „gewesen ist“. Auch wenn der Erzähler durch seinen Eingriff die Illusion der Mimesis, der Wirklichkeit, die sich selbst erzählt, zerstört und die Gemachtheit und Künstlichkeit seiner Geschichtsdarstellung signalisiert, betont er sein Bemühen um die Darstellung einer historischen Wirklichkeit, die er nicht negiert. Die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion, zwischen den historischen Ereignissen und ihrer Rekonstruktion bleibt bestehen<sup>193</sup> und somit der Eindruck einer Geschichte, die dargestellt, aufgefasst, ergründet werden kann. Diese extradiegetischen Exkurse des Erzählers problematisieren die Erzählbarkeit der Wirklichkeit und stellen nicht die Wirklichkeit selbst in Frage. Die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit bleibt weiterhin unberührt, wenn der Erzähler, diesmal die Maske des Chronikschreibers aufsetzend, in einem weiteren

---

<sup>193</sup> Vgl. dazu Nünning: Mimesis des Erzählens, S. 33: „Gerade das Konzept der Erzählillusion verdeutlicht, daß metanarrative Äußerungen keineswegs die ästhetische Illusion stören müssen, sondern im Gegenteil mit ihrer Akzentuierung des Akts des Erzählens eine eigenständige Art von Illusionsbildung begünstigen und eine entsprechend andere „Naturalisierungsstrategie“ nahe legen können.“

Kapitel des ersten Bandes *Der Verfasser geht mit sich zu Rate* sein Bemühen um eine exakte Revolutionsdarstellung kundgibt, die erzählten Ereignisse zusammenrafft, über seine Arbeitsmethode nachsinnt und sie erklärt:

„Überblicken wir an diesem Zeitpunkt die Ereignisse, die verflossen sind und uns unabwendbar überströmen, und bedenken wir, von einer erklärlichen plötzlichen Müdigkeit überfallen unter dem unaufhaltsamen Ansturm der Begebenheiten (und es sind erst zwanzig Tage der Revolution vorbei), was nun kommen wird, so ist uns schon einiges klar: mit der Revolution wird es auf diese Weise nicht vorwärtsgehen. Es wird mit ihr wahrscheinlich rückwärtsgehen. Bisher sind wirkliche revolutionäre Massen nicht in unser Gesichtsfeld getreten. Man kann einem, wenn er eine Revolution beschreibt, dies zum Vorwurf machen. Aber es liegt nicht an uns. Es ist eben eine deutsche Revolution.“ (II/1, S. 280)

Der Schreiber dieser Zeilen, der Chronist, argumentiert etwas eigenartig: Er kann durch den „Ansturm der Begebenheiten“ nicht schauen und erklärt seine Geschichtsmüdigkeit, er hat nicht die olympische Perspektive des Historikers oder des allwissenden Schriftstellers, der über seine Darstellung verfügt. Er ist nur ein Chronikschreiber, der gegenwärtige Daten und Ereignisse aufzeichnet, ungeachtet ihrer Bedeutsamkeit und Wichtigkeit, ohne eine gewisse Richtung und eine Zielstrebigkeit in der Geschichte erkennen zu können. Die Geschichte bietet sich nur als unabgeschlossener Prozess an, und die lineare Geschichte der Historiker, mit Anfang, Mitte und Ende scheinen aus dieser Perspektive eine Verfälschung der historischen Wirklichkeit zu sein. Durch diese narrative Inszenierung der Revolution kritisiert Döblin auch die Abgeschlossenheit des traditionellen historischen Romans als Formproblem der Gattung, nämlich „die illusionäre Verendlichkeit dessen, was seinem Grunde nach unabschließbar ist“.<sup>194</sup> Auch wenn die mimetische Illusion durch den Hinweis auf die Diegesis des Erzählers zerstört ist, bleibt der Eindruck der Wirklichkeitsillusion bestehen, da der Erzähler sein Bemühen um eine akkurate Darstellung der Revolution explizit betont: Die Revolution entspringt nicht seiner Phantasie, „es liegt nicht an uns“, sagt er, sondern die geschichtlichen Ereignisse rollen ab, bei allen seinen Versuchen, sie aufzufangen und ihre Richtung zu erraten.

---

<sup>194</sup> W. Iser: Möglichkeiten der Illusion im historischen Roman (Sir Walter Scotts Waverley). In: H.R. Jauss (Hg.): Nachahmung und Illusion. München 1964, S. 135-156, hier S. 156.

Der Erzähler als Chronikschreiber bemüht sich, eine gewisse Distanz zur eigenen Darstellung zu halten, er weist auf die Grenze zwischen seiner Erzählung und der historischen Wirklichkeit hin und zieht die Aufmerksamkeit darauf, dass seine Darstellung Text ist und nicht die Wirklichkeit, die sich selber erzählen lässt. Diese Grenze zwischen dem narrativen Diskurs des Erzählers und den erzählten Ereignissen ist aber sehr fließend, denn den geschichtlichen Ereignissen gelingt es, ihre narrative Instanz zu verschlingen: Der Erzähler ist ohnmächtig gegenüber der geschichtlichen Fülle, die sich ihm anbietet. Die Geschichte verschlingt die Erzählung: „Es liegt nicht an uns“, dieser verzweifelte Kommentar des Erzählers zeigt, dass er die Zügel seiner Erzählung nicht in Hand hat, die Geschichte scheint parallel zum narrativen Akt zu laufen, sie scheint sich selber zu erzählen – und die mimetische Illusion der Wirklichkeit wird auf diese Weise noch einmal konsolidiert.

Dieses eigenartige Spannungsverhältnis zwischen Geschichte, Erzählung und narrativer Instanz (Erzähler), zwischen der Mimesis der Erzählung und der Diegesis der Narration spiegelt das Bemühen eines dezentrierten, fast hoffnungslosen Erzählers um eine listenreiche historische Wirklichkeit wider, die sich ihm mal darzubieten, sich ihm mal zu entziehen scheint. Diese Illusion der historischen Wirklichkeit wird aber an vielen Passagen des Romans dadurch zerstört, dass der Erzähler die unberührbare Grenze zwischen Geschichte, Erzählung und Narration überspringt, wodurch der Hiatus zwischen historischer Wirklichkeit und Fiktion in Frage gestellt wird. Wenn in den oben angeführten Passagen der Erzähler die diegetische Ebene der Erzählung von der extradiegetischen Ebene der Narration klar abtrennt, vermag er sich oft in einen schnodderigen, spitzbübischen Erzähler zu verwandeln, der diese Grenze überspringt. Von der Vertreibung der Deserteure und der Versprengten aus dem Reichstag am 6. Dezember erzählt er auf folgende Art und Weise:

„Man hatte sie mit Feuer und Schwert aus dem zweifelhaften Paradies des Reichstags vertrieben und sie wollten es sich nicht gefallen lassen. Wir waren zugegen, als sie nachher emsig ihre Plakate ankleisterten, eine friedliche Arbeit, bei der sie keiner störte.“ (II/1, 428)

Der Erzähler ironisiert die Deserteure und die Versprengten, die den Reichstag als Paradies betrachten und darin heimisch werden. Er weigert sich nicht, das Paradies „zweifelhaft“ zu nennen und somit die Deserteure und die Versprengten als beschränkt zu ironisieren. Dann tritt er explizit auf: „wir waren zugegen“, sagt er, und bewirkt eine Ambiguität, die auf einen ersten Blick schwer zu deuten ist. Denn es ist nicht klar, wer spricht: der Erzähler als Beteiligter an der Geschichte oder der spitzbübische Erzähler, der die Erzählebenen überspringt und sich aus lauter Spielerei als Revolutionär gibt? Die Distanz und die hintergründige Ironie, mit denen der Erzähler allen Revolutionären, Matrosen, Versprengten und Deserteuren entgegentritt, sprechen für die zweite Variante, für die Transgression der Erzählebenen. Diese Eingriffe des extradiegetischen Erzählers oder Metalepsen des Erzählers<sup>195</sup> bewirken einen komischen, befremdlichen Effekt, denn der extradiegetische Erzähler bricht in die diegetische Welt ein und demoliert die unberührbare Grenze zwischen der diegetischen Ebene der Erzählung und der extradiegetischen Ebene der Narration, wodurch die Wahrscheinlichkeit des Erzählten stark ins Wanken kommt. Das Befremdliche an diesen Metalepsen des Erzählers ist, so der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges, das dabei aufkeimende Gefühl, dass, wenn der Erzähler vielleicht nur eine Figur seiner Geschichte ist und seine Figuren nur Geschöpfe seiner Phantasie, wir dann auch als Leser nur fiktive Gestalten sein können: Wir Leser, der Erzähler und seine Romangestalten, die Wirklichkeit und die Geschichte wären dann eine große Fiktion, die um uns wirbelt.<sup>196</sup> Nach Genette kann die Metalepse des Erzählers entweder eine komische oder eine phantastische Wirkung haben: „toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique (ou de personnages diégétiques

---

<sup>195</sup> Dieses Eindringen des extradiegetischen Erzählers ins diegetische Universum nennt Genette „métalepse narrative“. Discours, S. 244.

<sup>196</sup> J.L. Borges: Magies partielles du *Quichotte*, Oeuvres complètes, I, Paris 1993, S. 709: „De telles inventions suggèrent que si les personnages d’une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs.“ Auch Genette: Discours, S. 246: „Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l’extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c’est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit.“

dans un univers métadiégetique, etc.) ou inversement [...] produit un effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique.“<sup>197</sup>

Diese Transgression der Erzählebenen dient zuerst, wie auch Genette bemerkt, zur parodistischen und karikierenden Darstellung der Figuren. Der Erzähler erscheint als Figur seiner eigenen Erzählung und möchte die Versprengten und Deserteure daran verhindern, die Plakate anzukleistern: Das ist ein raffiniertes Mittel, auf ihren Mangel an revolutionärem Verhalten hinzuweisen. Es ist, als möchte der Erzähler durch die gewaltige Transgression der Grenze zwischen der extradiegetischen Ebene der Narration und der diegetischen Ebene der Erzählung in die Geschichte eingreifen und ihren Ablauf ändern, die Existenz der Versprengten und der Deserteure wegschaffen und sie als schreckliche Illusion entlarven. Diese Idee wird in einer weiteren Passage veranschaulicht, in der der Erzähler die Revolution der Matrosen im Finanzministerium darstellt. Die schonungslose Karikierung der Matrosen bleibt unverschleiert, der Erzähler weigert sich nicht, seine Beschreibung bis ins Groteske zu führen: So erzählt er, die Zeit auf eine eigentümliche, phantastische Weise ausdehnend, wie die Matrosen ihre Zeit im Finanzministerium „nicht ungenutzt verstreichen lassen“ und sich heiraten, Kinder und Kindeskindern bekommen und mit Eltern, Groß- und Schwiegereltern „ein gewaltiges Familienleben“ entfalten. Dass die Matrosen in Wirklichkeit im Finanzministerium nur ein paar Tage verbracht haben, das verschweigt der Erzähler hier explizit. Nach dieser Beschreibung durchbricht der Erzähler noch einmal die Grenze zwischen der diegetischen Ebene der Erzählung und der extradiegetischen Ebene der Narration:

„Nun aber griff das Wunderbare, das sich des Finanzministeriums bemächtigt hatte, auf sie über, und was ihnen geschah, stand hinter den Erlebnissen der Geheimräte nicht zurück. Kaum dem Fluch und dem Eheleben entronnen, sahen die Matrosen Wasser vor sich, jenes Wasser, das von den Geheimräten floß. Sie sahen es wallen und sieden und brausen und zischen und wie einen Strom aus vielen Quellen sprudeln. Und sie glaubten sich, vom Wahn verblendet und vom Zauber dieser Erzählung hingerissen, auf dem offenen Meer. Ihr Geist verwirrte sich. Sie sprachen sich griechisch und lateinisch an, übersetzten es aber gleich auf deutsch und ermunterten einander, das Meer zu befahren, den Ozean, zwischen den Säulen des Herakles hindurch. ... Sie stürzten herunter, ins Wasser, ins Meer, und fanden sich da neben den anderen,

---

<sup>197</sup> Genette: Discours, S. 244.

die schon Rettungsboote bestiegen hatten, und schlugen mit ihnen gemeinsam kräftig in Hexametern die Ruder, um die Durchfahrt zu erzwingen.“ (III, 125)

Der Erzähler bricht hier ganz absichtlich und explizit die Illusion der Mimesis mit seinem extradiegetischen Eingriff und betont die Fiktionalität seiner Darstellung. Die Matrosen werden „vom Zauber dieser Erzählung“ verblendet, sie sind somit Leser der eigenen Erzählung – die Geschichte, die Erzählung und der narrative Akt des Erzählers verlaufen parallel, so dass die unberührbare Grenze zwischen den drei Ebenen zunichte gemacht wird. Noch einmal tritt das befremdlichste Gefühl auf, dass der Erzähler, seine Erzählung, die Matrosen und nicht zuletzt wir Leser Teil einer anderen fiktiven Erzählung, einer anderen Diegesis sein könnten. Diese narrative Metalepse weist auf die Intention des Erzählers hin, die Matrosen als Inbegriff der Revolutionäre karikierend, parodierend zu beschreiben und so den grotesken Unterschied zwischen ihnen und Ulysses Reisegefährten, die auf ihrer abenteuerlichen Reise den Ozean zwischen den Säulen des Herakles hindurch befahren und heldenhafte Taten begehen, bis ins Phantastische zu überhöhen.

Der extradiegetische Erzähler, der ins diegetische Feld einbricht, die Matrosen, die die diegetische Ebene der Erzählung verlassen und dem Akt der Narration beiwohnen – diese Transgression der Grenze zwischen den Erzählebenen geht mit einem gewaltigen Bruch der Wahrscheinlichkeit der Erzählung und somit der Wirklichkeitsillusion einher.<sup>198</sup> Erzeugt wird dadurch eine erzählerische Ambiguität, die in verschlüsselter Form die Fragwürdigkeit der Scheidung zwischen historischer Wirklichkeit und Fiktion nahe bringt.

Im Gegensatz dazu vermag die explizite Metafiktion, wie auch im Kapitel *Dezentrierung und Entfiktionalisierung der Geschichte* dargelegt, diese Ambiguität zu zerstören und die auf der diegetischen Ebene dargestellten Ereignisse als fiktive, erdichtete Erzählung des phantasiereichen Erzählers zu decouvrieren. Wenn der Erzähler sich an eine seiner Figuren wendet und ihr die Zukunft voraussagt, erscheint

---

<sup>198</sup> Genette: *Discours*, S. 245: „Tous ces jeux manifestent par l’intensité de leurs effets l’importance de la limite qu’ils s’ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même*; frontière mouvante mais sacré entre deux modes: celui où l’on raconte, celui que l’on raconte.“

er als Puppenspieler, der das Theaterstück nach seinem Belieben und seiner Phantasie inszeniert:

„Warum so nervös, liebes Kind? Warum sich das Leben so schwer machen. Sie haben zu viel Phantasie. Und andererseits haben Sie zu wenig Phantasie, sonst wüßten Sie zum Beispiel: Sie werden bald aufstehen, sich verzweifelt in der Wohnung umsehen, ob nicht jemand da ist, der Ihnen helfen kann, mit dem Sie sprechen können, vor dem Sie etwa weinen können...“ (I, 109)

Diese ironische Ansprache wird von einer Reflexion über die schriftstellerische Arbeit bzw. über die künstlerischen Verfahren bei der Darstellung von Geschichte(n) begleitet:

„Das alles weiß der Dichter. Für ihn ist es keine Neuigkeit, es geht fast immer so still herum und in seinem Inneren bilden sich Gestalten, noch unklar, sie bewegen sich in ihm wie in einem wohligen feuchten Garten, einem Treibhaus, aber nach einiger Zeit öffnet er die Tür – er muss es schon tun, um Platz für neue zu lassen –, und sie bewegen sich hinaus, er verfolgt sie mit einem liebenden Blick, sie entschwinden.“ (I, 109)

Wenn der Dichter-Erzähler<sup>199</sup> am Anfang dieses metafikionalen Eingriffs seine Figur direkt anspricht, die Anteilnahme an ihrem Schicksal erweckt, aber sie gleichzeitig als Figur seiner Phantasie enthüllt, distanziert er sich in der zweiten Sequenz von seiner Figur und lenkt die Perspektive von der Darstellung der Revolution auf Reflexionen über den schöpferischen Entstehungsprozess von Geschichten. Die dargestellten Ereignisse entblößen sich jetzt als Phantasiebilder des Erzählers, und der Gedanke keimt auf, dass die ganze Revolution nur eine Ansammlung von fiktiven Geschichten sein könnte. Dass Hanna als erdichtete Figur eines Puppenspieltheaters erscheint, bringt den Lesern nahe, dass alle in der Revolutionsdarstellung hervortretenden Figuren nur Phantasiegestalten des Erzählers sein könnten. Die Figuren und ihr historisches Dasein, ihre historische Aktionskraft, ihr historisches Bewusstsein, erscheinen als willkürliche Spiele des Dichters und die Revolution selbst als Phantasiegebilde. Die metafikionalen Kommentare des Erzählers legen nahe, dass nicht historische individuelle Mächte oder eine historische Vernunft im

---

<sup>199</sup> Vgl. dazu Kuhlmann: Revolution als „Geschichte“, S. 92ff. Sowie Kiesel: Literarische Trauerarbeit, S. 290ff.

Sinne Hegels den historischen Verlauf bestimmen, sondern der phantasierende Dichter, der die Geschichte aus seiner „Zauberkiste“ hervorbringt. Der metafiktionale Kommentar wird in der Literatur der sogenannten Postmoderne zu einem der wichtigsten Erzählstrategien. Auch Döblin, lange vor den sogenannten postmodernen Autoren, versucht wie diese, mit dem Kanon des Abbildrealismus zu brechen und den (realistischen) Roman um neue Erzähltechniken zu bereichern. In diesem Sinne schreibt auch David Lodge: „For me, and I think for other British novelists, metafiction has been particularly useful as a way of continuing to exploit the resources of realism while acknowledging their conventuality.“<sup>200</sup>

An diesem Spiel mit dem Spannungsverhältnis zwischen Mimesis und Diegesis, mit der Transgression der Erzählebenen und mit den metafiktionalen Kommentaren versucht Döblin deutlich zu machen, wie fragwürdig die Darstellbarkeit und Erzählbarkeit der historischen Wirklichkeit in der Moderne geworden ist. Die Metamorphosen des Erzählers sind ein raffiniertes Mittel, die Geschichte als listenreiche, gleitende historische Wirklichkeit erscheinen zu lassen. Ein anderes Gesicht des verwandlungsfähigen Erzählers ist der Erzähler-Demiurg: eine höchst eigenartige erzählerische Instanz in Döblins Erzählwerk. Der Erzähler-Demiurg ist mehr als ein allwissender, olympischer Erzähler; denn er sprengt alle Grenzen des Wahrscheinlichen und Glaubwürdigen und hat die Macht, aus einer Weltallperspektive jenseits von Raum und Zeit die historischen Ereignisse aus einem anderen, befremdlichen Blickwinkel zu betrachten und darzustellen. Diesen Erzähler nenne ich einen Demiurg, weil er mehr als ein allwissender Erzähler ist, der in seiner Erzählung die Grenzen unseres Wissens über Realität bewahrt. Dieser Erzähler verfügt nicht nur über die Ereignisse seiner Erzählung, sondern auch über das ganze Universum jenseits der Erzählung. Er setzt sich über alle Grenzen der menschlichen Kenntnis hinweg, und sieht aus einem Universum jenseits von Zeit und Raum die Welt der Menschen aufkeimen, aufblühen, sich entfalten und verwelken. Sein Auge dringt ins Undurchdringliche der Urnatur, des Menschen und der Geschichte, er vermag sich am Anfang und am Ende der Universalgeschichte und der

---

<sup>200</sup> Lodge: Mimesis and Diegesis, S. 43.

Menschheitsgeschichte zu situieren. Durch einen raschen Perspektivenwechsel von der diegetisch inszenierten Geschichte entführt dieser Demiurg den Leser ohne jeden Übergang in eine Welt, die der bisher geschilderten Welt der Geschichte so unähnlich ist, dass er sich ganz unvermittelt auf einem unheimlichen, abgründigen, phantastischen Boden befindet.

Wenn in der nächsten Passage der Erzähler wie ein weiser Historiker über den Verlauf des Lebens und der Geschichte reflektiert und ihn zu ergründen versucht, setzt er die Maske des Demiurgs auf und betrachtet den Schauplatz der Revolution aus seinem Kosmos jenseits von Universalgeschichte und Menschheitsgeschichte. Die Distanz zum Schauplatz der Revolution wird riesig, die Perspektive aus dem Weltall betont die Ewigkeit des Universums und kehrt die Vergänglichkeit des Menschen und der Geschichte hervor:

„Aber wären nur alle Dinge das, was unsere Wiegeschalen und Metermaße aus ihnen machen, so wäre das Leben nicht Leben, der Mensch nicht Mensch, und es hätte keine Schießerei in der Chausseestraße gegeben.

Das Blut, das auf dem Pflaster gerann und verklumpte, hatte menschliche Seelen getragen, die auch nicht viel von sich wußten und denen vorkam, sie wäre eben Schlosser und Soldaten oder Arbeitslose und damit Schluß. [...]

Obwohl losgerissen von dem großen Körper, in dessen Haus es warm gewohnt hatte, wußte das Blut vom Gang der Gestirne, vom Blitzen des Nordlichts, von Viehweiden und Alpenwiesen, von Gebirgen, über deren Gletscher sich Wanderer schleppen, von blauen Seen, von Tanzkapellen. [...] Sie erfaßten die Sehnsucht, den Schmerz, das Glück der Menschen, deren Blut da lag, und entzündeten sich daran. Sie staunten über die Wunder der weiten Welt, die ihnen nie zu Gesicht gekommen waren, und mochten nichts hören von den Klagen, die das Blut aushauchte – über die Kürze des Lebens, über das Plötzliche des Todes. Sie waren noch rascher hin.“ (II/1, 440f.)

Wenn der Erzähler als alter Weiser mit seiner Erklärung für die „Schießerei“ in der Chausseestraße im Rahmen des Wahrscheinlichen und Glaubwürdigen bleibt, vermag er in den danach folgenden Betrachtungen alle Grenzen des Möglichen und Wahrscheinlichen aufzusprennen. Ein Erzähler, der sich in die menschlichen Seelen einschleichen kann, dem geheimen Leben des Blutes lauschen und seinem Fließen durch Gestirne, Viehweiden und Gebirge folgen kann, ist ein höchst eigenartiger Erzähler, wie es ihn nur in der phantastischen Literatur gibt. Diese Vollmacht, alle

Grenzen des realistisch Wahrscheinlichen auseinander zu reißen, die der Erzähler in solchen Passagen genießt, perspektiviert die Geschichte der deutschen Revolution als kurze Episode einer unentrinnbaren Geschichte des Verfalls. Die Menschen, die an der Revolution teilgenommen haben, sind Schatten, nur ihr Blut vermag länger zu bestehen, um dann „den Rinnstein entlang, mit Bindfaden, Papierfetzen, Hundekot und Obstresten“ (II/1, 441) zu verschwinden. Sehr oft geht bei Döblin, wie ich gezeigt habe, die Anthropomorphisierung der Objekte oder der Natur mit einer Verdinglichung des Menschen einher: So werden hier durch die Anthropomorphisierung des Blutes, das lebendig wird, die Menschen zu seelenlosen Schatten verdinglicht. Denn die Menschen, die als Eroberer zu Helden der Geschichte werden, dauern fort und mit ihnen wird auch die Geschichte als zivilisatorischer, fortschrittlicher Prozess geprägt. Die Darstellung der Menschen als Objekte der Geschichte perspektiviert die Geschichte als Geschichte eines immergleichen, unentrinnbaren Verfalls. Diese eigenartige Gestaltung, die in Döblins Werken sehr oft anzutreffen ist, soll den Leser zur Einsicht in die Vergänglichkeit und Sinnlosigkeit menschlichen, ja geschichtlichen Handelns bringen. Im November-Roman ist sie ein Mittel, die Revolution als zwecklos und sinnwidrig, als vergängliche Phase der dämonischen Urnatur zu schildern und die große Vernunft in der Geschichte und die Kohärenz der historischen Ereignisse als fragwürdig erscheinen zu lassen.

Die Auflösung der Geschichte ins Dämonische hat einen verfremdenden, illusionsdurchbrechenden Effekt, der nicht nur die Erzählillusion, sondern auch die Wirklichkeitsillusion durchbricht. Sie entchronologisiert, entteleologisiert und enthistorisiert das historische Geschehen, dem ein ahistorisches, übernatürliches und überreales Leben eingehaucht wird. Die Enthistorisierung der Geschichte überführt den Leser in eine phantastische Welt, die die Wirklichkeit und die Geschichte als Scheinbilder des immergleichen Dämonischen erscheinen lässt. Realistik und Phantastik treffen hier zusammen: Die Überführung in diese phantastische Welt, wo der Demiurg in aller seiner Dämonie herrscht und das willkürliche Entfalten und Absterben der Menschheit und der Geschichte als sein dämonisches Spiel genießt, bleibt im ganzen November-Roman als unschlüssiger, befremdlicher Moment: Sie ist

ein phantastisches Element, das nicht nur mit den Konventionen des realistischen historischen Romans bricht, sondern auch mit unserem vertrauten Wirklichkeitsbild. Sie ist ein höchst raffiniertes Mittel, nicht nur die Künstlichkeit der literarischen Konventionen zu desavouieren, sondern auch die Künstlichkeit unseres Wirklichkeitsbegriffs selbst in Frage zu stellen.

Wie die oben angeführte Stelle zu erkennen gibt, bricht das Dämonische in die Wirklichkeit, sodass die Grenze zwischen der faktualen Welt der Geschichte und der phantastischen Welt des Demiurgen fließend wird: Was bleibt, ist nur die Unschlüssigkeit des Lesers gegenüber einer eigenartigen Geschichtsdarstellung. Zu jeder Zeit kann die Geschichte vom Dämonischen verschlungen werden, und zu jeder Zeit kann das Dämonische zugunsten einer realistisch inszenierten Beschreibung oder Problematisierung der Geschichte verschwinden. Diese Inkonsistenz der Grenze, die Gefahr, dass die wirkliche und die phantastische Welt sich jederzeit auflösen können, ist auch für Todorov ein Hauptmerkmal des Phantastischen: „Das Fantastische ist stets bedroht, es kann sich jeden Augenblick verflüchtigen.“<sup>201</sup> Befremdlich bleibt die Geschichtsdarstellung im November-Roman durch diese ständige Verquickung des Realen mit dem Irrealen, des Gegenständlichen mit dem Phantasmagorischen, des Wahrscheinlichen mit dem Unwahrscheinlichen. So wird den Gegenständen und den Schauplätzen der Geschichte, wie die unten angeführte Passage deutlich macht, eine übernatürliche Dimension eingehaucht: Um die Schatten der Schornsteine und der Dachfirste ziehen wie in einer Art Totentanz die Schatten der Seelen verstorbener Revolutionäre, deren Schmerz, Glück und Leiden besungen werden:

„Und die Schatten verstanden es, obwohl nur flüchtige, eben unter dem Mondlicht entstehende Gebilde, denen man kaum ein Dasein zuerkennen würde neben dem wuchtigen Schornstein, um den sie lagen, und dem soliden Dachfirst, von dem sie herabstürzten. Aber sie führten ihr Leben nicht anders wie der Dachfirst, der Schornstein, oder wie eine rasselnde Kanone oder ein schwertrabendes Pferd.

Sie erfassten die Sehnsucht, den Schmerz, das Glück der Menschen, deren Blut da lag, und entzündeten sich daran.“ (II/1, 440f.)

---

<sup>201</sup> Todorov: Einführung, S 40.

Nach dieser eigenartigen Reise in die geheime Schattenwelt, auf die der Demiurg den Leser entführt, verlässt der Demiurg seine überzeitliche Welt, kommt zurück auf den Schauplatz der Geschichte und kündigt die Morgendämmerung und das Verschwinden der Schatten an:

„Die Reise durch den Körper wandelnder, liebender und himmelssüchtiger Menschen war beendet.  
Ein Husch war man gewesen, wie die Dach- und Laternenschatten, die sich jetzt in der Morgendämmerung auflösten.“ (II/1, 440f.)

Der Einbruch der Morgendämmerung und die Auflösung der um das Weltall reisenden Schatten verkünden auch das Verschwinden des Dämonischen zugunsten des Realen und die Auflösung der phantastischen Welt zugunsten der realistischen: Der Erzähler-Demiurg verlässt seine Urwelt und greift die Maske des Historikers, der, um die historische Genauigkeit der Darstellung bemüht, seine ausführliche Darstellung des historischen Datums des 7. Dezembers so beginnt: „Ebert hat ausgeschlafen.“ Diese Verknüpfung der Phantastik mit der Realistik bewirkt hier einen komischen Effekt, der die Kleinlichkeit, die mangelnde revolutionäre Vision des Sozialdemokraten Friedrich Ebert entschleierte, der als Subjekt einer karikierten, skurilen, sinnlosen Geschichte auftaucht. Die enge Zusammenführung der zwei Welten, der zeitlosen, geheimen Welt der Schatten und der geschichtlichen Welt der Revolutionäre markiert die unversöhnliche Dissonanz zwischen den unentrinnbaren Prozessen der dämonischen Urnatur und den geschichtlichen Handlungen, die als vergänglich, kontingent und zwecklos erscheinen.

Die Metamorphosen des Erzählers im November-Roman sind, wie ich zu zeigen versucht habe, Ausdruck eines destabilisierten Erzählers, der den traumatischen Verlust der Geschichte als eines sinnhaften Sinnzusammenhangs durch die Erzählung nicht mehr überwinden kann. Die Inkonsistenz der erzählerischen Stimme zeugt daher von der Inkonsistenz einer einheitlichen Wirklichkeit. Sie bringt zum Ausdruck die Skepsis gegenüber der Erzählbarkeit und Darstellbarkeit der Geschichte, der Wirklichkeit schlechthin. Die Erzählung, dessen ursprüngliche Aufgabe es war, die Bedrohung durch die Natur und die Geschichte zu bannen, kann

und will diese Aufgabe nicht mehr erfüllen. Denn Döblin, wie allen modernen Schriftstellern, geht es vielmehr darum, die Bedrohung durch die Natur und die Geschichte zu decouvrieren. Die Darstellung der ständigen Bedrohung durch die geschichtlichen Prozesse realisiert er ästhetisch durch das Spiel und die Transgression der Erzählebenen, durch die illusionistische und antiillusionistische Darstellungsweise. Die Bedrohung durch die Natur, die in Döblins Werk als eine grauenerregende, amorphe, dämonische Urnatur erscheint, stellt Döblin durch die eigenartige Präsenz des Erzählers als Demiurg dar. Dieser Erzähler-Demiurg stellt, wie gezeigt, das Unvorstellbare dar: das „Überzeitliche“ und „Unzeitliche“<sup>202</sup> der geschichtlichen Prozesse und der menschlichen Handlungen, das als ein phantastisches Element von Döblins Poetik der „Tatsachenphantasie“ betrachtet werden kann.

## ***6.2. Metaphern für Geschichte***

In diesem Kapitel geht es um die Funktion der Metaphern, die Döblin in seinem Roman als Mittel zur Darstellung der geschichtlichen Wirklichkeit eingesetzt. Wie ich zeigen werde, gibt es im November-Roman Metaphern, die die geschichtliche Wirklichkeit als auslegbar und erklärbar beschreiben, und Metaphern, die die Wirklichkeit, im Gegenteil, als undurchdringliche Anhäufung von schwer erklärlichen Ereignissen darstellen.

Die Frage nach der Funktion der Metaphern ist von großer Bedeutung, insofern die Metaphern schon immer sowohl in der Geschichtsschreibung als auch in der Dichtung als Mittel zur Darstellung der Wirklichkeit eingesetzt werden. Sie stillen das ontologische Bedürfnis des Menschen, die Welt, aufgrund der Einsicht der Ähnlichkeiten zwischen Dingen und Phänomenen, als Kosmos wahrzunehmen. Die

---

<sup>202</sup> Döblin: Unser Dasein, S. 212f.: „Mit allem ist Zeitlichkeit verbunden, und das, woran keine Zeitlichkeit haftet, ist das Unbestimmte, das vollkommen Leere, der Nullpunkt auch des Vorstellens. Das Überzeitliche, Unzeitliche ist nicht vorstellbar.“

fremde, amorphe Welt wird durch die metaphorische Sinnübertragung zu einer gezähmten Welt, in der auch die Geschichte als sinnvolle und darstellbare Wirklichkeit erscheint.

Die Metaphern für Wirklichkeit und Geschichte, die in einem Roman erscheinen, befinden sich in einem dialektischen Verhältnis: Einerseits sind sie ein „Paradigma für die Erklärung“<sup>203</sup> des Wirklichkeitsbildes, das im Werk herrscht und zum Erfassen der ideologischen Vorentscheidung des Schriftstellers führt<sup>204</sup>; andererseits liefert die im Werk dargestellte Wirklichkeit selber „den Schlüssel zur Metapher“<sup>205</sup>. Die Entschlüsselung der Metaphern und das Verstehen des Wirklichkeitsbildes bedingen sich infolgedessen gegenseitig; nur ihr dialektisches Verhältnis vermag ein vollständiges Sinnverstehen eines literarischen Werkes, hier des November-Romans, zu vollenden.

Die metaphorische Verbindung zwischen zwei gewöhnlich weit auseinanderliegenden Elementen der Wirklichkeit lässt die Welt „als ein Gewebe geheimnisvoller Fäden und Beziehungen“<sup>206</sup> erscheinen. In der Herstellung dieses geheimnisvollen Gewebes liegt die Erkenntnisbedeutung der Metapher. Die Metaphern haben einerseits eine „be-weisende, begründende“<sup>207</sup> Funktion haben, wie etwa in der Wissenschaft, wo sie als „eine Form des wissenschaftlichen Gedankens“<sup>208</sup> in Gebrauch genommen werden. Andererseits können die Metaphern in der Dichtung, so Ernesto Grassi in seinem Buch *Die Macht der Phantasie*, eine „weisende“, „kündende“ Rolle<sup>209</sup> haben, weil sie ein neues Gedankenuniversum artikulieren, das sich jenseits des menschlichen Erfahrungshorizonts befindet. Die

---

<sup>203</sup> Ricoeur: Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik. In: A. Haverkamp (Hg.): Theorie der Metapher, Darmstadt 1983, 356-375, hier S. 367.

<sup>204</sup> Auch Leiteritz: Revolution als Schauspiel, S. 7: „Insofern sie (die Metapher) Deutung von etwas ist, impliziert sie immer ideologische Vorentscheidungen.“

<sup>205</sup> Ricoeur: Die Metapher, S. 363.

<sup>206</sup> B. Ransch-Trill: Phantasie, S. 211.

<sup>207</sup> E. Grassi: Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte abendländischen Denkens. Frankfurt a.M 1984, S. 25.

<sup>208</sup> J.O. y Gasset: Buch des Betrachters, Stuttgart 1952, S. 59. Auch Demandt zeigt, dass die Metapher in der Geschichtsschreibung „die (grundsätzlich kontrollierbare) Ermittlung einer Realität“ inszeniert, doch räumt er ein, dass auch die Historiker die Metaphern beliebig und „unbesonnen“ verwenden können. Demandt: Metaphern für Geschichte, S. 14f.

<sup>209</sup> Ebd.

Metaphern sind grundsätzlich, so Blumenberg, Rudimente auf dem Wege „vom Mythos zum Logos“<sup>210</sup>, weil sie eine Bedeutungsübertragung der Beziehungen zwischen Dingen und Phänomenen herstellt, die „das Unvorhersehbare“ „als ein gezähmtes, in Dressur, in Domestikation“<sup>211</sup> auftreten lässt. Durch den Zugriff der Metapher verliert die Welt ihre beängstigende Fremdheit: Denn die Metaphern inszenieren, wie etwa in der Geschichtsschreibung, „die (grundsätzlich kontrollierbare) Ermittlung einer Realität“.<sup>212</sup>

Die „weisenden“, „kündenden“ Metaphern der Dichtung wären demgegenüber Übertragungen, „die sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen“<sup>213</sup>, sondern als Anstoß, als Impuls zur Entdeckung des Bereichs der Phantasie zu verstehen sind. Sie sind in Blumenbergs Definition „absolute Metaphern“, die zu einer „katalysatorische[n] Sphäre [gehören], an der sich zwar ständig die Begriffswelt bereichert, aber ohne diesen fundierenden Bestand dabei umzuwandeln und aufzuzehren.“<sup>214</sup> Da, wo die „be-weisenden“ Metaphern der Wissenschaft unfähig sind, auf rationalem Weg eine „Aussage über den Abgrund des Realen“<sup>215</sup> zu geben, vermögen die „weisenden“, „kündenden“ Metaphern der Dichtung die Realität, so Ernesto Grassi, in einem „dem Traume nahen Zwielficht“<sup>216</sup> aufzuheben und „phantastische Träume“<sup>217</sup> und Bilder entstehen zu lassen. In der Konstituierung dieser Phantasiegebilde liegt die kündende Funktion der literarischen Metaphern, nämlich, anders als auf dem rationalen Weg, zur Einsicht des Realen vorzustoßen. In der Durchstoßung der Realität, die zur Offenlegung der tieferen Schicht der geschichtlichen Wirklichkeit führen soll, liegt auch der Brennpunkt der Döblin'schen „Tatsachenphantasie“-Ästhetik, die im November-Roman ebenfalls durch das Spiel mit den Metaphern literarisch realisiert wird.

---

<sup>210</sup> Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie, S. 287. In: A. Haverkamp (Hg.): Theorie der Metapher, S. 285-315.

<sup>211</sup> Blumenberg: Theorie der Unbegrifflichkeit, Frankfurt a.M 2007, S. 28.

<sup>212</sup> Demandt: Metaphern für Geschichte, S. 15.

<sup>213</sup> Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie, S. 287f.

<sup>214</sup> Ebd., S. 288.

<sup>215</sup> Grassi: Die Macht der Phantasie, S. 12.

<sup>216</sup> Ebd., S. 13.

<sup>217</sup> Ebd., S.12.

Im November-Roman führen die Metaphern ein doppelgesichtiges Spiel. Der Erzähler inszeniert sich sowohl als Historiker als auch als Dichter: Gleich einem Historiker setzt er Metaphern für Geschichte ein, um die schwer fassbare Wirklichkeit als darstellbar, durchschaubar und erzählbar zu gestalten. Diese Metaphern des Historikers versprechen „Logizität“ und stillen das Sinnbedürfnis, das aus dem Wunsch nach Einheit unserer Wirklichkeit entsteht.<sup>218</sup> Das Unbekannte wird somit zum Bekannten, das Unvertraute zum Vertrauten, das Fremde zum Natürlichen<sup>219</sup> gestaltet. Die historischen Ereignisse hören auf, als undurchschaubar und willkürlich zu erscheinen, sie werden vertraut und altbekannt. Andererseits erfreut sich der Erzähler des November-Romans des besonderen Privilegs, sich als fabulierender Dichter zu inszenieren und „absolute Metaphern“ als Anstifter zum grenzenlosen Fabulieren über die historische Wirklichkeit einzusetzen: Diese Art von „kündenden“ Metaphern schaffen eine eigenartige Verbindung von zwei Wirklichkeiten, des Bekannten mit dem Unbekannten, des Natürlichen mit dem Fremden. Solche Metaphern haben „nicht mehr mit dem wahren Zeichen der Wirklichkeit zu tun“<sup>220</sup>, sondern sie künden eine uneigentliche Wirklichkeit, eine Phantasiewelt, die durch eine eigenartige Fremdheit charakterisiert ist. Diese Metaphern sind Metaphern, die zwei in unserer Alltagserfahrung unversöhnliche Bereiche verknüpfen und eine kontra-empirische, irrealer Welt entstehen lassen.<sup>221</sup> Die ursprüngliche Funktion der Metapher, nämlich aufgrund der Einsicht der Ähnlichkeiten zwischen den Dingen und Phänomenen die menschliche Welt als Realität, als Kosmos darzustellen, wird verdreht: Sie zeigt sich als Signal der Gefahr des Anderen, des Irrealen, des Dämonischen, als Ausdruck der Entfremdung und der Auflösung der Wirklichkeit. Diese totale „Entmythisierung“ oder

---

<sup>218</sup> Vgl. dazu Demandt: Metaphern für Geschichte, S. 450.

<sup>219</sup> Ebd., S. 12: „Insofern arbeiten Metaphern wie andere Erklärungen auch: sie binden das Unbekannte ans Bekannte durch Unterordnung des Unbekannten unter ein verallgemeinertes Bekanntes.“

<sup>220</sup> Grassi: Die Macht der Phantasie, S. 47.

<sup>221</sup> Vgl. dazu H. Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1956, S. 151f.: „Die moderne Metapher aber verflüchtigt oder vernichtet die Analogie, spricht nicht ein Zueinandergehören aus, sondern zwingt das Auseinanderstrebende zusammen. Ihr durchgängiges Merkmal ist die möglichst große Entfernung zwischen Sache und Bild.“

„Entsakralisierung“<sup>222</sup> der Metapher beschreibt eine Realität, die aufhört, ein Kosmos zu sein, eine Realität, die stets droht, ins Chaos zurückzusinken.

Die zentrale Metapher für Geschichte, die im November-Roman in Gebrauch genommen wird, ist die organische Metapher<sup>223</sup> mit ihren zwei Spielarten: der Metapher der Krankheit und der des Naturkreislaufs. Sie fungieren sowohl als Erklärungsmodell für eine als darstellbar und erklärbar inszenierte historische Wirklichkeit als auch als Mittel, die Darstellbarkeit der historischen Wirklichkeit in Frage zu stellen und eine Fülle von Assoziationen und Bildern über die geschichtliche Wirklichkeit zu erwecken, die unübersetzbar bleiben und in der empirischen Welt kein Äquivalent finden. Dieses Spiel mit den Metaphern ist Ausdruck einer historischen Wirklichkeit, die sich mal als beherrschbar und vertraut zeigt, mal als bedrohlich und dämonisch: als Ausdruck einer Geschichte auf der Schwelle zwischen Eigentlichem und Uneigentlichem, Realem und Irrealem.

Die Darstellung der Geschichte als Krankheit ist auch in der Geschichtsschreibung ein gebräuchliches Mittel zur Beschreibung des politischen Gegners.<sup>224</sup> Hier fungiert die Krankheitsmetapher als rhetorisches Mittel, das der Historiker in Gebrauch nimmt, um den Gegner seiner scheinbaren Fremdartigkeit zu entkleiden und ihn als vertraut, verletzbar und somit leicht beherrschbar erscheinen zu lassen. Auch in den fiktionalen Texten ist die Krankheitsmetapher ein vertrautes Mittel zur Darstellung einer unbefriedigenden, drohenden historischen Wirklichkeit. In Döblins November-Roman bedient sich der Erzähler der Krankheitsmetapher, um Reflexionen über die historischen Ereignisse und Abläufe anzustellen und dadurch vertraute und anschauliche Bilder hervorzurufen. Er inszeniert sich als Historiker, der der Geschichte eine leicht durchschaubare Logik und eine organische, folgerichtige Struktur gibt und die Bedrohung der Menschheit durch die Kalamitäten der Geschichte als zu den Lebensgesetzen gehörend erklärt. So bedient sich der Erzähler im ersten Teil des zweiten Bandes explizit der Krankheitsmetapher, um die Folgen des Ersten Weltkrieges zu erklären:

---

<sup>222</sup> Grassi: Die Macht der Phantasie, S. 62ff.

<sup>223</sup> Siehe ausführlicher dazu Demandt: Metaphern für Geschichte.

<sup>224</sup> Ebd., S. 27.

„Als der Krieg aus war, dachten viele, nun käme der Friede, und das sei die Reihenfolge, und jetzt habe man das gute Ende erwischt.

Aber wie ein Mensch, den ein Verrückter oder Verbrecher mit Salzsäure begossen hat, und er brüllt vor Schmerz, und man hat gelangt endlich dazu, ihn festzuhalten, die Wundflächen abzuspülen und zu neutralisieren, aber das Gift hat die Gewebe schon in großer Tiefe zerstört und ist in Lymphspalten eingedrungen, und nun erst fängt die schreckliche Entzündung und Eiterung an, so wurden die Völker, als der Krieg vorbei war, nun erst wirklich krank vom Krieg und litten sehr.“ (II/1, 149)

Die Geschichte erscheint durch die Krankheitsmetapher als ein organisches Phänomen, als ein „Gift“, das „die Gewebe“ des Kranken zerstört und weiter in die Lymphspalten eindringt – eine Metapher, die die Kontinuität des Krieges durch die Revolution als lange Krankheitsgeschichte betont. Die Geschichte, mit einem kranken, dahinsiechenden Körper verglichen, scheint den natürlichen Lebensgesetzen zu unterliegen. Auch wenn das Bild der Geschichte als Krankheit entschiedenem Determinismus und Fatalismus gegenüber der historischen Wirklichkeit zu erkennen gibt, weil sie dem menschlichen, vernunftorientierten Handeln sich zu entziehen scheint, scheint sie fassbar und durchschaubar zu sein. Sie erscheint nicht als befremdliche Naturerscheinung, die unbekanntes Lebensgesetzen gehorcht. Die Metapher füllt in diesem Kontext ihre ontologische Funktion aus, durch die Assoziation von Krieg und Krankheit die geschichtliche Welt als den vertrauten, üblichen Gesetzen sich unterordnende Wirklichkeit zu bestimmen.

Ähnlich taucht auch der Hopfen als Metapher für die deutsche Revolution, wie im folgenden Abschnitt:

„Der Hopfen, der hier wuchs, war eine hohe Schlingpflanze. Sie pflegten und düngten für ihn den Boden [...] In Reihen, zwei Meter voneinander entfernt, erhoben sich die Pflanzen, mit hohen grauen Stengeln richteten sie sich auf und ließen lappige Blätter hängen. Sie waren Geschöpfe, die ein mäßiges Klima liebten, Nässe und Nebel ließen sie verkümmern, ihre Wurzeln wollten einen tiefen Boden, der Humus, Kalk und Pottasche enthielt. Wenn sie im Sommer aufblühten, waren sie eine reine Weibergesellschaft... Jetzt war Winter und aller geerntet, getrocknet und lagerte in den großen kühlen Kellereien hinten am Bahnhofplatz, geschwefelt, in Metallbüchsen. [...]

Still warteten neben den Pflanzen in der Nähe die rotgelben Spinnmilben. Sie saßen auf den Lindenbäumen, auf der Unterseite der Blätter, und überzogen sie mit feinen Fäden. So klein diese Milben waren, so hatten sie Waffen, Saugrüssel und Stechborsten. Damit werden sie, wenn die jungen Pflanzen aufwachsen, sie anzapfen. Ihre Blätter werden sie bräunen und zum Verdorren bringen.“ (I, 84)

Die Schlingpflanzen sind Geschöpfe, „die ein mäßiges Klima“ lieben; Wenn die aufblühen, werden sie zu einer reinen „Weibergesellschaft“. Die Anthropomorphisierung des Hopfens suggeriert die Ähnlichkeit der Pflanzen mit den Revolutionären, die wie sie „verkümmern“ müssen. Denn neben den Pflanzen warten „die rotgelben Milben“ mit ihren „Waffen, Saugrüsseln und Stechborsten“ – eine eindeutige Metapher für die Verräter der deutschen Revolution. Die Metapher des Hopfens gibt zu verstehen, dass die deutsche Revolution wie der Hopfen von den Spinnmilben im Keime erstochen und „zum Verdorren“ gebracht wird. Diese organische Metapher, auch wenn sie noch einmal ein fatalistisches Geschichtsbild artikuliert, lässt die historischen Prozesse als durchschaubaren, gängigen Naturprozess erscheinen.

Im Gegensatz dazu erscheint an vielen anderen Stellen des Romans die Krankheitsmetapher als Mittel zur Darstellung der Geschichte als unheimliche, dämonische Erscheinung. Die Krankheit wird hier nicht als organisches, vertrautes Phänomen geschildert, das den natürlichen Lebensgesetzen folgt, sondern als befremdliche, dämonische Macht. Dieses Bild der Krankheit als dämonische Gewalt wird dadurch verstärkt, dass die Krankheit, hier als die Seuche, als die spanische Grippe dargestellt, anthropomorphisiert wird und die Revolutionäre, die Subjekte der Geschichte, zu Objekten verdinglicht werden<sup>225</sup>:

„Auf ihrem düstern Besuchsgang ließ sich auch heute nicht die Seuche, die spanische Grippe, aufhalten. Es waren ihr schon Millionen in allen Ländern erlegen, sie schien eifersüchtig auf die Beute ihrer Wegbereiterin, des Kriegs, zu sein.“ (II/2, 126)

Die Krankheitsmetapher erscheint als Ausdruck einer undurchschaubaren historischen Wirklichkeit, die in ihrer Komplexität und in ihrer Dämonie undurchschaubaren Fatalismus und Determinismus vermittelt. Wenn im ersten angeführten Auszug die Krankheit, die Pest oder die Seuche explizit und eindeutig vom Erzähler-Historiker als Metapher zur Erklärung historischer Phänomene

---

<sup>225</sup> Näher dazu im Kapitel „Anthropomorphisierung und Verdinglichung“.

verwendet wird, erscheint in demr angeführten Passage die Krankheit nicht eindeutig als rhetorisches Mittel, das vom Erzähler-Historiker explizit und bewusst verwendet wird, um auf der extradiegetischen Ebene der Geschichte Reflexionen über die historischen Ereignisse anzustellen. Der Erzähler-Historiker bleibt verhüllt, die Krankheitsmetapher ist in die Erzählung derart verwoben, dass die anthropomorphisierte Krankheit zur Figur des Romans wird: Die spanische Grippe ist ein düsterer Besucher, ein mörderisches Wesen, das mit dem Ersten Krieg und mit der Revolution rivalisiert. Dadurch, dass die spanische Grippe nicht explizit und eindeutig als Metapher fungiert, von der der Erzähler-Historiker Gebrauch macht, erscheint sie als befremdliche, eigenartige Naturerscheinung. Die Seuche, die spanische Grippe steht nicht mehr für den politischen Gegner, sondern wird zu einem düsteren, dämonischen Gegner, der von seinem mörderischen Drang nicht abgelenkt werden kann. Die Metapher der Krankheit verlässt die metadiegetische Ebene der Erzählung – die Krankheit verwandelt sich in einen dämonischen Feind, der auf der diegetischen Ebene der Erzählung auftritt und das Leben von Millionen Menschen verschlingt. Die Krankheit wird fast zu einer innerfiktionalen Figur des Romans. Die Metapher geht im Bild auf, sie ist eine verabsolutierte Metapher und die uneigentliche, irreale Welt, von der sie kündigt, scheint Teil einer diesmal abgründigen, schwer zu fassenden Wirklichkeit zu sein.

Diese Metaphern, die nicht mehr als Ausdruck einer Welt als Kosmos fungieren, sondern als Ausdruck des Einbruchs des Amorphen, des Dämonischen erscheinen, künden vom Terror gegenüber der ominös gewordenen geschichtlichen Wirklichkeit. Die Entsakralisierung der Metapher, die ursprünglich Anspruch auf beherrschbare und vertraute Realität hat, entspricht der Entsakralisierung der Wirklichkeit und der Geschichte. Die entsakralisierten Metaphern werden zur Bekundung einer sich in Phantasmagorie auflösenden Wirklichkeit oder einer Wirklichkeit, die von Phantasmagorien überwuchert wird. Sie werden zu Arabesken, zu wuchernden Bildern, die auf eine uneigentliche Realität hinweisen, sie sind

„irrendsinnlose Metaphern, die dann etwas Gespenstisches aufweisen.“<sup>226</sup> Dadurch, dass sie die ursprüngliche Funktion der Darstellung der Welt als Kosmos verdrehen und die Welt als befremdlichen Spielort des Amorphen und Dämonischen erscheinen lassen, werden diese Metaphern selber zu Wucherungen, die nicht nur das Erfassen der geschichtlichen Wirklichkeit, sondern auch das Verstehen des Textes erschweren, ja verhindern.<sup>227</sup>

Auch an den Naturmetaphern lässt sich dieses doppelgesichtige Spiel mit der Metapher erkennen. Die Naturmetaphern tauchen an vielen Stellen des Romans explizit als Metaphern auf, die vom Erzähler-Historiker verwendet werden, um seine Geschichtsdarstellung in ein argumentatives Modell einzubetten. Betont wird die Wiederkehr naturhafter Gesetze, denen die Wirklichkeit und die Geschichte unterworfen sind. So wird die deutsche Armee im ersten Teil des Romans mit den Blüten eines Baumes verglichen, die im Frühjahr vom Wind von den Ästen abgerissen werden:

„In den großen Gemeinschaftswagen schlafen sie auf Bänken und in Gängen am Boden. Sie waren hin und her gefahren, von Osten nach Westen und Westen nach Osten, sie waren krank gewesen, sie waren gesund geworden, jetzt lagen sie da, man trug sie zurück nach Hause. Wie der Wind im Frühjahr feines Gespinnst von Blüten abreißt und über die Felder und in die Straßen bläst, im Übermaße, auf fruchtbares oder steiniges Gelände, so wurden sie dahin geworfen, und wo sie hinfielen, ließen sie sich nieder.“ (I, 141)

„Wie die Blätter eines welken Baumes fielen sie hin und zerstreuten sich.“ (I, 185)

Diese organische Metapher, durch die der Erzähler-Historiker den Rückzug der deutschen Armee beschreibt, bettet das historische Geschehen in den Kreislauf der Natur ein und kehrt dadurch die Wiederkehr natürlicher Gesetze heraus, denen das menschliche Dasein unterliegt. Diese Metapher ruft keine utopische Welt hervor, in der sich die geschichtlichen Ereignisse harmonisch auflösen, sondern durch die Betonung des absteigenden Teils des Naturkreises wird Geschichte als „Abstieg“ oder „Niedergang“ gedeutet.<sup>228</sup>

<sup>226</sup> Grassi: Die Macht der Phantasie, S.32.

<sup>227</sup> Ausführlicher dazu im Kapitel „Arabeskisierung der Geschichte“.

<sup>228</sup> Siehe dazu Edwald Mengel: Geschichtsbild und Romankonzeption, S. 49.

Im Gegensatz zu diesen Passagen, in denen der Erzähler als Historiker auftaucht und sich der Naturmetapher bedient, um die historischen Ereignisse als durchschaubar darzustellen, werden in vielen anderen Passagen die historischen Ereignisse und Figuren von widernatürlichen, unvertrauten Gesetzen überwuchert. Die Wiederholung des Widernatürlichen schafft das Bild einer befremdlichen, phantasmagorischen Wirklichkeit. Die Überwucherung der Geschichte durch diese trügerische Wirklichkeit bewirkt den Stillstand des Geschichtsverlaufs, der erneut durch die „geschichtslose[n] Augenblicke“<sup>229</sup> in die Unrealität der dämonischen Urnatur zurück transportiert wird.

Der Erzähler, der sich im oben angeführten Zitat als Historiker inszeniert, wird fast suspendiert, er verschwindet zugunsten des Erzählers als Demiurg, der in die geheimen, der menschlichen Erkenntnis unvertrauten und unbekanntem Prozesse hineinschauen kann. Der Erzähler-Demiurg erscheint als Berichterstatter des Widernatürlichen, des Dämonischen. So führt er uns vor Augen, wie sich der Körper von Hilde in ein Gehäuse unnatürlicher bizarrer Phänomene verwandelt, die keine Übereinstimmung mit der geschichtlichen Existenz der Figur und keine strukturalen Entsprechungen zu den Bereichen unserer Lebenserfahrungen aufweisen. Das Bild der überwuchernden Natur hört hier auf, ein extradiegetischer Eingriff des Erzählers zu sein, durch den er die geschichtlichen Prozesse erklärt; die Beschreibung der Natur geht in die Geschichtsdarstellung hinein, die überwuchernde Natur wird objektiviert und somit Teil der geschichtlichen Wirklichkeit, die dadurch als undurchschaubare, unvertraute erscheint:

„Und sie wurde, wie sie still in dem Wasser lag – kleines Wesen in einer Zinkbadewanne, in der schmalen Kammer eines der zweistöckigen Häuser, die es in Straßburg gab –, wie sie dämmerte und atmete, Feld für das klopfende, das treibende Herz und die flutenden Blutmassen. In ihrem Leib machten Eingeweide windende schaukelnde Bewegungen, kleine rote Zotten senkten sich im Darm wie Wurzeln in den Saft, der über sie floß, und sogen an ihm. Weder Hilde, noch aus Straßburg war sie, sondern eine Pflanze, und hatte nichts zu fürchten, sondern nur zu wachsen, Frucht zu tragen und zu welken. Von wem sie den Auftrag dazu hatte? Sie hatte ihn und beruhigte sich dabei.“ (I, 205)

---

<sup>229</sup> Klaus Müller-Salget: Alfred Döblin. Werk und Entwicklung, Bonn 1972, S. 197.

Hilde wird der historischen Zeit und dem historischen Raum der Geschichte enthoben – ihr Körper in der Zinkbadewanne in der schmalen Kammer eines der zweistöckigen Häuser in Straßburg verwandelt sich, er wird zu einem Leib mit windenden schaukelnden Bewegungen, mit kleinen roten Zotten, die den Wurzeln einer Pflanze ähneln. Hilde wird zu einer Pflanze, die von den Gesetzen des Naturkreislaufs bestimmt wird, sie muss wachsen, Frucht tragen und welken. Die Realistik der historischen Zeit und des historischen Orts der Geschichte verschwindet zugunsten ihrer phantasmagorischen Überwucherung, die die Überlappung der vertrauten Wirklichkeit durch die widernatürlichen Gesetze betont. Befremdlich und verfremdend ist diese metaphorische Überwucherung, weil der Erzähler selber den übernatürlichen Gesetzen, denen Hilde blindlings gehorcht, beiwohnt. Der Erzähler lässt Hilde zuerst als vertraute Figur auftreten, um dann dem Leser ihre Verwandlung in eine Pflanze vor Augen zu führen. Diese Bilderwelt der Überwucherung des Pflanzlichen und Vegetativen, die in der Ästhetik der Jugendstils ihren Ursprung hat, lässt das Wuchernde, das Widernatürliche als Teil der Wirklichkeit erscheinen. Oder die geschichtliche Wirklichkeit selber wird durch die Überwucherung des Widernatürlichen zu einer phantasmagorischen Welt, zu einer Arabeske.

Die Metapher, die versagt, die Welt als Kosmos darzustellen, sondern sie, im Gegenteil, als der ständigen Gefahr des Dämonischen ausgeliefert schildert, zeigt gleichzeitig auch das Schwinden der metaphorischen Kraft. Sie wird zu einer entsakralisierten Metapher, die den Verfall der Sprache gegenüber den undurchdringlichen Geschichtsprozessen zeigt. Der Verfall der metaphorischen Sprache ist Zeichen des Verfalls der Geschichte, er „bezeugt den Verfall einer Welt, ihrer Macht und ihrer Sitten.“<sup>230</sup>

Das Spiel mit den Metaphern in Döblins November-Roman lässt, wie ich zu zeigen versucht habe, ein eigenartiges Verhältnis zwischen Phantasie und Logos erkennen. Die irrealen Phantasiewelt, die durch die eigenartige metaphorische Verknüpfung der zwei Lebensbereiche, des Organischen und des Menschlichen, entsteht, fungiert als Anstifter zur Bereicherung der rationalen Begriffswelt und als

---

<sup>230</sup> Grassi: Die Macht der Phantasie, S.112.

Mittel zur Darstellung einer abgründigen historischen Wirklichkeit. Die Metaphern, die ein Spiel mit der eigentlichen Welt der Empirie und der uneigentlichen Welt der Phantasie führen, werden somit zu einer besonderen Form der Darstellung des Realen. Aufgrund dessen zeigt die metaphorische Ausdrucksweise, so auch Paul Ricoeur in seinem Aufsatz *Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik*, die Affinität der Metapher mit dem Mimesisprinzip. Diese Verwandtschaft zwischen metaphorischer und mimetischer Welt Darstellung erklärt Ricoeur dadurch, dass die Mimesis im Sinne Platons als Darstellung der menschlichen Handlung als ideell, als etwas Höheres, als sie in Wirklichkeit ist, zu definieren ist. Die literarische Mimesis ist also die sprachliche Nachahmung einer nichtsprachlichen Wirklichkeit und kann deswegen nie einfache Nachahmung, Abbild sein. Die literarische Mimesis ist eigentlich Poesis.

Die Metapher verhält sich wie die Mimesis, sie hebt „den Sprachgebrauch über sich selbst hinaus“<sup>231</sup> und eröffnet den Weg zum Bereich der Phantasie, der, wie Ricoeur betont, in der realen Welt keine Entsprechung findet. Die metaphorische Übertragung und die mimetische Darstellung ähneln sich darin, dass sie neue Welten entwerfen: Sie sind kein Abbild der empirischen Wirklichkeit, sondern fungieren als ihre „Modifikatoren“. In diesem Sinne ist auch das Spiel mit den Metaphern in Döblins November-Roman zu verstehen: als die Eröffnung eines Spannungsfeldes zwischen eigentlicher Wirklichkeitsdarstellung und ihrer uneigentlichen Verlängerung. Dieses metaphorische Spiel zwischen eigentlich/uneigentlich zeigt, wie fragwürdig die Wirklichkeit in der Moderne geworden ist. Die Darstellung einer fragwürdigen, sich entziehenden Wirklichkeit verlangt nach neuen Darstellungsmitteln, dies betont Döblin in seinen ästhetischen Schriften immer wieder. Die Verbindung der Tatsachenwelt und der Phantasiewelt durch das Spiel mit den Metaphern gehört zu diesem Arsenal der modernen Erzählverfahren. Sie zeigt die Ohnmacht der rationalen Sprache gegenüber der abgründigen, unbeherrschbaren historischen Wirklichkeit, gegenüber der dämonischen Geschichte, wie sie im November-Roman auch anhand des metaphorischen Spiels geschildert wird.

---

<sup>231</sup> Ricoeur: *Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik*, S. 375.

### 6.3. Die Geschichte als intertextuelles Spiel

Alfred Döblins November-Roman ist aufgrund des häufigen Verweises auf mythologische und literarische Gestalten und Geschichten ein literarischer Karneval, ein Pandämonium vieler mythologischer und literarischer Erscheinungen, die sich vermischen und sich gegenseitig in Frage stellen. Das intertextuelle Spiel ist aus diesem Grunde ein wichtiges Merkmal des November-Romans, das als ein weiteres Mittel zur Wirklichkeitsdarstellung erscheint. Unter dem Begriff der Intertextualität, den die bulgarische Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva Ende der sechziger Jahre geprägt hat, wird – ganz allgemein formuliert – die „Einlagerung vom fremden Texten oder Textelementen in den aktuellen Text“<sup>232</sup> verstanden. Allusionen, Zitate, Parodien literarischer Texte sind unterschiedliche Formen von Intertextualität<sup>233</sup>, die auch in Döblins November-Roman erscheinen.

In seinem Buch *Das Groteske* weist Peter Fuß darauf hin, dass die „Anspielungen auf andere Texte [...] dem grotesken Textgenerierungsprinzip anamorphotischen Zitierens [gehört]“ und dem literarischen Werk eine „formalchimärische Struktur“<sup>234</sup> zuweisen. Häufig mit mythischen und literarischen Gestalten der Weltliteratur verglichen, erscheinen auch die Figuren des November-Romans als chimärische Gestalten, die sich zwischen der empirischen Welt der Geschichte und der kontra-empirischen Welt der mythischen und der literarischen Fiktion bewegen.<sup>235</sup> Aufgrund dessen hat der November-Roman selber eine chimärische formale Struktur, die einer chimärischen geschichtlichen Realität an der Schwelle zwischen Wirklichkeit und Fiktion entspricht.

---

<sup>232</sup> R. Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. FaM 1990, S. 57.

<sup>233</sup> Siehe dazu M. Pfister: Intertextualität. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Hg. v. D. Borchmeyer und V. Zmegac. Weinheim 1987, S. 197-200.

<sup>234</sup> Fuß: *Das Groteske*, S. 384.

<sup>235</sup> Vgl. dazu Otto Keller, der auf die Konfrontation zwischen der realen und der mythischen Ebene in Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* hinweist. In: *Döblins Montageroman*, S. 216.: „Der Erzähler löst durch die Konfrontation seiner realen Handlungsebene mit einer literarisch-mythischen Ebene eine Auseinandersetzung zwischen zwei Welten aus.“

So erscheint Friedrich Becker nicht nur als Antigone, als „Sohn der Trauer“<sup>236</sup>, der durch seinen Versuch, seine Existenz ethisch zu begründen, in Konflikt mit dem Staat gerät.<sup>237</sup> Auf seinem Krankenbett im Lazarett erklärt er den Spezialisten, „er sei ein antiker Kentaur, das Pferd unter ihm sei erschossen, aber er sitze mit dem Menschenleib oben fest.“ (I, 100) Weiterhin wird er im dritten Teil der Romantrilogie vom Oberschulrat wegen seiner „Prinzipienreiterei“ und seines Muts, gegen die Obrigkeit und gegen den Staat zu kämpfen, mit Kleists Michael Kohlhaas verglichen: „Erinnert trotz allem an Michael Kohlhaas.“ (III, 443) Friedrich Becker erscheint durch diese anspielungsreiche Beschreibung als schwankende, chimärische Figur, als unfester Charakter, der sich im unbestimmbaren, ununterscheidbaren Raum zwischen geschichtlicher Realität, Mythologie und literarischer Fiktion bewegt. Er erscheint mal als Antigone, mal als der antike Kentaur, mal als Michael Kohlhaas. Die drei Gestalten, auch wenn verschiedenen Quellen entsprungen, haben ein gemeinsames Merkmal: sie sind zwiegespalten, sie sind eine Art Mischwesen; Antigone ist zwischen dem ethischen und staatlichem Gesetz gespalten, der Kentaur ist laut dem antiken Mythos ein Mischwesen aus Mensch und Pferd, das sowohl von menschlichen als auch von tierischen Eigenschaften, von Humanität und Bestialität, geprägt ist; Michael Kohlhaas wird, so wie ihn Kleist in seiner Erzählung beschreibt, durch seinen wilden Hang zur Gerechtigkeit, zu einem wilden, blutrünstigen Mörder. Wie diese Gestalten ist auch Friedrich Becker ein Mischwesen, eine zwiegespaltene Figur, die von höchsten menschlichen Idealen und von tiefster abgründiger Unbeugsamkeit und Zwiespältigkeit fortgerissen wird.

Rosa Luxemburg erscheint nicht nur als die über ihre Zeit trauernde Antigone, sondern sie sieht sich in ihren Schlummerstunden auch als Opfer des legendären Rattenfängers von Hameln:

„Ein Rattenfänger tänzelte da, blies die Flöte und drehte sich nach ihr um. Er ging einen schmalen Wiesenpfad an dem Berg entlang, viele Leute, Männer und Frauen, folgten ihm, und Rosa mußte mit. Der Berg öffnete sich. Sie traten ein. Wie sie über die Schwelle traten, schloß sich lautlos der Berg hinter ihnen zusammen.“ (III, 262)

<sup>236</sup> Kiesel: Literarische Trauerarbeit, S. 430.

<sup>237</sup> Ausführlicher dazu im Kapitel „Die Geschichte als tragisches Spiel: Becker – Antigone.“

Der Verweis auf die Sage des Rattenfängers nimmt Rosas schreckliches Ende, ihre Ermordung vorweg. Das Bild der vielen Leute, Männer und Frauen, die wie Rosa dem Rattenfänger in den Berg folgen müssen, könnte als verschlüsselte Auskunft über den Niedergang des deutschen Volkes durch den Nationalsozialismus gelesen werden. Als Opfer des Staates durch die Antigone-Parallelisierung und als Opfer des Rattenfängers tritt Rosa Luxemburg, wie Friedrich Becker, als chimärische Gestalt zwischen Wirklichkeit, Mythos und Legende hervor.

Auch diese Allusionen und Zitate aus dem Fundus der mythologischen Geschichten und der Weltliteratur sind eine Art von dissoziativer Montage, die auf die Verfremdung, auf das Unvertraut-Machen der Protagonisten, der Wirklichkeit schlechthin, zielt. Die als fremd und unvertraut gestaltete Wirklichkeit erscheint durch diese Assoziationsweise als ein abgründiger Wirbel von realen, mythischen und literarischen Gestalten, die sich gegenseitig in Frage stellen und den Zweifel hervorrufen, dass die Geschichte, der Mythos und die Fiktion Trugbilder sein könnten: Teile einer größeren, alles negierenden und verschlingenden Fiktion, Zerrbilder einer dämonischen Realität.

Die Darstellung Friedrichs Becker und Rosas Luxemburg als unfeste, chimärische Figuren deutet auf ihre Ich-Spaltung als Ausdruck ihrer krisenhaften Geschichtserfahrung und ihres Terrors gegenüber der unbeherrschbaren Wirklichkeit. Sie stellt, wie ich zu zeigen versucht habe, auch die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion in Frage. Die Schilderung der Figuren als chimärisch kann aber auch dazu dienen, wie ich in den Kapiteln *Anthropomorphisierung und Verdinglichung* und *Phantastische Anamorphosen* dargelegt habe, die Figuren als inkompetente geschichtliche Akteure und handlungsunfähige Revolutionäre zu zeigen. So vergleicht der Erzähler Friedrich Ebert mit Odysseus und seine Generäle mit Odysseus Reisegefährten in auffällig spöttischer Weise, um den Unterschied zwischen den heroischen Heldentaten der mythischen Figuren und dem Mangel an geschichtlicher Vision der historischen Figuren hervorzuheben:

„Neugierig sind wir aber, wie die Generale mit ihrem Ebert oder er mit ihnen fertig wird. Denn wir erinnern uns der Irrfahrt des Odysseus, wo der listenreiche Grieche schließlich an ein schreckliches Untier geriet, an den Zyklopen Polyphem, Sohn des Meeresgottes und einer Nymphe. Diese wilden gesetzlosen Riesen pflanzten nicht, noch säten sie, noch beackerten sie die Erde und waren daher vollkommene Ebenbilder unserer Kriegsherren. Dennoch gelang es dem Odysseus, nachdem Polyphem zwei seiner Leidensgenossen aufgefressen hatte, den Zyklopen betrunken zu machen, ihm sein Auge auszubrennen und sich auf das bisher schreckliche, jetzt aber wieder befahrbare schöne Meer zu retten. Ob Ebert-Odysseus mit den Generalen dasselbe gelingen wird? Wird er die Starken übertölpeln und blenden?“ (II/1, 281)

Die nahezu ausschweifende Erzählweise, die ausführlich an die Zusammenkunft Odysseus mit dem Zyklopen Polyphem erinnert, schafft eine Art Fallhöhe, die das Missverhältnis zwischen dem vorbildhaften Odysseus und dem unheldischen Ebert ins Auge rückt. Gleichzeitig wird auch der heftige Gegensatz zwischen der exemplarischen Sphäre des Mythos und der prosaischen Realität der Geschichte sichtbar.

Wenn die Parallelisierung der Romanfiguren mit mythischen und literarischen Gestalten zu ihrer Dissoziation, zu ihrem Unvertraut-Machen führt, ist die Auseinandersetzung mit literarischen und mythischen Erzählungen gleichzeitig ein Mittel, über die Realität und die Geschichte Reflexionen anzustellen. So ist Beckers Beschäftigung mit Wagners „Tristan und Isolde“ ein Mittel, die Abkehr vom „todessüchtigen Ästhetizismus“, dem er vor dem Ersten Weltkrieg verfallen war, zu betonen und den Sprung „aus der ästhetischen in die ethische Existenzweise“<sup>238</sup> als einzigen Ausweg aus einer krisenhaften historischen Zeit zu markieren. Becker setzt sich mit Wagners „Tristan und Isolde“ zweimal auseinander, einmal in einem Gespräch mit seinem Freund Maus während seiner Heimfahrt, kurz nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und ein zweites Mal gegen Ende des Romans, nach der gescheiterten Novemberrevolution. Die Reflexionen über „Tristan und Isolde“ sind eine verschlüsselte Darstellungsform von Beckers Entwicklung und seiner Wahrnehmung von Wirklichkeit und Geschichte. In seiner ersten Reflexion betont er seine ehemalige Faszination für die Verherrlichung des Liebestodes in Wagners Oper, die er jetzt, als schwer verletzter Mann nach der Erfahrung des Ersten Weltkrieges als

---

<sup>238</sup> Kiesel: Literarische Trauerarbeit, S. 446.

gefährlichen Ästhetizismus betrachtet: „Im Leben geht es anders. Bei uns verwechselt keiner den Todestrank. Das ist das Leben nicht auf der Höhe des Traumes.“ Die Dissonanz zwischen Traum und Leben, zwischen seiner Ideenwelt und seiner Kriegserfahrung, zwischen dem erträumten Liebestod und der erlebten Todesangst betont Becker weiter im gleichen Gespräch mit seinem Freund Maus:

„Es ist anders als der Liebestod Isolde. „In dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall, in des Weltatems wehendem All, ertrinken, versinken, unbewußt – höchste Lust.“ Keine höchste Lust, kein wogendes Schweben, eine gleichmäßig graue flache Ebene, die kein Ende nimmt, ein starrer Mondkrater, über den einmal Licht, einmal Schatten läuft.“ (I, 162)

Im zweiten Gespräch über Wagners Oper betrachtet sie Becker weniger als Kunstwerk eines wirklichkeitsfremden Ästhetizismus, sondern vielmehr als „fürchterliches Zeitdokument.“ (III, 638) Die Verherrlichung des Todes, die Wagner in seiner Oper besinge, würde, so Becker, auch im Ersten Weltkrieg sichtbar: „Liebestod, Alkoholtod, Opiumtod, Kriegstod, in welchen Tod will man noch flüchten.“ (III, 638)

Beckers Kritik an Wagners „Tristan und Isolde“ spiegelt Döblins Abkehr von Wagner wider, den er, ebenso wie Goethe, Stefan George und Friedrich Nietzsche, in den Offenen Briefen an einen jungen Menschen in *Wissen und Verändern* als „Vorarbeiter“ der „geistigen Verbildung und Verkrümmung in Deutschland“<sup>239</sup> bezeichnet. Döblins Kritik im November-Roman richtet sich nicht nur gegen Wagner, sondern gegen die ganze klassische und spätromantische Literatur, die er der Lebensverneinung und der Wirklichkeitsfremde, des Ästhetizismus bezichtigt. Im November-Roman markiert die Auseinandersetzung Beckers mit Wagners „Tristan und Isolde“ die unüberwindbare Grenze zwischen Ideal und Wirklichkeit; der Traum von einer idealen Welt, dem Becker vor dem Ersten Weltkrieg zum Opfer gefallen war, enthüllt sich durch die traumatische Erfahrung des Krieges als ein gefährlicher, todessüchtiger Traum. Diese Art, die Diskrepanz zwischen Ideenwelt und

---

<sup>239</sup> Döblin: Der deutsche Maskenball von Linke Poot. *Wissen und Verändern*, Olten 1972, S. 181.

geschichtlicher Wirklichkeit zu betonen, ist ein Mittel, die Geschichte erneut als schrecklichen Ort, als *locus terribilis* zu perspektivieren: die Wirklichkeit erscheint nicht mehr als idealisierter Ort, als „des Weltatems wehende[r] All“, sondern als „flache Ebene“ und als „Mondkrater“.

Die Perspektivierung der Geschichte als Distopie wird auch durch den direkten Verweis auf Goethe und Heine durchgeführt. Im Gefängnis eingesperrt und von ihren Halluzinationen besessen, betrachtet sich Rosa Luxemburg als „Röslein auf der Heiden“ (III, 34) – wortwörtliches Zitat aus Goethes Gedicht *Heidenröslein*. Dieser Verweis auf die geborgene, romantische Liebe wird sodann auch durch Heines Gedicht *Auf Flügeln des Gesanges* (III, 80) untermalt. Zwischen dem besungenen *locus amoenus*, dem lieblichen Ort der erfüllten Liebe und des vollkommenen Glücks, und dem erfahrenen *locus terribilis*, dem schrecklichen Ort der Geschichte, gibt es eine unüberwindbare Diskrepanz.

Das intertextuelle Spiel erscheint im November-Roman, wie angedeutet, als weiteres Verfahren zur Dissoziation des Geschehens und der geschichtlichen Akteure. Es ist ein formales Mittel, den „Zerfall des geschlossenen Werks“ durchzuführen und die Krise der bürgerlichen, klassischen Kunst zu betonen. Die Erkenntnis der Krise in der Moderne, so wie Adorno in seinen Noten zur Literatur immer wieder formuliert, führt zwangsläufig zum Zerbrechen der Formen in einem Kunstwerk: „Als erkennendes aber wird das Kunstwerk kritisch und fragmentarisch.“<sup>240</sup> Denn die Montage heterogener Texte, die unterschiedlichen Mythologien und Poetiken angehören, führt zur blitzartigen Dissoziation, Verzerrung des scheinbar einheitlichen, konsistenten Plots. Sie ist ein Mittel, eine Ambivalenz des Textes zu schaffen, die die Ambivalenz, die Widersprüchlichkeit der geschichtlichen Wirklichkeit selbst zum Ausdruck bringen soll.

---

<sup>240</sup> Adorno, zitiert nach Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur*, S. 72.

### III. November 1918 – ein Geschichtsepos

In seinen ästhetischen Schriften *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm, Schriftstellerei und Dichtung, Der Bau des epischen Werks*, um nur ein paar der wichtigsten Schriften zu nennen, plädiert Döblich für eine neue Romanform, die er als „modernes Epos“<sup>1</sup> bezeichnet. Mit diesem neuen Begriff des „modernen Epos“ beschreibt Döblich seine Romanpoetik, die, wie ich im Folgenden zeigen werde, Elemente des abendländischen Epos mit Elementen der modernen Erzählkunst verbindet und eine neue Erzählform entstehen lässt, die mit den tradierten Formen der realistischen Erzählung bricht.

Das wichtigste Merkmal des antiken und seines modernen Epos ist, so Döblich in seinem Aufsatz *Der Bau des epischen Werks*, der Bericht „von einer Überrealität“<sup>2</sup>, von einer „wahr[e]n Sphäre“, die „das *Exemplarische des Vorgangs und der Figuren*“<sup>3</sup> darstellt. Das Epos berichte von „starke[n] Grundsituationen, Elementarsituationen des menschlichen Daseins“ und von den „Elementarhaltungen des Menschen.“<sup>4</sup> Das Epos sei also eine Erzählform, die weniger von Einzelschicksalen und Individuen berichtet, sondern vielmehr von einem Typus, von einer Kategorie, von einem Muster, das die Elementarhaltungen aller Menschen beschreibt.

Die Überführung des Alltäglichen in die exemplarische Sphäre ist vielleicht das wichtigste gemeinsame Element von Döblins modernem Epos und antikem Epos. Was aber die Natur dieser exemplarischen Sphäre betrifft, da bricht Döblins Epos ganz bewusst mit der klassischen Tradition des Epos und wird in diesem Sinne ein modernes Epos: zu einer Romanform zwischen Tradition und Innovation.<sup>5</sup> Denn ein

---

<sup>1</sup> Döblich: *An Romanautoren und ihre Kritiker*. In: SÄPL, S. 123.

<sup>2</sup> Döblich: *Der Bau des epischen Werkes*. In: SÄPL, S. 215.

<sup>3</sup> Ebd., S. 218.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Vgl. dazu S. Becker: *Klassische versus avantgardistische Moderne: Alfred Döblich zwischen Innovation und Tradition*. In: *Figurationen der literarischen Moderne*, hrsg. v. C. Dutt und R. Luckscheiter, Heidelberg 2007, 1-13, hier S. 4: „In diesem Paradebeispiel des von Döblich

wichtiges Merkmal der exemplarischen Sphäre im antiken Epos, ist, dass sie in Einklang mit der realen Welt steht; im antiken Epos zielt die „Steigerung [...] des Gehalts über das Alltägliche“<sup>6</sup> auf die „Einheit von Realem und Idealem.“<sup>7</sup> Die reale Welt der Menschen und der Helden steht in Einklang mit der idealen Welt der Götter: Exemplarisch sind ihre Taten, insofern sie die Exemplarität der göttlichen Taten wiederholen.

Die Exemplarität der Figuren und Situationen in Döblins Romanen besteht darin, dass sie, wie im antiken Epos, als Modelle zur Schilderung dieser irrealen Sphäre fungieren. Wie im antiken Epos gibt es auch in Döblins Epik zwei Realitäten: die reale Welt der Geschichte und die irreale Welt. Während im antiken Epos aber die irreale Welt die ideale Welt der Götter darstellt, die in Einklang mit der realen Welt steht, ist bei Döblin die irreale Welt, wie in den Kapiteln *Einbruch des Dämonischen* und *Mythos und Geschichte* erläutert, die Überrealität der dämonischen Urnatur. Diese Urnatur ist eine dämonische Gewalt, die die Welt, den Menschen und die Geschichte verschlingt und sie als ephemere Erscheinungen, als Trugbilder erscheinen lässt. Indem im antiken Epos die Verbindung der realen Welt mit der idealen die Geschichte als Sinngeschichte und die Welt als „vollendete Theodizee“<sup>8</sup> beschreibt, sind bei Döblin die reale Welt und die überreale Welt auseinandergerissen. Dies hat zur Folge, dass die Figuren in Döblins Epos nicht mehr wie die Helden des antiken Epos durch „Größe“, „Entfaltung“ und „Ganzheit“<sup>9</sup> charakterisiert sind: Wie ich in den Kapiteln *Das Grauen der Geschichte* gezeigt habe, sind sie zerrissene, entstellte und entsetzte Figuren, die angesichts des Einbruchs des Dämonischen zugrunde gehen müssen. Den Wahnsinn, das Verbrechen und das Grauen gegenüber der Wirklichkeit kennen die Helden des antiken Epos nicht, wie Friedrich Becker und Rosa Luxemburg in Döblins Geschichtsepos, denn

---

perspektivierten „modernen Epos“ werden Komponenten einer provokativ-experimentellen Moderne mit den institutionalisierten Ritualen einer traditionellen klassischen Moderne zusammengebracht.“

<sup>6</sup> G. von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 224.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> G. Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Darmstadt/Neuwied 1982, S. 52.

<sup>9</sup> Durch diese Schlüsselwörter beschreibt Lukács am Anfang seiner „Theorie des Romans“ das Weltzeitalter des Epos, S. 22.

„Verbrechen und Wahnsinn sind Objektivationen der transzendentalen Heimatlosigkeit.“<sup>10</sup>

Die Welt des antiken Epos ist eine mythische Welt, die „an Ungeheuern“ verliert und sich „dem Bedürfnis des dem Mythos zuhörenden Menschen an[nähert], in der Welt heimisch zu sein.“<sup>11</sup> Die mythische Welt in Döblins Geschichtsepos ist eine amorphe Welt, ein Chaos, in dem der Mensch unbehaust lebt. Sie ist, um Lukács berühmtes Diktum aufzubringen, „Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit.“<sup>12</sup> Vergeblich suchen die Figuren in Döblins Romanen, die Welt und die Geschichte in Zusammenhang mit einer Welt des Göttlichen und des Erhabenen zu bringen und im Mythos die Legitimation ihrer Existenz zu finden; was ihnen über den Weg läuft, sind Ungeheuer und Dämonen, düstere Besucher und unheimliche Kräfte, die sie endgültig zugrunde richten.

Wie im antiken Epos läuft die Beschreibung der Menschen und der Ereignisse auch in Döblins Geschichtsepos, wie angedeutet, auf ihre Typisierung<sup>13</sup> hinaus. In diesem Sinne schreibt auch Lukács in seiner *Theorie des Romans*: „Der Held der Epopöe ist, strenggenommen, niemals ein Individuum. Es ist von alters her als Wesenszeichen des Epos betrachtet worden, daß sein Gegenstand kein persönliches Schicksal, sondern das einer Gemeinschaft ist.“<sup>14</sup> Während aber im antiken Epos die Typisierung der Figuren auf die Verherrlichung der Ereignisse und der Helden als „große historische Ereignisse und Persönlichkeiten“<sup>15</sup> gerichtet ist, werden bei Döblin durch das Prinzip der gestischen Dissoziation, wie in den Kapiteln *Die Geschichte als Welttheater* und *Phantastische Anamorphosen* erläutert, die Ereignisse als sinnwidrig und die Figuren als dissoziierte Figuren dargestellt. Die Darstellung der irrealen

---

<sup>10</sup> Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 52.

<sup>11</sup> Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M 1979, S. 127.

<sup>12</sup> Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 32.

<sup>13</sup> Vgl. dazu auch D. Fulda: *Menschenfresser im „modernen Epos“*. Die Krise der Geschichte in der historischen Epik um 1900 (Marie Eugénie delle Grazie, Ricarda Huch, Alfred Döblin). Fulda weist mit Hinblick auf das „moderne Epos“ von Marie Eugénie delle Grazie darauf hin, dass das moderne Epos die Tendenz des antiken Epos zur Typisierung der Charaktere übernimmt: „Konkret übernimmt sie die Tendenz des Epos, Personen und Epitheta zu typisieren.“ In: G. Neumann/U. Renner u.a. (Hg.): *Hofmannsthal. Jahrbuch zur Europäischen Moderne 7* (1999), Freiburg, S. 345 – 388, hier S. 355.

<sup>14</sup> Lukács: *Theorie des Romans*, S. 57.

<sup>15</sup> Wilpert: *Sachwörterbuch*, S. 224.

Sphäre durch den Einbruch des Dämonischen zeigt die Figuren und das historische Geschehen als typisierte Paradebeispiele für die Wiederkehr der immergleichen dämonischen Urnatur, als ihre ephemeren Erscheinungen und nicht als exemplarische Helden für die sinnvolle, ideale „Totalität des Lebens“.

Der Verherrlichung der historischen Ereignisse und Helden im antiken Epos stellt Döblin ihre Profanisierung und Entheroisierung entgegen. Dies realisiert er literarisch, wie ich in den Kapiteln *Das Grauen der Geschichte*, *Revolution als Schauspiel* und *Phantastische Anamorphosen* gezeigt habe, durch die Darstellung der historischen Figuren als chimärische, gleitende Figuren, die entweder als Objekte der Geschichte erscheinen (Friedrich Becker und Rosa Luxemburg), als irrealer Schauspieler eines großen Welttheaters (Friedrich Becker, Erwin Stauffer), oder als grotesk-phantastische Gestalten (Friedrich Ebert, Paul Hirsch, Emil Eichhorn). Wenn im antiken Epos die Heroisierung der Figuren auf die Einheit von realer und idealer Welt abzielt, soll in Döblins Geschichtsepos die Entheroisierung der Figuren nach dem gestischen Prinzip der Verfremdung zur Dissoziation des historischen Geschehens führen: zu seiner Enthistorisierung, Entwirklichung und Entfiktionalisierung.

Das Epos, so Gero von Wilpert in seinem *Sachwörterbuch der Literatur*, kennzeichnet sich formell durch den „größeren Umfang und Monumentalität des Stils und der Darstellung“<sup>16</sup>. Die epische Breite, d.h. die breit ausmalende Schilderung der Welt, das gemächliche Verweilen bei Einzelheiten, „die Freude an der bunten Fülle der darstellbaren Welt“ sind die wichtigsten formalen Merkmale des antiken Epos, die als erster Hegel in seiner berühmten Definition des Epischen hervorhebt:

„... und das Epos, indem es zum Gegenstande hat, was ist, erhält das Geschehen einer Handlung zum Objekte, die in ihrer ganzen Breite der Umstände und Verhältnisse als reiche Begebenheit im Zusammenhange mit der in sich totalen Welt einer Nation und Zeit zur Anschauung gelangen muss. Die gesamte Weltanschauung und Objektivität eines Volksgeistes, in ihrer sich objektivierenden Gestalt als wirkliches Begebnis vorübergeführt, macht deshalb den Inhalt und die Form des eigentlich Epischen aus. Zu dieser Totalität gehört einerseits das religiöse Bewußtsein von allen Tiefen des Menschengestes, andererseits das konkrete Dasein, das politische und häusliche Leben, bis zu den Weisen, Bedürfnissen und Befriedigungsmitteln der

---

<sup>16</sup> Ebd.

äußerlichen Existenz hinunter; und dies alles belebt das Epos durch enges Verwachsensein mit Individuen, da für die Poesie das Allgemeine und Substantielle nur in lebendiger Gegenwart des Geistes vorhanden ist.“<sup>17</sup>

Die epische Breite, die reiche Begebenheit, die Darstellung aller menschlichen Bereiche, des politischen und häuslichen, des individuellen und kollektiven Lebens sind auch die ästhetischen Richtlinien von Döblins Epik. So betont er in seinem Aufsatz *Der Bau des epischen Werks* die Wichtigkeit des „größeren Umfangs“<sup>18</sup>, der „Unbegrenztheit“ der epischen Werke und der Freude des Epikers an der Beschreibung der Details, der „Fülle der Gesichte“<sup>19</sup> der wirklichen und der überrealen Welt.

Nun gibt es zwischen dem antiken Epos und Döblins modernem Epos einen quantitativen Unterschied. Die Grenze der epischen Breite im antiken Epos, so Wilpert, „liegt dort, wo sie zum Zerfließen des Gesamteindrucks führt.“<sup>20</sup> Die epische Breite läuft im antiken Epos auf die Gestaltung der „extensiven Totalität des Lebens“<sup>21</sup>, der „verborgenen Totalität des Lebens“<sup>22</sup> hinaus und führt nicht zur Auflösung des Sinnzusammenhangs. Wie im Kapitel *Arabeskierung der Geschichte* dargelegt, mündet bei Döblin die epische Breite in einen Exzess von Bilderfluten, die die Welt und die Geschichte nicht als „Einheit von Realem und Idealem“ beschreiben, sondern als chimärische, bedrohliche Wirklichkeit an der Schwelle zwischen Realität und Trugbild. Die Tragweite des Epos bei Döblin beginnt infolgedessen dort, wo die Darstellung im antiken Epos aufhört: nämlich wo die Grenze der epischen Breite zum Zerfließen des Gesamteindrucks und des einheitlichen Wirklichkeitsbilds führt.

Nicht zufällig verbindet Döblin die Darstellung der Wirklichkeit als mythisch-dämonische Welt mit der Darstellung der Revolution. Denn die Selbstinszenierung und die Selbstrepräsentation der nationalen Macht und Größe in der Zeit der

---

<sup>17</sup> G.W.Hegel: Werke in 20 Bänden, Bd. 15, Vorlesung über die Ästhetik III, Theorie Werkausgabe, F.a.M 1970, S. 330.

<sup>18</sup> Döblin: *Der Bau des epischen Werks*, S. 235.

<sup>19</sup> Döblin: *An Romanautoren und ihre Kritiker*, S. 121.

<sup>20</sup> Wilpert: *Sachwörterbuch*, S. 220.

<sup>21</sup> Lukács: *Die Theorie des Romans*, S. 37.

<sup>22</sup> Ebd. S. 51.

Französischen Revolution haben „die nationalen Mächte als Bewegungen mit mythischen Heroen und Erlösungsvisionen erscheinen“<sup>23</sup> lassen und somit zu einer „unheiligen“ Renaissance des Mythos geführt. Die Inszenierung der Französischen Revolution als Erlösungsgeschichte ist ein neuer Auftakt zur „Remythisierung der Macht“<sup>24</sup>, die im 20. Jahrhundert ihren Höhepunkt im Nationalsozialismus finden sollte. Döblins Auffassung der mythischen Realität, der mythischen Exemplarität richtet sich gegen diese Formen der „unheiligen“ Renaissance des Mythos, der Remythisierung der Macht und der Heroisierung der historischen Figuren und des historischen Geschehens und enthüllt sie als Konstruktionen, als „Hunger nach dem Mythos“.

Mythisch ist Döblins Epos nur, insofern er ständig das menschliche Verlangen nach einem sinnhaften Aufbau der Welt hinterfragt und wie die große Literatur der Moderne „auf die kontingente und sterbliche Existenzform des Menschen verwiesen ist.“<sup>25</sup> Die Welt in Döblins Epen ist, wie gezeigt, eine entmythisierte, entsakralisierte, entgötterte Welt, die die Geschichte der Menschheit und des ganzen Universums als kurzfristige Abschnitte einer dämonischen, amorphen Urrealität erscheinen lässt. Von einer mythischen Renaissance, die dem Leben eine verborgene Realität und Totalität zu verleihen sucht, kann in Döblins Geschichtsepos nicht die Rede sein.

Es gibt noch eine letzte, wichtige Gemeinsamkeit zwischen dem traditionellen Epos und Döblins modernem Epos: den Willen zur Entfernung von den realen Fakten und die Zuwendung zu den wahrscheinlichen Nichtfakten, die die überreale Sphäre der Wirklichkeit beschreiben sollen. Bereits in der Abgrenzung der Dichtung von der Geschichtsschreibung betrachtet Aristoteles in seiner *Poetik* die Entfernung von den realen Fakten als das wichtigste Merkmal der Dichtung, der Tragödie, der Komödie und des Epos. Dieses „Spiel mit der Realität“<sup>26</sup>, das „fessellose Berichten von Nichtfakten“, die in die exemplarische, überreale Sphäre führen soll, bezeichnet

---

<sup>23</sup> Silvio Vietta im Vorwort zum Sammelband: *Moderne und Mythos*, hrsg. v. Silvio Vietta/Herbert Uerlings, München 2006, S. 8.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Ebd., S. 9.

<sup>26</sup> Döblin: *Der Bau des epischen Werks*, S. 221.

Döblin als die phantasievolle Durchdringung der Realität, die zur verborgenen, exemplarischen Wahrheit der menschlichen Existenz führen soll. Ganz bewusst entfernt sich das traditionelle Epos von der Geschichte, um das Alltägliche in die verborgene, exemplarische Sphäre der idealen Welt hinüberzuführen. Auch wenn das Epos auf die Geschichte immer wieder zurückgreift, dient sie ihm nur als Sprungbrett in die ideale Welt der Götter. Ähnlich betont Döblin durch seinen Naturalismus- und Sachlichkeitsbegriff die Bedeutung der geschichtstreuen Schilderung der Wirklichkeit. Diese dient ihm aber wie im antiken Epos nur als Basis für ihre Durchstoßung und Überführung in die exemplarische Sphäre, die er die „die phantastische und Fabuliersphäre“<sup>27</sup> nennt. Denn die „Entfernung von der Realität und Gegenständen“ setzt, so Döblin in *Schriftstellerei und Dichtung*, die „Benutzung der Realität und ihrer Objekte“<sup>28</sup> voraus. Nur diese epische Verbindung der realen und irrealen Welt, die auch dem traditionellen Epos zugrunde liegt, vermag das „freche, fessellose“ Spiel mit der Realität und ihre phantastische Durchdringung zu vollbringen. Döblins Spiel mit den tradierten Formen des Epos ist dementsprechend ein wichtiger Aspekt seiner „Tatsachenphantasie.“

---

<sup>27</sup> Ebd., S. 223.

<sup>28</sup> Ebd., S. 208.

#### IV. Literaturverzeichnis

a) Primärtext:

Döblin, A.: November 1918. Eine deutsche Revolution. Erzählwerk in drei Teilen. 1. Teil: Bürger und Soldaten 1918. 2. Teil/1.Band: Verratenes Volk. 2. Teil/2. Band: Heimkehr der Fronttruppen. 3. Teil: Karl und Rosa. Hg. v. W. Stauffacher, Olten/Freiburg i.Br. 1991.

b) Darstellungen:

Althen, Chr.: Machtkonstellationen einer deutschen Revolution. Alfred Döblins Geschichtsroman „November 1918“, Frankfurt a.M. 1993.

Auer, M.: Das Exil vor der Vertreibung. Motivkontinuität und Quellenproblematik im späten Werk Alfred Döblins, Bonn 1977.

Baake, D.: Erzähltes Engagement. Antike Mythologie in Döblins Romanen. In: Text + Kritik 13/14 (1972) S. 27-39.

Bachtin, M.M.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München 1969.

- Problems of Dostoevsky's poetics. Ardis 1973.

Becker, S.: „Alfred Döblin im Kontext der Neuen Sachlichkeit (I/II)“. In: Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Reiner Marx hrsg. v. Sabina Becker. St. Ingbert: Röhrig, Bd. I (1995), S. 202–229; Bd. II (1996), S. 157–181.

- Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, „Döblinismus“ und „neuem Naturalismus“: Alfred Döblin und die expressionistische

- Bewegung. In: Walter Fähnders (Hg.): Expressionistische Prosa, Bielefeld 2001.
- Neue Sachlichkeit. Bd.1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur. Bd. 2: Quellen und Dokumente. Köln/ Weimar/Wien 2000.
  - Klassische versus avantgardistische Moderne: Alfred Döblin zwischen Innovation und Tradition. In: Figurationen der literarischen Moderne, hrsg. v. C. Dutt und R. Luckscheiter, Heidelberg 2007, S. 1-13.
- Benjamin, W.: Über den Begriff der Geschichte. In: Gesammelte Schriften Bd.I/Teil 2. Hg. v. R. Tiedemann/H.Schweppenhäuser, FaM 1974, S. 691-704.
- Zur Ästhetik. In: Gesammelte Schriften Bd. VI, Hg.v. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1985, S. 109-129.
- Berg, S.: Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1991.
- Bloch, E.: Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie, FaM 1985.
- Blumenberg, H.: Die Lesbarkeit der Welt, FaM 2003.
- Theorie der Unbegrifflichkeit, Frankfurt am Main 2007.
  - Paradigmen zu einer Metaphorologie, In: Theorie der Metapher, hrsg. v. Anselm Haverkamp, Darmstadt 1983, S. 285-315.
- Bohrer, K. H.: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt am Main, 1981.
- Brinkmann, R.: Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, Darmstadt 1987.
- Brittnacher, H.R.: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur, Frankfurt am Main 1994.
- Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King. In: Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts, hrsg. von G. Bauer und R. Stockhammer. Wiesbaden 2000, S. 36-60.

- Bürger, P.: Prosa der Moderne. Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Frankfurt a.M. 1988.
- Demandt, A.: Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken, München 1978.
- Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn...?, Göttingen 1984.
- Döblin, A.: Aufsätze zur Literatur Hg.v. W. Muschg, Olten/Freiburg i.Br. 1963.
- Schriften zu Ästhetik, Politik und Literatur. Hg.v. E. Kleinschmidt, Olten/Freiburg i.Br. 1989.
  - Kleine Schriften. Hg.v. A. W. Riley, Olten Freiburg i. Br. 1985.
- Dollinger, R.: Totalität und Totalitarismus im Exilwerk Döblins, Würzburg 1994.
- Durst, U.: Theorie der phantastischen Literatur, Franke Verlag 2001.
- Fanger, D.: Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol. Cambridge Massachusetts 1965.
- Fulda, D.: Strukturanalytische Hermeneutik: Eine Methode zur Korrelation von Geschichte und Textverfahren. In: ders. u. Silvia Serena Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin, New York 2002, S. 39–60.
- Menschenfresser im ‚modernen Epos‘. Die Krise der Geschichte in der historischen Epik um 1900 (Marie Eugénie delle Grazie, Ricarda Huch, Alfred Döblin). – In: Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne 7 (1999), S. 345–388.
- Fuhrmann, M. (Hg.): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, München 1971.
- Fuß, P.: Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Köln/Weimar 2001.
- Gaede, F.: Realismus von Brant bis Brecht, München 1972.
- Genette, G.: Discours du récit, Paris 2007.
- Gérard Genette/Tzvetan Todorov (Hgg.): Littérature et réalité, Paris 1982.

- Geppert, H.V.: Der „andere“ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung. Tübingen 1978.
- Graber, H.: Alfred Döblins Epos „Manas“, Bern 1967.
- Grassi, E.: Die Macht der Phantasie, Königstein/Ts. 1979.
- Greiner, B.: Welttheater als Montage. Wirklichkeitsdarstellung und Leserbezug in romantischer und moderner Literatur. Hrsg. v. E. Lämmert, Heidelberg 1977.
- Gumbrecht, H.-U.: „Das in vergangenen Zeiten Gewesene so gut erzählen, als ob es in der eigenen Welt wäre“ – Versuch zur Anthropologie der Geschichtsschreibung. In: Formen der Geschichtsschreibung, S. 480 – 513.
- Hackert, F.: Die Forschungsdebatte zum Geschichtsroman im Exil. Ein Literaturbericht. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Hg. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung v. Th. Koebner u.a. Bd.1, München 1983, S. 367-388.
- Haffner, S.: Die Deutsche Revolution 1918/1919, Hamburg 2004.
- Hecker, A.: Geschichte als Fiktion. Alfred Döblins „Wallenstein“ eine exemplarische Kritik des Realismus, Würzburg 1986.
- Heyl, B.: Geschichtsdenken und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik, Tübingen 1984.
- Hoffmann, G.: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman, Stuttgart 1978.
- Hugo, Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1956.
- Iser, W.: Möglichkeiten der Illusion im historischen Roman. In: Nachahmung und Illusion, S. 135-157.
- Jauß, H.R. (Hg.): Nachahmung und Illusion, München 1964.
- Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte. In: Formen der Geschichtsschreibung, S. 415-451.
  - Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt a.M. 1984.

- Keller, O.: Tristan und Antigone. Gestus, Verfremdung und Montage als Medien der Figurengestaltung in Döblins „November 1918“. In: Internationales A.D.-Kolloquium Basel 1980 (1986), S. 10-19.
- Keller, O.: Döblins Montageroman als Epos der Moderne, München 1980.
- Döblins Montageroman als Epos der Moderne. München 1980.
- Kierkegaard, S.: Der Begriff der Angst, Kopenhagen 1844.
- Kiesel, H.: Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins, Tübingen 1986.
- Kleinschmidt, E.: Döblin – Studien I./II. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 26 (1982), S. 383-428.
- Parteiliche Fiktionalität. Zur Anlage historischen Erzählens in Alfred Döblins „November 1918“. In: Internatioales A.D. Kolloquium New York 1981 (1986), S. 116-132.
- Kohl, S.: Realismus: Theorie und Geschichte, München 1977.
- Koselleck, R., Lutz, H. und Rüsen, J. (Hgg.): Formen der Geschichtsschreibung. Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik, Bd. 4, München 1982.
- Objektivität und Parteilichkeit in der Geschichtswissenschaft. Hrsg. von Reinhart Koselleck, Wolfgang J. Mommsen, Jörn Rüsen, München 1977.
- Kuhlmann, A.: Revolution als „Geschichte“: Alfred Döblins „November 1918“. Eine programmatische Lektüre des historischen Romans. Tübingen 1997.
- Lachmann, R.: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main, 1990.
- Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte, Frankfurt am Main 2007.
  - Rhetoric, the Dialogical Principle and the Fantastic in Bakhtin's Thought. In: Bakhtian Perspectives on Language and Culture. Meaning in Language, Art and New Media, ed. by Finn Bostad a.o., S. 46-63.

- Leiteritz, C.: Revolution als Schauspiel. Beiträge zur Geschichte einer Metapher innerhalb der europäisch-amerikanischen Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts, Berlin/New York 1994.
- Lodge, D.: After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism, London and New York 1990.
- Lüdtko, A. (Hg.): Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen, Frankfurt/New York 1989.
- Lukács, G.: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Darmstadt und Neuwied 1982.
- Mattick, M.: Komik und Geschichtserfahrung. Alfred Döblins komisierendes Erzählen in *November 1918. Eine deutsche Revolution*, Bielefeld 2003.
- Mengel, E.: Geschichtsbild und Romankonzeption. Drei Typen des Geschichtsverstehens im Reflex der Form des englischen historischen Romans. Heidelberg 1986.
- Meyer, D.: „Naturalismus, wie ich ihn meine“. Alfred Döblin und die Neue Sachlichkeit“. In: *literatur für leser* 7 (1987), Nr.2, S.125-134.
- Alfred Döblins *Wallenstein*. Zur Geschichtsauffassung und zur Struktur, München 1972.
- Müller, H.: Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe: Historische Romane im 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1988.
- Müller-Salget, K.: Alfred Döblin. Werk und Entwicklung, Bonn 1988.
- Noica, C.: Zari si etape, Bucuresti 1990.
- Nünning, A.: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Theorie Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950, Trier 1995.
- Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion. In: *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Hrsg. Von Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp, Berlin/New York 2002, 541-569.

- Pfister, M.: Intertextualität. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Hg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač. Weinheim 1987, S. 197-200.
- Polheim, K.K.: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München/Paderborn/Wien 1966.
- Quack, J.: *Geschichtsroman und Geschichtskritik*, Würzburg 2004.
- Ränsch-Trill, B.: *Phantasie. Welterkenntnis und Welterschaffung. Zur philosophischen Theorie der Einbildungskraft*, Bonn 1996.
- Ricoeur, P.: *Temps et Récit*, 3 Bde. Paris 1983–1985.
- *Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik*. In: *Theorie der Metapher*, Hrsg. von A. Haverkamp, Darmstadt 1983, S. 356-375.
- Sander, G.: *Alfred Döblin und der Großstadtrealismus*. In: S. Kyora/S. Neuhaus (Hgg.): *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*, Würzburg 2006 (Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft, Bd. 5), S. 139–150.
- „Tatsachenphantasie“. Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf“. *Marbacher Magazin* 119, Marbach am Neckar 2007.
- Scheffel, M.: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffs und ein Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen 1990.
- Schlegel, F.: *Rede über Mythologie*, In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. v. E. Behler unter Mitwirkung von J.-J. Anstett und H. Eichner, München/Paderborn/Wien 1958ff.
- *Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795-1804*, 1958. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*,
  - *1794-1802. Seine prosaischen Jugendschriften*, hrsg. v. J. Minor, 2. Bde, Wien 1882.
- Schmitt, H.J. (Hg.): *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt am Main 1976.
- Stockhammer, R.: *Status und Verfahren der literarischen Phantasie*. In: *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20.*

- Jahrhunderts. Hg. von Gerhard Bauer und Robert Stockhammer, Wiesbaden 2000. S. 21-35.
- Tillich, P.: Das Dämonische: Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte (1926). In: Der Widerstreit von Raum und Zeit. Schriften zur Geschichtsphilosophie. Gesammelte Werke, Bd. VI, Stuttgart 1963.
- Todorov, T.: Einführung in die fantastische Literatur, München 1972.
- Vietta, Silvio, H. Uerlings (Hgg.): Moderne und Mythos, München 2006.
- Warning, R.: Die Phantasie des Realisten, München 1999.
- Wesseling, E.: Postmodernism and History, Amsterdam/Philadelphia 1991.
- White, H.: Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe. Baltimore 1973.
- Wichert, A.: Alfred Döblins historisches Denken, Stuttgart 1978.
- Wilpert, G. von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969.
- Wolf, W.: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen, Tübingen 1993.
- Wörtche, T.: Phantastik und Unschlüssigkeit: zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink, Meitingen 1987.
- Wünsch, M.: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen, München 1998.
- Ziolkowski, T.: Der Hunger nach dem Mythos. Zur seelischen Gastronomie der Deutschen in den Zwanziger Jahren. In: R. Grimm/J. Hermand: Die sogenannten Zwanziger Jahre, Bad Homburg v.d.h./Berlin/Zürich 1970, S. 169-201.