

# **Dissoziation – Assoziation – Totalität**

## **in Montagewirbeln**

**Eine komparatistische Untersuchung der Montagetechnik in  
Alfred Döblins Montageroman *Berlin Alexanderplatz* im Licht der  
daoistischen „zhīyán“-Sprachphilosophie Zhuangzis**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Grades eines  
Doktors  
im Fach Germanistische  
Neuere deutsche Literaturwissenschaft

vorgelegt  
der Neuphilologischen Fakultät  
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

von

张暉

**Zhang, Hui**

aus

Tianjin, V. R. China

Erstgutachter: Prof. Dr. Helmuth Kiesel

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Karin Tebben

Heidelberg, 26.05.2015

*„Schaffe Leere bis zum Höchsten!  
Wahre die Stille bis zum Völligsten!  
Alle Dinge mögen sich dann zugleich erheben.  
Ich schaue, wie sie sich wenden.  
Die Dinge in all ihrer Menge,  
ein jedes kehrt zurück zu seiner Wurzel.  
Rückkehr zur Wurzel heißt Stille.  
Stille heißt Wendung zum Schicksal.  
Wendung zum Schicksal heißt Ewigkeit.  
Erkenntnis der Ewigkeit heißt Klarheit.  
Erkennt man das Ewige nicht,  
so kommt man in Wirrnis und Sünde.  
Erkennt man das Ewige,  
so wird man duldsam.  
Duldsamkeit führt zur Gerechtigkeit.  
Gerechtigkeit führt zur Herrschaft.  
Herrschaft führt zum Himmel.  
Himmel führt zum SINN.  
SINN führt zur Dauer.  
Sein Leben lang kommt man nicht in Gefahr.“<sup>1</sup>*

“致虚极，守静笃。万物并作，吾以观复。夫物芸芸，各复归其根。归根曰静，静曰复命。复命曰常，知常曰明。不知常，妄作凶。知常容，容乃公，公乃全，全乃天，天乃道，道乃久，没身不殆。”——《道德经·第十六章》

---

<sup>1</sup> Laozi: Tao-te-king: Das Buch vom Sinn und Leben. Übersetzt und von einem Kommentar von Richard Wilhelm. Erweiterte Neuauflage. München: Eugen Diederichs, 1978. Kap. 16.

## DANKSAGUNG

Zu Beginn der vorliegenden Arbeit möchte ich all jenen danken, ohne deren Unterstützung diese Arbeit nicht hätte gelingen können. Ganz besonders möchte ich **Herrn Prof. Dr. Helmuth Kiesel** Dank sagen, der die Arbeit von Anfang an mit Interesse verfolgt und betreut hat. Er stand mir nicht nur mit Rat und Tat zur Seite, sondern übte auch Geduld mit mir und schenkte mir das stets notwendige Maß an Zuversicht und Aufmunterung. Was mich zu tiefst berührt, ist, dass er mich uneingeschränktes Vertrauen spüren lässt, und ein für mich so selten erlebtes interkulturelles Verständnis zeigt. Er bereitete den fruchtbaren Boden für die Entwicklung von Ideen zu dieser Arbeit und deren Ausarbeitung. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich **Verena Birkhold**, die die Arbeit Seite für Seite durchlas und mich auf grammatikalische Schwächen des Deutschen hinwies. Mein herzlicher Dank gilt **Herrn Ma Weidu 马未都**, der im Jahre 1996 in Beijing das „Guanfu Museum“ (观复博物馆), das erste private Museum nach Gründung der Volksrepublik China, gründete. Ihm danke ich insbesondere für seine großzügige und nachhaltige finanzielle Unterstützung, die mir die Durchführung meiner Dissertation erst ermöglichte. Meiner Frau **Li Rui 李睿**, die zusammen mit mir vor zwölf Jahren die Reise nach Deutschland angetreten und gemeinsam mit mir Germanistik studierte und promoviert wurde, sei von Herzen für ihren Beistand gedankt. Sie ist mit mir durch dick und dünn gegangen, wie man im Deutschen sagt, und wir haben trotz aller Hindernisse, Schwierigkeiten und Schicksalsschläge immer wieder Boden unter den Füßen gewonnen. Gewidmet ist diese Arbeit allen, die mir seit zwölf Jahren Beistand leisten.

Für die Umsetzung chinesischer Namen und Ortsbezeichnungen wird die international anerkannte Hanyu-Pinyin-Umschrift verwendet. Abweichend von älteren Formen der Romanisierung werden beispielsweise Namen wie folgt transkribiert:

„Tao“ = „Dao“, „Taoismus“ = „Daoismus“, „Laotse“ (oder „Lao Dsi“) = „Laozi“, „Dschuang Dsi“ (oder „Tschuang Tse“) = „Zhuangzi“, „Peking“ = „Beijing“.

In Zitaten wird die Transkription der Quelle verwendet. Bei möglichen Unklarheiten ist die Pinyin-Umschrift in Klammern beigefügt.

# Inhalt

## Einleitung

Seite 9

1. Thematik und Fragestellung	9
2. Forschungsstand	16
3. Hypothese und Zielsetzung	26
4. Methodik und Aufbau	30
5. Begriffsklärung der „Montage“	36

## Erster Teil

### Philosophischer und sprachtheoretischer Vergleich

Seite 43

<b>1. Ontologischer Vergleich</b>	<b>43</b>
1.1. Begriffsgeschichte der „Totalität“	43
1.2. Vergleich der Totalitätsgedanken Döblins und Zhuangzis	47
1.2.1. Das daogemäße mythologische Denken der „ewigen Wiederkunft“ und „Zirkulation“	47
1.2.2. Döblins Totalitätsanschauung und Zhuangzis „ <i>hùndùn</i> “ = Chaos?	53
1.2.3. Totalitätssehnsucht = atavistische Nostalgie?	58
<b>2. Subjektkritischer Vergleich</b>	<b>67</b>
2.1. „Epiphanie“ und „Realdenken“ als Brücke zur Totalität von Ich und Welt	67
2.2. Das neuzeitliche verabsolutierte Subjekt	71
2.3. Das moderne zerfallende Ich	74
2.3.1. Illusion des Subjektbegriffs und „Schmetterlingstraum“	74
2.3.2. Döblins monistisches Äquivalenzdenken und Zhuangzis „Gleichheit der Dinge“	79
2.3.3. Döblins „Depersonation“ und Zhuangzis „Ich-Begraben“	84
2.4. Ich-Restitution und Wiederherstellung der Totalität	88
2.4.1. Döblins dialektisches Menschenbild und Zhuangzis Mittelstellung zwischen Ichhaftigkeit und Ichlosigkeit	88

2.4.2. „Fasten des Herzens“ als Prämisse für transsubjektive Objektivität und Subjektivität aus Andersheit im Montageroman	92
<b>3. Sprachtheoretischer Vergleich</b>	<b>102</b>
3.1. Die Erkenntnis der „Sprachkrise der Jahrhundertwende“	102
3.1.1. Friedrich Nietzsche	104
3.1.2. Ernst Mach und Fritz Mauthner	107
3.1.3. Hugo von Hofmannsthal	109
3.2. Das <i>zhīyán</i> -Sprechprinzip Zhuangzis	111
3.2.1. Die Aufstellung von <i>zhīyán</i> als Sprachanschauung	111
3.2.2. Wesenszüge und Benennung von <i>zhīyán</i>	114
3.3. Analogien des Sprachverständnisses Döblins zur Sprachanschauung Zhuangzis	120

## Zweiter Teil

# Literarischer Vergleich

Seite 127

<b>1. Übersicht der Kategorisierung der Montage in BA</b>	<b>127</b>
<b>2. Montage der <i>xiàngyán</i>-Kategorie</b>	<b>129</b>
2.1. Theoretische Grundlagen	129
2.1.1. Erläuterungen zu „ <i>xiàngyán</i> “ und anderen Begriffen	129
2.1.2. Vergleich zwischen „ <i>xiàngyán</i> “ und Döblins „Tatsachenphantasie“	131
2.2. Beobachtungen zur <i>xiàngyán</i> -Montage aus der Perspektive des Mikrokosmos	133
2.2.1. Äußere Bilder	133
2.2.1.1. Optische Montage	133
2.2.1.2. Akustische Montage	139
2.2.2. Innere Bilder	140
2.2.3. Kombinationen äußerer und innerer Bilder im abrupten Wechsel der Erzählformen	141
2.3. Allgemeine Bemerkungen zur <i>xiàngyán</i> -Montage	148
2.3.1. Zwei gegensätzliche Interpretationen des Weltbildes Döblins	148

2.3.2. Vergleich zwischen Zhuangzis <i>xiàngwǎng</i> -Gedanken und Döblins Resonanz-Theorie	152
<b>3. Montage der <i>yùyán</i>-Kategorie</b>	<b>156</b>
3.1. Theoretische Grundlagen	156
3.1.1. Erläuterungen zum Begriff „ <i>yùyán</i> “	156
3.1.2. Der Ausgangspunkt und das Ziel des <i>yùyán</i> -Montageverfahrens in BA	160
3.2. Subkategorisierung der <i>yùyán</i> -Montage	164
3.2.1. <i>Yùyán</i> -Montage aus der realen Welt	165
3.2.1.1. Episoden aus der realen Welt	165
3.2.1.1.1. Real existierende Personen und Geschehnisse	165
3.2.1.1.2. Fiktive Figuren und Geschehnisse	168
3.2.1.2. Reale Leitmotive	173
3.2.2. <i>Yùyán</i> -Montage aus der surrealen Welt	175
3.2.2.1. Episoden aus der surrealen Welt	175
3.2.2.1.1. Dialoge personifizierter und surrealer Gestalten	175
3.2.2.1.2. Biblisch-mythische Paraphrasen	178
3.2.2.2. Surreale Leitmotive	184
3.3. Allgemeine Bemerkungen zur <i>yùyán</i> -Montage	188
3.3.1. Funktionen der <i>yùyán</i> -Montage	188
3.3.2. Zwei Parabelnetze	190
3.3.3. Auflösung des festen Ichs	191
<b>4. Montage der <i>chóngyán</i> -Kategorie</b>	<b>193</b>
4.1. Subkategorisierung der <i>chóngyán</i> -Montage	194
4.1.1. Literarisch-mythische <i>chóngyán</i> -Montage	194
4.1.2. Technisch-wissenschaftliche <i>chóngyán</i> -Montage	199
4.1.3. <i>Chóngyán</i> -Montage aus der Großstadtwelt	199
4.2. Vergleich der intertextuellen Poetik Zhuangzis und Döblins	202
4.2.1. Erläuterungen zum Begriff „ <i>chóngyán</i> “ Zhuangzis und „Materialkontinuität“ Döblins	202
4.2.2. Die Beziehung zwischen Intertextualitätsintention und Sprachüberlegungen	206
4.3. Formale Analogien zwischen Döblins und Zhuangzis	

<i>chóngyán</i> -Montageverfahren	209
4.3.1. Einblendungsweise und Effekt der <i>chóngyán</i> -Montage	209
4.3.2. Paraphrase und Umdeutung der Fremdtex-te	212
<b>5. Schlussfolgerung</b>	<b>217</b>
<b>Siglen und Abkürzungen</b>	<b>227</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>229</b>
<b>Anhang</b>	<b>249</b>
A(a/b). <i>Das Orgelspiel des Himmels</i>	249 / 250
B(a/b). <i>Die drei Sprechmodi</i>	251 / 252
C. <i>Metamorphose des Fisches Kun in den Vogel Peng</i>	253

# Einleitung

## 1. Thematik und Fragestellung

Es herrscht heute Einigkeit darüber, dass die mit dem Begriff „Montage“ bezeichneten literarischen Verfahrensweisen zu den charakteristischsten Stilmitteln der modernen Literatur zählen. Als ein Gradmesser für die literarische Modernität, wenn auch kein absoluter und konkurrenzlos gültiger, war die Montage das wichtigste Prinzip der avantgardistischen Moderne und wurde, weitestgehend ausdifferenziert, zu einem Hauptinstrument der reflektierten Moderne. Neben Bertolt Brechts montierendem Theater und Gottfried Benns Montagegedicht hat auch Döblin als ein repräsentativer Romancier der reflektierten Moderne ein Muster des vielstimmigen, mit Sprachstilen, Textsorten und Darstellungsmedien spielenden Hybrid- und Montageromans gestiftet. Nicht wenige Werke seines literarischen Schaffens, wie der *Wallenstein-* und *Hamlet-Roman*, zeigen dieses formale Kompositionsprinzip. Am erfolgreichsten setzt sich dieses jedoch in seinem berühmten Großstadroman *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (Abkürzung: BA) durch.

Viele frühere Forschungen, die sich mit Döblins Intentionen bezüglich der Anwendung der Montagetechnik befassen, betonen unter dem Aspekt der „Einfluss-Rezeption-Relation“ immer wieder, dass Döblin Anregungen zur Montagetechnik aus der Kinematographie und der zeitgenössischen Literatur bezogen hat. Dass diese Forscher zu diesem Resultat kommen, hängt eigentlich damit zusammen, dass sie sich auf die Hervorhebung der Darstellungsfunktion der Montage hinsichtlich einer großstädtischen turbulenten Szenerie beschränken. Aber Döblin hat in BA durch Montageverfahren nicht nur Kontingenz und Unübersichtlichkeit des großstädtischen Lebens in höchstem Maße anschaulich dargestellt, wie James Joyce in *Ulysses* oder John Dos Passos in *Manhattan Transfer*, sondern verfolgt auch das Ziel, die „philosophische, ja metaphysische Linie“ aufzuzeigen, die gleichsam zur „geistige[n] Fundamentierung“ des Werks dient und vor allem vom Verhältnis von Totalität und Totalitätsverlust handelt.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Eine derartige Gegensätzlichkeit besteht allenthalben in Döblins Gedankenwelt: Sie zeigt sich als ontologische Gegensätze von Einheit und Vielheit, Totalität und Pluralität, Ganzheit und Zerrissenheit, Uniformierung und Pluralisierung, Universalität und Partikularität, Kontinuität und Diskontinuität, Kausalität und Kontingenz, Transzendenz und Immanenz, und in der Sozialkritik als Gegensatz von Ordnung/Harmonie/assonanter Organisationsgesellschaft einerseits und Chaos/Unruhe/dissonanter Massengesellschaft andererseits, oder als Gegensatz von Gleichzeitigkeit und Zeitlichkeit in der Geschichtsauffassung, sowie als subjektbezogene

Wenn die Forschung in Verbindung mit Döblins Philosophie oder Metaphysik vom „Lob der Widersprüche“ spricht, so verschiebt sie den Sinn. Döblin lobt weder Widerspruch noch Paradox, sondern er findet dieses in der Realität und verbietet sich, es zu verschweigen. Und gegenüber dem Paradoxen selbst verhält er sich in paradoxer Weise: Er erfreut sich an dessen „rätselhaftem Spiel“ wobei er zugleich beklagt, „wie müde der Anblick des Paradoxons und der Verworrenheit macht“;<sup>3</sup> wo immer Döblin Paradoxie darstellt, geschieht es in jener Mischung von spielerischer Verunsicherung des Lesers und der Verpflichtung zur nicht beschönigenden Darstellung dessen, was miteinander existiert, ohne miteinander vereinbar zu sein. Ein solches paradoxes Verhalten ist nicht mit Meinungslosigkeit oder der für die Postmoderne typischen Haltung der „Indifferenz“ gleichzusetzen, sondern bezieht sich auf seine Ansicht des ständigen Wandels der Welt und des Vermittlungsversuchs zwischen den Gegensätzen.<sup>4</sup> Während ein dialektischer Prozess dieser Vermittlung vorausgeht, muss man noch Döblins Ausgangspunkt, nämlich seine metaphysische Sehnsucht, kennen. Als ein Naturphilosoph aber mit eigener Gottesvorstellung sehnt er sich immer danach, alle Gegensätze in eine höhere Synthese zu bringen und durch Aufstellung des Urprinzips, Urgrundes, Ur-Sinnes und Ur-Ichs oder durch Gleichsetzung von diesen mit Gott zu überwinden.

So wird deutlich gemacht, dass einerseits die lebenslange metaphysische Kontemplation Döblins durch das Paradoxe, oder genauer genommen durch die Antinomie, geprägt ist, und er andererseits nach wie vor nach einer Möglichkeit sucht, zwei gegensätzliche Thesen innerhalb der Antinomie dialektisch aufzuheben. Aber sein Überwindungsversuch ist weder die Erwartung eines Eklektikers auf statische Harmonie oder Ordnung des Diesseits, noch die Phantasterei eines religiösen Fanatikers über die absolute Transzendenz im Jenseits. Sondern hier wirkt etwas von einem kaum bekannten tertium genus bzw. einer parakonsistenten Logik, welches oft in Döblins paradoxen Formulierungen, wie „Mensch als Stück und Gegenstück der Natur“, seinen Ausdruck findet. Daher weist seine „hin und her

---

gegenläufige Persönlichkeitsmodi von weltbezogener Selbstauflösung oder -aufschließung und ichverfangener Selbstbewahrung.

<sup>3</sup> Alfred Döblin: SPG. S. 101.

<sup>4</sup> Döblin weist den „Vorwurf, daß ich vieldeutig bin“ mit seinem Wirklichkeitsverständnis ausdrücklich zurück: „Die Dinge sind es“. Entsprechend geht er mit traditionellen Begriffen um, etwa: „,Frei‘ und ‚unfrei‘ sind unbrauchbare Worte, hinter deren kein Tatbestand ist“ (IN 228) oder „Weder die unendliche Welt noch die endliche Welt ist möglich“ (IN 194). Materie und Geist, Natur und Geschichte, Individuum und Masse, Handeln und Nichthandeln, Fortschritt und Stillstand, Stärke und Schwäche sowie alle oben erwähnten Gegensatzpaare sind für Döblin nicht Dualismus, klar voneinander getrennte Gegensätze, sondern sie bedingen einander auf dialektische Weise: Die Materie ist geistig und das Geistige nur materiell denkbar, die Natur ist das eigentlich Geschichtliche, handeln kann man im Nichthandeln, Stärke bedeutet oft Schwäche und umgekehrt.

schwankende“ Gedankenwelt zwischen dem Empirischen/Immanenten und Transzendenten sowie einem „induktiven und deduktiven Glauben“, <sup>5</sup> einen unverkennbaren *Kreislaufcharakter* auf, so dass ein statisches Weltbild durch dynamisches Denken abgelöst wird. Trotz Döblins Konversion zum Katholizismus in seiner Spätzeit bleibt dieser Zykluscharakter seines antinomischen Denkens nach wie vor erhalten. Außerdem muss man zugestehen, dass dieser Gedanke einer „immanenten Transzendenz“ hauptsächlich für Döblin der zwanziger und beginnenden dreißiger Jahre, welche die Schaffenszeit von BA einschließt, dominant war und seine optimale Balance erlangte. Die Vorstellung der „immanenten Transzendenz“ als das sich offenbarende Jenseits ist hierbei als ein innerweltliches, nur hinter der vordergründigen Realität liegendes Jenseits, zu verstehen.

In diesem Zusammenhang drängen sich eine Reihe von Fragen nach dem Zusammenhang der Montagetechnik mit Döblins metaphysischer Kontemplation, Subjektkritik und Romanpoethologie auf, besonders zu seiner Sprachauffassung: Wie ist es Döblin gelungen, in seinem „modernen Epos“ durch das Mittel der „Sprache“, diesem wesentlichsten Instrument eines Romanciers, die Paradoxien des menschlichen Daseins einerseits zu demonstrieren als auch andererseits dialektisch zu überwinden? Wenn davon auszugehen ist, dass die Sprache im Verhältnis zur unaussprechlichen Wahrheit und zum unweigerlich stets sprechenden Subjekt ebenfalls einen paradoxen oder antinomischen Charakter beibehält, ist zu fragen, wie der Autor diese Aporie im literarischen Sprachgebrauch auflöst? Fände sich eine Lösung für das Sprachparadoxon bereits im Montageverfahren, ist zu untersuchen, ob das Montageverfahren auf der erzählerischen Ebene als „Antriebs- und Bremsmechanismus“ betrachtet werden kann, welcher alle erzählerischen Momente eines modernen Epos in einen dynamischen Erzählprozess einbindet, wie etwa heterogene Themen, Haupthandlungen, parallele Episoden und disparate Erzählmotive; und es ist ferner zu untersuchen, ob gemäß der Strömungslehre der Fluiden aus Döblins eigener Montageromanstruktur bzw. aus den montageartig erzählten Elementen ein Bewegungsmuster abstrahiert werden kann.<sup>6</sup>

Überdies ist diese Fragestellung durch eine mangelhafte Tendenz beim Definieren der Montage veranlasst. Da der Montage eine aufbrechende kulturelle und ästhetische Wirkung

---

<sup>5</sup> Helmuth Kiesel: *Literarische Trauerarbeit: Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins*. 1986, S. 161.

<sup>6</sup> Immerhin sind Erzählstrukturen und Sprachstrukturen nicht identisch, und als Kriterium der Qualität gilt auch nicht allein die Sprache eines Werkes; man sollte das Wesen des Epischen nicht übersehen, auf das es Döblin immer und zuerst ankommt, und bezeichnenderweise werden brauchbare Erzähltheorien erst erarbeitet, wenn man in einem Roman nicht mehr nur ein sprachliches Kunstwerk sieht.

des Restaurierens einer dissonanten Einheit durch Assoziation zugeschrieben wird, hebt man oft nur Kompilation, Häufung und Plastizität usw. als Eigenarten der Montage hervor, und versucht durch den aus der bildenden Kunst übernommenen Begriff „Collage“ das Wesen der Montage darzustellen. Aber diese Gleichsetzung kann nur in einem metaphysischen Sinne gelingen. Denn die Übertragung des Collage-Prinzips aus dem Bereich der Malerei, z.B. aus dem „Kubismus“ in die Literatur, trägt zwar zur Subversion der überkommenen Zeitvorstellung bei, wobei die Zeit stets als Ordnung des ausschließlichen Nacheinanders zu verstehen ist, damit im literarischen Werk eine moderne Zeitauffassung der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ proklamiert werden kann, aber auf keinen Fall zu verneinen ist, mit dem Ergebnis, dass ein literarischer, insbesondere ein narrativer Text, als ein sprachlicher Komplex sich notwendigerweise erst im Lauf der Zeit entfaltet bzw. vom Leser entziffert werden muss. Deswegen ist das Element der „Zeit“ im modernen Epos, ebenso wie in der Musik oder im Film, nicht aufzuheben. In Hinsicht auf die Auseinandersetzung mit der Montage ist daher angebracht, ihrer dynamischen Wesensart größere Beachtung zu schenken, statt der statischen, um das dialektische Verhältnis der Zeitlichkeit zur Simultaneität besser zu erfassen.

Um die oben geäußerte Kritik an der bisherigen Forschung wie auch die eingangs angesprochene Hypothese zu begründen, ist es notwendig, einen neuartigen Aspekt zur Beobachtung oder eine angemessene Methode bei der Argumentation einzunehmen. Unter Berücksichtigung des Umstandes, dass Döblin das Interesse an der Dialektik vom Eigen- und Fremdkulturellen (besonders am Chinesisch-daoistischen) lebenslang gepflegt hat, kann die „komparatistische Methode“ als eine geeignete Strategie dienen.

Als Döblin einmal lapidar erklärte, dass China ihn, der nicht einmal Europa kenne, nichts angehe, schränkt er dennoch sogleich diese Aussage ein und erachtet den Daoismus als eine Ausnahme.<sup>7</sup> Er findet somit in seiner eigenen Weltanschauung eine prinzipielle Korrespondenz mit der daoistischen Philosophie, besonders mit der *Wúwéi*-Mentalität (无为): „Ich hatte ein seelisches Grunderlebnis oder eine Grundeinstellung, diese ließe ich mit höchster Schonung gewähren und legte ihr vor, unterbreite sie, wessen sie zu ihrer Auswirkung bedurfte.“<sup>8</sup> Ingrid Schuster nimmt scharfsinnig einen grundsätzlichen Gegensatz im Menschenbild Döblins zu dem des Filippo Tommaso Marinetti wahr und sieht solche

---

<sup>7</sup> AzL, S. 339.

<sup>8</sup> AzL, *Der Epiker, sein Stoff und die Kritik*. S. 338.

inhaltlichen Unterschiede begründet im wachsenden Einfluss daoistischer Philosophie auf Döblin: Während Mafarka auf das Diesseits orientiert sei, predige Wang-lun Lebensabgewandtheit, suche Erfüllung im „westlichen Paradies“; „Marinetti sang ein Loblied der Technik und des Fortschritts; die Krönung von Mafarkas Leben ist der Augenblick, als es ihm gelingt, einen künstlichen Menschen zu schaffen. Döblin predigte die Rückkehr zum natürlichen Leben [...]“<sup>9</sup> Auch Walter Muschg weist zu Recht auf die Signifikanz des Daoismus für die Entstehung von Döblins „chinesischem Roman“ hin und nennt den *Wanglun-Roman* „die Frucht von Döblins Begegnung mit dem Taoismus“<sup>10</sup> und hebt das Interesse des Autors vor allem an den Schriften der daoistischen Klassiker hervor: „Er kannte Laotse [Laozi], Dschuang Dsi [Zhuangzi] und die anderen Meister des taoistischen Monismus vor allem aus Richard Wilhelms Übersetzungen der klassischen Werke chinesischer Philosophie und Religion.“<sup>11</sup>

Für Döblins Übernahme der daoistischen Philosophie bestand ein Hintergrund: Anfang des 20. Jahrhunderts war gerade die Zeit, in der die Sinologie in Deutschland etabliert wurde. Zu dieser Zeit konnte die nebenberufliche Chinaforschung, die nur „eine mechanische Kenntnis ihrer äußeren [...] Erscheinungsformen“ lieferte, den Bedarf an „ein[em] gründliche[n] Verstehen“ der chinesischen Kultur kaum noch decken.<sup>12</sup> Nach diesem Bedarf wurde „die wissenschaftliche Sinologie“<sup>13</sup> ins Leben gerufen. Die chinesischen Religionen waren ein Forschungsschwerpunkt der ersten Sinologen Deutschlands. J. J. M. de Groot, der Berliner Sinologie-Professor, veröffentlichte das mehrbändige Werk *Religious System of China* (1892) und *Sectarianism and Religious Persecution in China* (1904). Wilhelm Grube veröffentlichte *Zur Pekingers Volkskunde* (1901) und *Religion und Kultus der Chinesen* (1910). Im deutschsprachigen Raum erreichte die fachwissenschaftliche Beschäftigung mit dem daoistischen Kanon gerade um 1912 einen Höhepunkt: Martin Buber veröffentlichte *Die Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse [Zhuangzi]* (1910), Richard Wilhelm *Tao-te-king. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben [Laozi]* (1911) und *Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland [Zhuangzi]* und *Liä Dsi. Das wahre Buch vom quellenden Urgrund [Liezi]* (1912).

---

<sup>9</sup> Ingrid Schuster: *China und Japan in der deutschen Literatur*. München, 1977. S. 168.

<sup>10</sup> WL, Nachwort des Herausgebers. S. 487.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Otto Franke: *Die politische Idee in der ostasiatischen Kulturwelt*. In: *Verhandlungen des Deutschen Kolonialkongresses 1905*. Berlin, 1906. S. 168f.

<sup>13</sup> Ebd.

Die daoistischen Übertragungen von Martin Buber und Richard Wilhelm machten Döblin mit der daoistischen Lehre vertraut und gaben ihm zugleich den entscheidenden Anstoß, einen „chinesischen Roman“ zu schreiben.<sup>14</sup> Tatsächlich beschäftigte er sich, während er zwischen Sommer 1912 und Mai des folgenden Jahres den *Wanglun-Roman* schrieb, intensiv mit der daoistischen Philosophie. Knapp drei Monate nach Beginn seiner Romanarbeit wendet sich er an den *Zhuangzi*-Übersetzer Martin Buber, den er um Literaturhinweise betreffend chinesischer Religionen und Philosophie bat: „Ich brauche allerlei chinesisches Diverse, das mir Milieusicherheit garantiert. Alles was sich irgendwie erreichen läßt, habe ich schon gelesen.“<sup>15</sup> Er erklärte später in einem Brief: „ich habe vor 50 Jahren begonnen zu schreiben, indem ich auf das Wu-wei stieß, das altchinesische Nicht-Streben.“<sup>16</sup> Und er widmet voller Bewunderung die „Zueignung“ seines „chinesischen Romans“ dem Nachfolger Laozis, dem „weisen alten Manne“ Liezi.<sup>17</sup> Seine Begeisterung für den Daoismus läßt auch nach dem Erscheinen des Romans nicht nach. 1921 schenkte er Yolla Niclas ein Widmungsexemplar des ebenfalls von Wilhelm übersetzten *Daodejing* von Laozi.

In den bisherigen Forschungen des Themas von „Döblin und Daoismus“ werden dem Verhältnis zwischen seinem und Zhuangzis philosophischen Denken und literarischen Schaffen sehr wenige Worte gewidmet. Zhuāngzǐ (莊子) oder Meister Zhuang war ein chinesischer daoistischer Weiser des 4. Jahrhunderts v. Chr. (\*369 v. Chr.; †286 v. Chr.). Sein Werk *Zhuangzi* gilt als ein Hauptwerk des Daoismus und entwickelt Ansichten von Welt, Menschsein und Sprache, für die sich im poetologischen und dichterischen Werk Döblins viele Analogien finden lassen. Wie oben erwähnt, wurde *Zhuangzi* zwischen 1910 und 1912, als Döblin sich vollends zum Autor von Originalität und Rang entwickelte, in Deutschland bekannt. Dass Döblin in seinen Schriften nur Laozi und Liezi, aber kaum Zhuangzi erwähnte, widerlegt nicht, dass das daoistische Gedankengut von Zhuangzi ihm nicht als Anstoß/Impuls dient. Es muss dazu bemerkt werden: Liezi-Forscher haben schon lange erkannt, dass das Buch *Liezi* viele Passagen (zumindest sechzehn vollständige Episoden und Abschnitte) mit *Zhuangzi* teilt. Ob das heute erhaltene Buch *Liezi* von Liezi verfasst ist, bleibt hoch umstritten. Auf der einen Seite könnte das Buch einen Kern von ca. 400 v. Chr. vollendeten

---

<sup>14</sup> Döblin kannte das Werk (Jena 1911, 2. Aufl. 1919). 1921 schenkte er es Yolla Niclas. Das Widmungsexemplar findet sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar. Vgl. SzL, S. 29.

<sup>15</sup> B, *Brief An M. Buber* (13.10.1912). S. 58.

<sup>16</sup> B, *Brief An Rudolf Geiger* (13.11.1956). S. 480.

<sup>17</sup> Alfred Döblin: *Die drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1960. S. 8.

authentischen Schriften Liezis enthalten,<sup>18</sup> auf der anderen Seite könnte es von Zhang Zhan im 5. Jahrhundert n. Chr. kompiliert worden sein, wobei er mit einer hochgradigen Wahrscheinlichkeit *Zhuangzi* nachgeahmt hat. Aus diesem Grund könnte Zhuangzis Philosophie indirekte Einflüsse auf Döblin ausgeübt haben, wobei eine Brücke durch *Liezi* geschlagen wurde.

Alle obigen direkten oder indirekten Bezüge weisen auf die Möglichkeit hin, einen **genetischen Vergleich** vorzunehmen. Doch geht es in meiner Arbeit nicht um Döblins bewusste Rezeption Zhuangzis, die hier nachzuweisen ist, sondern um die unabhängig voneinander geleistete, aber ähnliche Wahrnehmung prinzipiell gegebener Möglichkeiten und Paradoxien der sprachlichen Gestaltung von Welt- und Seinserfahrungen bzw. Welt- und Seinsbetrachtungen, um einen Einstieg in die Problematik des Montageverfahrens und dessen Verhältnisses zur Sprache zu finden. Hierbei handelt es sich offensichtlich vielmehr um einen **typologischen Vergleich**. Bei diesem Vergleichstyp kommt es viel stärker darauf an, ähnliche literarische Erscheinungen und poetologische Gedanken miteinander in Beziehung zu setzen.<sup>19</sup>

Zhuangzis Weltanschauung, Subjektkritik und Sprachphilosophie sind ebenfalls wie bei Döblin durch Paradoxien geprägt: Im ontologischen und ontischen Bereich erkennt er sowohl die Absolutheit der Transzendenz (Dao) im Jenseits als auch ihre Innerweltlichkeit im Diesseits an, so dass sich eine charakteristische „immanente Transzendenz“ herausbildet; bei der Subjektkritik erhebt er einen Anspruch auf das „Fasten des Herzens“, um das autistische und monadenhafte Ich in einer sich atomisierenden Gesellschaft ganz zu entäußern, aber strebt zugleich die völlige Bewahrung des wahren Ichs an; gegenüber der Sprache nimmt Zhuangzi einerseits eine negierende Position ein und vertritt die Meinung, dass Dao für immer unaussprechlich bleibt, andererseits versucht er aber paradoxerweise im realen Sprachgebrauch aktiv dieses unsagbare Dao fragmentarisch, ausschweifend und absurd darzustellen und zu erklären, indem er auf die Begriffssprache verzichtet und auf der Basis einer neuern *zhīyán*-Sprachauffassung erhebt, sowie eine Reihe von Sprechmodi wie *xiàngyán* „Sprechen in Bildern“, *yùyán* „Sprechen in Parabeln“ und *chóngyán* „Sprechen in Zitaten“ entwickelt. Diese paradoxe Haltung gegenüber zwei Thesen innerhalb jeder Antinomie erzeugt eine Gemeinsamkeit zwischen Zhuangzis und Döblins Gedanken. Durch

---

<sup>18</sup> Das dem *Liezi* zugrunde liegende Material ist vor Zhuangzi datiert.

<sup>19</sup> Peter V. Zima: *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. 2., überarb. und erg. Aufl. Tübingen [u.a.]: Francke, 2011.

zahlreiche und grundsätzlich wichtige Affinitäten kann ein komparatistischer Aspekt geboten werden, dem das eigentümliche Montageverfahren Döblins unterzogen und mithilfe eventuell aufschlussreicherer Theorien aus einer fremden Kultur interpretiert werden kann.

## 2. Forschungsstand

Ein Fokus der bisherigen Döblin-Forschungen besteht in der Frage, woher Döblin Anregungen zu seiner Montagetechnik bezog, wobei die Interpreten entweder komparatistisch oder hermeneutisch vorgehen.

Die komparatistischen Untersuchungen nehmen einen interdisziplinären oder intermedialen Vergleich als Ausgangspunkt. Einige Döblin-Forscher greifen zum Film als Vergleichsmittel: Anselm Salzer schreibt in *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur* (Bd. V. 1932), „Döblins Technik kommt vom Film“;<sup>20</sup> William R. Benét betrachtet in *The Reader's Encyclopedia* (1947) BA als „a valuable experiment in a real cinematographic technique“;<sup>21</sup> Ernst Alker vertritt die Meinung in der *Geschichte der deutschen Literatur* (Bd. II. 1950), dass BA „die Außenwelt [...] mit der krassen Kamerakunst eines riesigen, in rasender Eile abrollenden Filmes“ darstellt;<sup>22</sup> Ekkehard Kaemmerling betont in seiner Abhandlung *Die filmische Schreibweise: Am Beispiel Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz* (1973), „Der Umgang mit den filmischen Weisen des ‚Beschreibens‘ und des Sehens schlug auf den Text zurück“;<sup>23</sup> diese Ansicht teilt auch Hanno Möbius in seinem *Montage und Collage* (2000): „Wichtig ist der Einfluß des Films auf den Roman. Schon 1913 hatte Döblin im Berliner Programm ‚bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil‘ für den Roman propagiert: ‚Mut zur kinetischen Phantasie und zum Erkennen der unglaublich realen Konturen! Tatsachenphantasie!‘“.<sup>24</sup>

Gegen diese Reduktion des Montageverfahrens in BA auf den Film als seinen Ursprung weist Helmuth Kiesel zu Recht darauf hin, dass „Kaemmerling der Übertragbarkeit zuliebe immer wieder signifikante Details des Textes außer acht ließ“ und dass „seine

---

<sup>20</sup> Vgl. Anselm Salzer: *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. V. Regensburg, 1932. S. 2284.

<sup>21</sup> Vgl. William R. Benét: *The Reader's Encyclopedia*. New York, 1947. S. 302.

<sup>22</sup> Vgl. Ernst Alker: *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. II. Stuttgart: Cotta, 1950. S. 407f.

<sup>23</sup> Vgl. Ekkehard Kaemmerling: *Die filmische Schreibweise: Am Beispiel Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz*. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Bern und Frankfurt/Main: Herbert Lang & Cie AG, 1973. S. 45.

<sup>24</sup> Hanno Möbius: *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. 2000. S. 447.

„filmischen“ Erklärungen einzelner Stellen weder hinreichend noch alternativenlos sind.“<sup>25</sup> Auch Matthias Hurst konstatiert überzeugend, dass im Fall von BA seine „filmische(r) Schreibweise“ nicht einfach als „Übernahme kinematografischer Techniken in die Literatur“ angesehen werden darf: „Die Entwicklungsreihe, die zu diesem literarischen Phänomen führt, reicht weiter zurück als nur bis zum Film und tiefer als nur bis zur Nachahmung eines technischen Mediums.“<sup>26</sup>

Ein Kompromiss zwischen den beiden Positionen findet sich in Josef Quacks *Diskurs der Redlichkeit* (2011): „Rückblenden, Großaufnahmen, Wechsel der Einstellung u. ä. gibt es in den epischen Gattungen nicht erst seit der Erfindung des Films, sondern seit jeher. Doch ist nicht nebensächlich, daß das neue Medium zu einer vertieften Reflexion über die Grundprinzipien des Erzählens, die Möglichkeiten und Grenzen des Romans geführt hat.“<sup>27</sup>

Während einige Forscher aus interdisziplinärer oder -medialer Sicht den Film als Vergleichsmittel nehmen, führen andere mit Hilfe der faktualistisch-positivistischen Einflussforschung das Montageverfahren in BA auf die Einflüsse der bedeutendsten zeitgenössischen Werke – *Ulysses* von James Joyce und *Manhattan Transfer* von John Dos Passos – zurück,<sup>28</sup> und qualifizieren Döblins Montageverfahren sogar als Epigontum ab. Immer wenn von BA gesprochen wird, fallen die Namen Joyce und Dos Passos, und führen die mangelnden Werkkenntnisse bei früheren Gelehrten wie Hermann Pongs immer noch dazu, Döblin als Joyce-Epigonen herabzuwürdigen.<sup>29</sup> Der, der als erster Döblin als Epigon verstand und insgesamt abgelehnte, ist Robert Petsch, der im Jahre 1934 seine interessante Arbeit *Wesen und Form der Erzählkunst* veröffentlichte. Gemäß seines Dogmas vom „Bericht als Grundlage der Erzählung“<sup>30</sup> konnte er kein Verständnis für Döblins neuartige Romantechnik aufbringen, und lehnt deshalb BA scharf ab, ebenso wie die Werke von Proust, Joyce sowie Dos Passos und geht sogar so weit, von „nihilistischer Destruktion“ zu sprechen. Im Rahmen der Literaturgeschichte, die freilich jeweils die Entwicklungslinien der modernen

---

<sup>25</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: Döblin und das Kino: Überlegungen zur <Alexanderplatz>-Verfilmung. In: Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien <7, 1989 – 8, 1991> Münster 1989 – Marbach a.N. 1991. Hrsg. von Werner Stauffacher. Bern [u.a.]: Lang, 1993, S. 284-297.; sowie Hurst: Erzählsituationen in Literatur und Film. S. 253ff.

<sup>26</sup> Matthias Hurst: Erzählsituationen in Literatur und Film: ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Niemeyer, 1996. S. 259.

<sup>27</sup> Josef Quack: Diskurs der Redlichkeit: Döblins Hamlet-Roman. 2001. S. 25f.

<sup>28</sup> Vgl. Ingrid Schuster und Ingrid Bode[Hrsg]: Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik. Bern: Francke, 1973. S. 210, 218, 226ff, 241, 244, 246, 251 und 266.

<sup>29</sup> Hermann Pongs: Im Umbruch der Zeit: Das Romanschaffen der Gegenwart. Göttingen: Göttinger Verlagsanst., 1952. S. 50-53.

<sup>30</sup> Robert Petsch: Wesen und Form der Erzählkunst. Halle/Saale: Niemeyer 1934. S. 331.

Literatur nachzeichnen, geht Walter Jens vom *Ulysses* und dessen Entdeckung der inneren Zeit in der konsequenten Anwendung des „monologue intérieur“ aus. Er sieht von hier aus drei Möglichkeiten der Weiterentwicklung: einmal die Vertiefung des inneren Monologs auf mehrere Personen (Virginia Woolf, Broch, William Faulkner), dann als Gegenpol dazu die genaue Wiedergabe der „Physiognomie einer Stadt, einer Zeit und einer unter gemeinsamem Schicksal stehenden Gruppe“ (Dos Passos, Jules Romains)<sup>31</sup> und schließlich die Gegenüberstellung eines Einzelnen und einer Stadt, wie dies bei Döblin geschieht. Jens reduziert das komplexe Beziehungsgeflecht des Romans auf diesen Gegensatz zwischen Franz Biberkopf und der Stadt Berlin.

Eine gegenläufige Meinung wird von Walter Benjamin, Walter Muschg, Hans-Albert Walter, Helmut Becker, Klaus Müller-Salget, Hanno Möbius und Helmuth Kiesel vertreten. Benjamin sagt, dass BA „ganz anders“ als der *Ulysses* sei, das „Stilprinzip dieses Buches ist die Montage“ gegenüber der Assoziationstechnik des *Ulysses*: „Die Montage sprengt den ‚Roman‘, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten.“<sup>32</sup> Auch Hans-Albert Walter<sup>33</sup> und Helmut Becker,<sup>34</sup> um nur diese zu nennen, haben die Absurdität der Behauptungen vom Epigonentum dargetan.

Ob Döblin *Manhattan Transfer* zur Zeit seiner Arbeit an BA überhaupt kannte, ist ungewiss, wenn auch nicht unwahrscheinlich;<sup>35</sup> denn im Almanach 1928 des S. Fischer-Verlages (herausgegeben im Oktober 1927) folgten unmittelbar auf Leseproben aus *Das Ich über der Natur* und *Manas* zehn Seiten aus der deutschen Übersetzung des amerikanischen Romans.<sup>36</sup> Die einzige Erwähnung des Autors Dos Passos finden wir in der Schrift *Die Deutsche Literatur (im Ausland seit 1933)*; dort ist allerdings von einer Neuerscheinung, von der *USA-Trilogie* die Rede.<sup>37</sup> Sonst hat Döblin sich offenbar nur Robert Minder gegenüber zu diesem angeblichen Vorbild geäußert, und auch da bezog er sich auf *USA*, sprach vom polyphonen Aufbau der Trilogie, gegen den er die homophone – d. h. auf Franz Biberkopf zentrierte – Struktur seines Romans abhob.<sup>38</sup> Durch einen Vergleich weist Kiesel darauf hin,

---

<sup>31</sup> Walter Jens: *Statt einer Literaturgeschichte*. 1957. S. 33.

<sup>32</sup> Walter Benjamin: *Krisis des Romans*. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. III. S. 232.

<sup>33</sup> Hans-Albert Walter: *Alfred Döblin, Wege und Irrwege: Hinweise auf ein Werk und eine Edition*. In: FH, 19. Jg.; 1964; S. 870.

<sup>34</sup> Helmut Becker: *Untersuchungen zum epischen Werk Alfred Döblins am Beispiel seines Romans „Berlin Alexanderplatz“*. Inauguraldissertation. Marburg, Univ., 1962. S. 202-219.

<sup>35</sup> Vgl. Joris Duytschaever: *Joyce – Dos Passos – Döblin*. S. 142ff.

<sup>36</sup> *Almanach 1928*, Berlin 1927, S. 96-105.

<sup>37</sup> *Die deutsche Literatur (im Ausland seit 1933): Ein Dialog zwischen Politik und Kunst*. S. 45.

<sup>38</sup> Minder: *Alfred Döblin zwischen Osten und Westen*. S. 172.

dass „es sich trotz des gemeinsamen Themas der großstädtischen Existenz und trotz einiger erzähltechnischer Gemeinsamkeiten, insbesondere der Montagetechnik, um zwei durchaus unterschiedliche Konzeptionen handelt: Bei aller kaleidoskopischen Vergegenwärtigung urbanen Lebens konzentriert sich *Berlin Alexanderplatz* auf die ‚Geschichte vom Franz Biberkopf‘. *Manhattan Transfer* hingegen präsentiert die Stadt New York als Schauplatz einer Pluralität von Lebensläufen oder Schicksalslinien, die sich aus verschiedenen Sozialmilieus herausheben, miteinander verschränken und ein vielfach segmentiertes Tableau gesellschaftlichen Lebens ohne Zentralfigur bilden.“<sup>39</sup> Möbius geht von diesem Ausgangspunkt noch weiter und negiert durch einen Vergleich zwischen zwei ähnlich lautenden Passagen von BA und *Manhattan Transfer* schlechthin die Montagetechnik im Letzteren:

„[...] *Manhattan Transfer* bietet die erwähnte atmosphärische Einführung, die in konzentrierter Form und besonderem Schriftbild vor die Kapitel gesetzt wird. Wie fast durchgängig, so gibt auch hier der zurückgenommene Erzähler einen geschlossenen Bericht; von Montage läßt sich nicht sprechen. Bei Döblin dagegen durchziehen die Eingriffe des Erzählers den ganzen Roman; sie erfolgen in einer Vielzahl von Perspektiven, die aber letztlich in einer für ihn charakteristischen Gesamtsicht aufgehen.“<sup>40</sup>

Hinsichtlich der Joyce-Rezeption bei Döblin verweist Klaus Müller-Salget auf Döblins Antrittsrede vor der Akademie im März 1928, und auch auf seine in demselben Jahr verfasste Rezension dieses Buches. Daraus zieht er das Resultat, dass wir nicht erfahren, ob BA nach der Joyce-Lektüre umgeschrieben wurde.<sup>41</sup> Aber bei der Betrachtung der vorangegangenen Werke Döblins stellt Müller-Salget ohne Umschweife fest, dass Joyces *Ulysses* „für ihn nicht mehr bedeutet hat als das, was zuzugestehen er immer bereit gewesen ist.“<sup>42</sup> Müller-Salget hat schon früh auf die ausgedehnte Verwendung des inneren Monologs wie der erlebten Rede in Döblins Werk vor 1929 hingewiesen, besonders „die übergangslosen Sprünge in den inneren Monolog“ in der Erzählung *Die Schlacht, die Schlacht!* hervorgehoben und der überraschenden Montage- und Schnitttechnik im *Wallenstein* sowie der assoziativen „Sprunghaftigkeit der Linke-Poot-Glossen“ seine Aufmerksamkeit geschenkt.<sup>43</sup> Auch Erwin Kobel hat das Missvergnügen Döblins darüber aufgemerkt, dass man BA mit dem Etikett

---

<sup>39</sup> Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. S. 325.

<sup>40</sup> Möbius: Montage und Collage. S. 443f.

<sup>41</sup> Vgl. AzL, S. 94. und vgl. Müller-Salget, Klaus: Alfred Döblin: Werk und Entwicklung. Bonn: Bouvier, 1972. S. 286f.

<sup>42</sup> Ebd. S. 287.

<sup>43</sup> Ebd.

„Nachfolge von Joyce“ versah oder sogar als Nachahmung diskreditierte. Er zieht eine deutliche Grenzlinie zwischen BA und *Ulysses* anhand Döblins Kritik an Joyce:

„[...] (Döblich) konstatiert, daß im ‚Ulysses‘, den er nicht als Dichtung, sondern bloß als ‚ein Beklopfen ihrer Grundelemente‘, als ‚Experimentierwerk‘ anerkennt, jede Fabel abgeschüttelt werde, und zwar zugunsten des minutiösen Vorgehens im Detail. ‚Es wird impressionistisch und pointillistisch gearbeitet. Größere zusammenschließende Zielideen, äußere oder innere, kommen nicht in Frage.‘ [...] Er (Döblich) für sein Teil – so viel wird klar – gedenkt nicht impressionistisch, pointillistisch zu arbeiten und den Lebensablauf der dargestellten Personen, auch wenn nur der Zeitraum eines Tages zu erfassen wäre, in seinen zahllosen Momenten zu notieren und deren Verbindung den Assoziationen des Lesers anheimzustellen. Er kenne zwar die Assoziationstechnik genauer als Joyce, wird er später sagen, sie sei ihm nämlich von der Psychoanalyse her vertraut, aber sie spiele in seiner Dichtung, sogar im ‚Alexanderplatz‘, keine große Rolle.“<sup>44</sup>

Gegenüber der angeblichen Einwirkung Joyces auf Döblich hebt Walter Muschg besonders den Einfluss des Futurismus mit seinen Forderungen von Dynamismus und Simultaneität auf Döblins Montageoman hervor und nennt diesen die „reifste Frucht des Berliner Futurismus“.<sup>45</sup> Das ist eine überzeugende Erklärung, die sich mit Döblins Hinweis auf die gemeinsame Wurzel seines eigenen und des Schaffens von Joyce deckt.

Obwohl diese intermedialen und zwischenliterarischen Vergleiche dazu beitragen, die Untersuchung zur Montagetechnik in BA in Verbindung mit der Kinematographie und der zeitgenössischen Literatur zu bringen, ist die Feststellung berechtigt, dass die Anwendung der Montagetechnik im Hinblick auf das eigene sprachlich-stilistische Profil Döblins und die weiter als bis zum Film zurückreichende Technik in der Literaturgeschichte nicht einfach nur die Imitation eines neuen technischen Mediums oder fremdsprachiger literarischer Werke verstanden werden darf. Das Montageverfahren soll vielmehr, wie Otto Keller pointiert, mit Döblins Naturphilosophie, Roman-Poetologie und Sprachkritik begründet werden.<sup>46</sup> Von dieser Prämisse ausgehend beleuchtet Keller BA anhand der Einflüsse von Nietzsche, Fritz Mauthner und Arno Holz auf Döblich und vergleicht das „Motivnetz“ mit einer

---

<sup>44</sup> Erwin Kobel: Alfred Döblich: Erzählkunst im Umbruch. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1985. S. 253.

<sup>45</sup> Walter Muschg: *Zwei Romane Alfred Döblins*. In: Von Trakl zu Brecht: Dichter des Expressionismus. München, 1961. S. 221.

<sup>46</sup> Vgl. Otto Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne: Die Struktur der Romane *Der schwarze Vorhang*, *Die drei Sprünge des Wang-lun* und *Berlin Alexanderplatz*. München: Fink, 1980. S. 231: „In seinem Essay ‚Der Bau des epischen Werks‘ geht er [Döblich] darauf ein, und dort fordert er auch vom Epiker seiner Zeit, ‚hinter Homer‘ zu gehen. [...] Das Problem [...] hängt zusammen mit dem des Epischen überhaupt und im Besonderen mit den Möglichkeiten und dem Wesen des Montageprinzips und seines Verhältnisses zur Sprache.“

„Orchesterpartitur“, die „gleichzeitig von links nach rechts und von oben nach unten gelesen werden muß“. <sup>47</sup>

Auch Karl August Horst versucht in seinem Buch *Die Deutsche Literatur der Gegenwart* (1957), den Kampf zwischen Franz Biberkopf und Berlin in den beiden Komponenten von „simultaner Totalität“ der Großstadt mit ihrem Prinzip der Montage und „individueller Verbindlichkeit“ des Einzelschicksals zu erfassen. <sup>48</sup> Zugleich bemerkt er nachdrücklich die Verkopplung des mythischen und des rationalen Bereiches in Döblins Roman, wobei er das spezifisch Rationale darin erblickt, dass „der Mythos nur noch in der zerstückten Form der Montage gegeben werden kann“ <sup>49</sup> – eine überzeugende Erklärung für die Vielfalt der Symbolepisoden und -motive.

Gleichermaßen untersucht Helmut Schwimmer in seiner Dissertation *Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei Alfred Döblin* (1960) die Verbindung zwischen der Philosophie und der Wirklichkeitsgestaltungstechnik Döblins. Aber er beschränkt sich dabei auf die Analyse zweier Darstellungstechniken: auf den inneren Monolog, der nach ihm von dem „Verlust eines einheitlichen, übergeordneten Perzeptionsstandpunktes“ ausgeht, <sup>50</sup> und eine „fortwährende Relativierung der Außenwirklichkeit“ <sup>51</sup> bewirkt, und auf die Montage, deren Grundlage „das Weltbild der Disintegration“ <sup>52</sup> darstellt. Schwimmer interpretiert das Verhältnis des Menschen zur Realität bei Döblin als beherrschende Apperzeption der Unsicherheit und Existenzangst, ohne auch nur im Geringsten die Vielfalt des Döblinschen Gesamtwerks in Berücksichtigung zu ziehen. Wenn auch seine Feststellungen auf die ersten Romane bis zu *Berge, Meere und Giganten* in mancher Hinsicht zutreffen, übersieht er aber völlig Döblins dialektische Totalitätsvorstellung und seine sich stets wandelnde Subjektkritik, nämlich die entscheidende Wendung Döblins zum Individuum hin, die seit dem *Manas* mit wachsender Intensität sein Schaffen bestimmte.

Gegenüber Schwimmers Disintegrationsvorstellung der Montage sieht Peter Bekes dialektisch in der montierten Großstadt nicht nur Gewalt und Sinnlichkeit, Chaos und Zufall,

---

<sup>47</sup> Otto Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne. S. 235.

<sup>48</sup> Karl August Horst: *Die Deutsche Literatur der Gegenwart*. München: Nymphenburger Verl. Handlung, 1957. S. 31.

<sup>49</sup> Ebd. S. 33.

<sup>50</sup> Helmut Schwimme: *Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei Alfred Döblin*. Diss. München, 1960. S. 83.

<sup>51</sup> Ebd. S. 56.

<sup>52</sup> Ebd. S. 61.

sondern auch „funktionales System“, „Organismus“ und „apokalyptische Deutung“.<sup>53</sup> Er konturiert das Bild von Berlin: Einerseits ist das Leben der Großstadt, dieser „undurchsichtige[n], verwirrende[n] Welt“, in seiner Reizfülle und seinen Turbulenzen „chaotisch, zusammenhanglos, bedrängend und bedrohlich“ für den Einzelnen; andererseits funktioniert die Stadt doch auch als „ein diffiziles Netzwerk“ der Wechselwirkungen und Korrespondenzen zwischen Individuen. In dieser Vorstellung der Stadt als eines funktionellen und organisierten Gebildes, das durch Kategorien wie „Rationalisierung und Versachlichung“ gekennzeichnet ist, haben Begriffe wie „Chaos“ und „Kontingenz“ keinen Ort mehr.

Zu dieser tiefen Einsicht in Döblins dialektische Totalitätsvorstellung und paradoxes Menschenbild gelangen zwar auch Monique Weyembergh-Boussart (*Alfred Döblin: Seine Religiosität in Persönlichkeit und Werk* 1970),<sup>54</sup> Adalbert Wichert (*Alfred Döblins historisches Denken: Zur Poetik des modernen Geschichtsromans* 1978),<sup>55</sup> Erwin Kobel (*Alfred Döblin: Erzählkunst im Umbruch* 1985),<sup>56</sup> Birgit Hooock (*Modernität als Paradox* 1997),<sup>57</sup> Christoph Bartscherer (*Das Ich und die Natur: Alfred Döblins literarischer Weg im Licht seiner Religionsphilosophie* 1997)<sup>58</sup> und Josef Quack (*Geschichtsroman und Geschichtskritik: Zu Alfred Döblins Wallenstein* 2004<sup>59</sup> und *Diskurs der Redlichkeit: Döblins Hamlet-Roman* 2011),<sup>60</sup> dennoch rücken diese Forscher das Verhältnis der Montage zum „Paradoxenkomplex“ Döblins nicht ganz in den Mittelpunkt. Was die Relevanz der Sprachkritik Döblins für sein Montageverfahren anbetrifft, hat sich lediglich Birgit Hooock ausführlich diesem Thema gewidmet. Ihre Untersuchung erinnert an Fritz Martinis Behauptung in *Das Wagnis der Sprache*, dass man „einen Textausschnitt aus Döblins Roman immanent und möglichst voraussetzungslos von der Sprache her“ interpretieren solle.<sup>61</sup>

---

<sup>53</sup> Vgl. Peter Bekes: Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz: Interpretation. 2., überarb. und korr. Aufl., unveränd. Nachdr. München: Oldenbourg, 2007. S. 41-72.

<sup>54</sup> Monique Weyembergh-Boussart: Alfred Döblin: seine Religiosität in Persönlichkeit und Werk. Bonn: Bouvier, 1970.

<sup>55</sup> Adalbert Wichert: Alfred Döblins historisches Denken: Zur Poetik des modernen Geschichtsromans. Stuttgart: Metzler, 1978.

<sup>56</sup> Erwin Kobel: Alfred Döblin: Erzählkunst im Umbruch. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1985.

<sup>57</sup> Birgit Hooock: Modernität als Paradox: Der Begriff der "Moderne" und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933). Tübingen: Niemeyer, 1997.

<sup>58</sup> Christoph Bartscherer: Das Ich und die Natur: Alfred Döblins literarischer Weg im Licht seiner Religionsphilosophie. 1. Aufl. Paderborn: Igel-Verl. Wiss., 1997.

<sup>59</sup> Josef Quack: Geschichtsroman und Geschichtskritik: Zu Alfred Döblins Wallenstein. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

<sup>60</sup> Josef Quack: Diskurs der Redlichkeit: Döblins Hamlet-Roman. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

<sup>61</sup> Fritz Martinis: Das Wagnis der Sprache: Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart: Klett, 1954. S. 336-372.

Obwohl die oben erwähnten Forscher von verschiedenen Prämissen ausgehend das Montageverfahren in BA mit Döblins Totalitätsvorstellung, Subjektkritik und Sprachanschauung in Verbindung gebracht haben, vollziehen sich diese Untersuchungen und Vergleiche doch allein innerhalb des europäischen Kulturraums. Wenn man über diese begrenzte Vergleichsdimension hinausgeht und den Vergleich auf einer interkulturellen Ebene fußen lässt, bieten sich Denkanstöße der daoistischen Philosophie Zhuangzis an.

Zum Thema der Beziehung zwischen Döblins literarischem Schaffen und der daoistischen Philosophie liegen einige Arbeiten vor. Besonders erwähnenswert sind die folgenden Studien: Johannes Hachmöllers *Ekstatisches Dasein und Tao-Sprung: Alfred Döblins Romane „Die drei Sprünge des Wang-lun“ und „Berlin Alexanderplatz“ vor dem Hintergrund seiner Naturphilosophie* (1971),<sup>62</sup> Fang-Hsiung Dschengs Dissertation *Alfred Döblins Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun“ als Spiegel des Interesses moderner deutscher Autoren an China* (1979),<sup>63</sup> Hae-In Hwangs *Ostasiatische Anschauungen in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: unter besonderer Berücksichtigung von Alfred Döblin und Hermann Kasack* (1979),<sup>64</sup> Ulrich von Felberts *China und Japan als Impuls und Exempel: Fernöstliche Ideen und Motive bei Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Egon Erwin Kisch* (1986),<sup>65</sup> Weijian Lius *Die daoistische Philosophie im Werk von Hesse, Döblin und Brecht* (1991),<sup>66</sup> Bok Hie Hans *Döblins Taoismus: Untersuchungen zum „Wang-lun“-Roman und den frühen philosophisch-poetologischen Schriften* (1992),<sup>67</sup> Jia Mas *Döblin und China: Untersuchung zu Döblins Rezeption des chinesischen Denkens und seiner literarischen Darstellung Chinas in „Drei Sprünge des Wang-lun“* (1993)<sup>68</sup> und Yuan Tans *Der Chinese in der deutschen Literatur: unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht* (2007).<sup>69</sup>

---

<sup>62</sup> Johannes Hachmöller: *Ekstatisches Dasein und Tao-Sprung: Alfred Döblins Romane „Die drei Sprünge des Wang-lun“ und „Berlin Alexanderplatz“ vor dem Hintergrund seiner Naturphilosophie*. Würzburg, 1971.

<sup>63</sup> Fang-Hsiung Dscheng: *Alfred Döblins Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun“ als Spiegel des Interesses moderner deutscher Autoren an China*. Frankfurt a. M., 1979.

<sup>64</sup> Hae-In Hwang: *Ostasiatische Anschauungen in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: unter besonderer Berücksichtigung von Alfred Döblin und Hermann Kasack*. 1979.

<sup>65</sup> Ulrich von Felbert: *China und Japan als Impuls und Exempel: Fernöstliche Ideen und Motive bei Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Egon Erwin Kisch*. Frankfurt am Main; Bern; New York: Lang, 1986.

<sup>66</sup> Weijian Liu: *Die daoistische Philosophie im Werk von Hesse, Döblin und Brecht*. Bochum: Brockmeyer, 1991.

<sup>67</sup> Bok Hie Han: *Döblins Taoismus: Untersuchungen zum „Wang-lun“-Roman und den frühen philosophisch-poetologischen Schriften*. Göttingen, 1992.

<sup>68</sup> Jia Ma: *Döblin und China: Untersuchung zu Döblins Rezeption des chinesischen Denkens und seiner literarischen Darstellung Chinas in „Drei Sprünge des Wang-lun“*. Frankfurt am Main: Lang, 1993.

<sup>69</sup> Yuan Tan: *Der Chinese in der deutschen Literatur: unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht*. Göttingen: Cuvillier, 2007.

Allerdings weisen diese Untersuchungen einige begriffliche und methodische Mängel auf:

(1) Das Hauptgewicht der Forschungen bei Hae-In Hwang, Ulrich von Felbert oder Fang-Hsiung Dscheng, liegt darauf, die Romane Döblins auf inhaltlicher Ebene im Sinne der daoistischen Philosophie zu interpretieren, wobei Döblins eigene Rezeption der daoistischen Ästhetik- und Sprachanschauung übergangen wird. Fang-Hsiung Dschengs Dissertation legt z. B. im Ganzen den Schwerpunkt darauf, das China-Interesse Döblins und anderer Autoren vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg insgesamt aufzuzeigen. Die daoistischen Einflüsse auf Döblins Kritik an der Technik und seine naturphilosophische Weltanschauung sowie seine Ansicht vom Verhalten des Menschen werden nicht eingehend erörtert. Weijian Liu nimmt eine relativ detaillierte ästhetische Kritik vor, jedoch bleiben seine Bemühungen nur auf einer Makroebene des Vergleichs zwischen Kunst- und Sprachanschauungen Döblins und der Daoisten, wie beispielsweise zwischen der „Bildersprache“ des Daoismus und der „Sachlichkeit und Tatsachenphantasie“ Döblins. Ein poetischer Vergleich der konkreten Verwendung verschiedener literarischer Techniken in Döblins Romanen bleibt aus.

(2) Alle bisherigen Arbeiten übersehen eine naheliegende Parallele, nämlich dass Zhuangzi, der einen unmittelbaren Einfluss auf die chinesische Literatur ausübte, in seinem literarisch-philosophischen Werk *Zhuangzi* eine eigentümliche Sprachanschauung – das *zhīyán*-Sprechprinzip – aufstellt, welche dem Sprachverständnis Döblins überraschend nahe kommt. Zudem besitzen auch die von Zhuangzi formulierten Umsetzungsmittel, Sprechen in Bildern, eingeschobenen Parabeln und Zitaten, sowie abrupt wechselnde Erzählperspektive ebenfalls Analogien zu literarisch-stilistischer Technik Döblins.

(3) Dadurch, dass sich komparatistische Untersuchungen zu Döblin und dem Daoismus meist auf „den chinesischen Roman“ Döblins *Die drei Sprünge des Wang-Lun* beschränken, wobei einzig Johannes Hachmöllers Forschung eine Ausnahme bildet, entsteht der Eindruck, dass Döblins Rezeption des Daoismus eher zufällig, jedenfalls vereinzelt ist und nur den Vorarbeiten in Bezug auf Inhalt und Motive dieses exotischen Romans dient. Durchaus ignoriert wird die Potenzialität des Einflusses daoistischen Gedankengutes auf die Erzähltechnik in anderen Romanen Döblins, die er nach dem Erscheinen des *Wanglun-Romans* verfasste. Dies wiederum verflacht die vergleichende Forschung zu Döblin und dem Daoismus. Ferner darf ein potentieller Zusammenhang zwischen dem Daoismus und dem

leichten Montagestil des *Wanglun-Romans* nicht ganz ausgeschlossen werden. In der Tat bahnte sich in diesem im Jahre 1916 herausgekommenen chinesische Roman in gewissem Sinne bereits die Montagetechnik des modernen Epos bei Döblins an: In diesem Roman erscheint eine kaum zu bändigende Fülle, ein Reichtum an Personen, Geschehnissen und Einzelheiten in einer exotischen Welt, eine Buntheit der Palette. Das alles lässt sich als das Gegenstück „des bisherigen Aufziehens an einem Faden“<sup>70</sup> nach einem neuen Ordnungsprinzip der „Gleichzeitigkeit“<sup>71</sup> statt des herkömmlichen Nacheinanders, „schichten, häufen, wälzen, schieben“.<sup>72</sup>

(4) Während die Einfluss- und Rezeptionsforschung sich auf die Suche nach Tatsachenbezügen zwischen beiden Polen des Vergleichsobjekts, nämlich Romanen Döblins und Daoismus, beschränkt, werden ihre Analogien häufig nach Maßgabe der „parallel study“-Methode teilweise nur nach dem unkreativen Vergleichsschema „A:B=A+B“ aufgezählt, ohne aber diese heuristisch und hermetisch zu betrachten.

(5) Zentrale daoistische Begriffe, wie z. B. „*dào* 道“, „*yīnyáng* 阴阳“, „*wúwéi* 无为“ und „*xiàng* 象“, über die in den daoistischen Klassikern verschiedene Ansichten zu finden sind, werden von manchen Autoren allgemein und unbestimmt aufgefasst. Hachmöller zum Beispiel dienen sie nur als ein abstraktes und symbolisiertes Interpretationsinstrument oder als vager Vergleichshintergrund. Im Gegensatz dazu versteht Bok Hie Han die paradoxe Denkart des Daoismus viel zutreffender. Dabei wird die daoistische Weltanschauung ambivalent erläutert: „Nach taoistischen Vorstellungen manifestiert sich die Welt den Sinnen der Menschen mit Gegensätzlichkeiten und Vielfältigkeiten. Im absoluten Bereich sind diese Gegensätze und Verschiedenheiten miteinander vollkommen verschmolzen, sie sind identisch.“<sup>73</sup>

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass ist den Untersuchungen zum Verhältniss zwischen Döblin und Daoismus noch nicht durchgehend zum Tragen kommt, dass im thematischen Bereich des Montageverfahrens Döblins die daoistische Sprachphilosophie als theoretisches Instrument eine neue Möglichkeit der Interpretation eröffnet, den zu erschließen Teil meiner Arbeit ist.

---

<sup>70</sup> AzL, S. 34.

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> AzL, *Bemerkungen zum Roman* (1917), S. 20.

<sup>73</sup> Bok Hie Han: *Döblins Taoismus: Untersuchungen zum „Wang-lun“-Roman und den frühen philosophisch-poetologischen Schriften*. S. 27. Vgl. Fußnote.

### 3. Hypothese und Zielsetzung

Aus dem oben beschriebenen Forschungsstand ergibt sich die Möglichkeit, die die von Otto Keller mit Recht aufgewiesene Kausalität zwischen dem Montageverfahren in BA einerseits wie andererseits Döblins Ansichten von Welt, Menschen und Sprache von einem anderen Gesichtspunkt her eingehender zu erörtern, nämlich durch einen Vergleich interkultureller Literatur.

Im Sinne dieses Interpretationsansatzes widmet sich meine Untersuchung dem Vergleich der Affinitäten zwischen Döblins eigenen philosophischen Gedanken bzw. literarischen Verfahren und Zhuangzis geistigen bzw. dichterischen Schaffens. Jedoch muss hier im Voraus bemerkt werden, dass meine Untersuchung nicht darauf abzielt, die Beweise für Döblins bewusste Rezeption daoistischer Einflüsse aufzuzählen. Stattdessen wird im Folgenden der Versuch unternommen, anhand des Vergleichs nicht-kausaler analogischen Bezüge bei beiden Denkern die gedanklichen Grundlagen und ästhetischen Effekte der Anwendung der Montagetechnik von BA im Licht der daoistischen Gedanken Zhuangzis neu zu beleuchten und das Verständnis des Montageromans Döblins in einer interkulturellen Kommunikation zu objektivieren und vertiefen. Zudem lässt sich die Hypothese beweisen, dass die beiden Autoren trotz des großen zeitlichen Abstandes und der kulturellen Unterschiede, dennoch von einem ähnlichen Weltbild ausgehend Sprache in analoger Weise verwenden, wobei Sprache als ein formales Trägermedium mit der von ihr getragenen Gedanken qualitativ identisch ist.

Hierbei dient die „*zhīyán*“-Sprachphilosophie Zhuangzis als interpretatorisches Hauptinstrument dieser Arbeit. Unter diesem Kernbegriff wird vor allem der Kreislauf-Charakter sprachlicher Anwendung verstanden: Dadurch, dass man auf eine eingegrenzte Begriffssprache sowie auf ihre Voraussetzung – das hypertrophe Selbstbewusstsein – verzichtet und die Sprache eher über die gewöhnliche Logik hinausgehend in einem unaufhörlich kreisenden Wirbel selbst „sagen“ lässt (nach Heidegger), können sowohl der Widerspruch zwischen der Unaussprechlichkeit des Seins und dem Zwangswesen des Menschen als eines sprechenden Daseins als auch die Aporie zwischen der menschlichen Selbstbewahrung und Ichpreisgabe überwunden werden.

Mithilfe dieser „*zhīyán*“-Theorie befasst sich meine vergleichende Auseinandersetzung nicht nur mit der Darstellung der daoistisch gefärbten paradoxen Eigenschaften des

Montageverfahrens Döblins und seiner Überwindungsbemühungen, sondern versucht auch, den im stetigen „Wirbel-Kreisen“ der Sprache erscheinenden und zugleich überwundenen Ambivalenz-Charakter als den gedanklichen „Isomorphismus“ von Döblins lebenslangen Totalitätsverständnis, Subjektkritik und Sprachtheorie sowie Romanpoetologie zu enthüllen.

Zudem werden noch einige bei Zhuangzi vorzufindende, aus dem *zhīyán*-Sprechprinzip abgeleitete Sprechweisen – *xiàngyán* „Sprechen in Bildern“, *yùnyán* „Sprechen in Parabeln“ und *chóngyán* „Sprechen in Zitaten“ – in meine Analyse eingeführt, um mit deren Hilfe die in BA angewandten Einzelmontagen unter verschiedenen Aspekten zu kategorisieren und interpretatorisch zu profilieren.

Neben diesen Sprachtheorien werden noch mehrere weitere Begriffe aus *Zhuangzi* in meiner Untersuchung benutzt, wie z. B.: das daogemäße Bewegungsmodell aller Dinge: *dà-shì-yuǎn-fǎn* „Groß-Vergehen-Ferne-Umgekehrte/Zurückkehren“; der die Begriffssprache überwindende *míng*-Aspekt der „Epiphanie“, unter dem der Gesamtprozess der Seiendenwelt zu überblicken ist; Gleichheit der Dinge oder Ausgleich der Weltanschauungen, *qíwùlùn*; die Döblins Depersonation fast gleichkommende *sàngwǒ*-Subjektkritik, „Ich-Begraben“ sowie die meditative und asketische *xīnzhāi*-Theorie, „das Fasten des Herzens“. Sie werden einer umfassenden Auseinandersetzung dienlich sein über den dynamischen und paradoxen Charakter der Döblinschen Ansicht von Welt und Menschsein.

Wie Wittgenstein es formulierte: Ein Begriff besitzt verschwommene Ränder, dessen Grenzen wir „für einen besonderen Zweck“ auf unterschiedliche Art und Weise ziehen können, ohne dadurch „die-eine-einzig-richtige Beschreibung zu finden.“<sup>74</sup> Deswegen ist ein weiteres Ziel meiner Untersuchung eine ergänzende oder korrigierende Neubeschreibung des Begriffs der Montage als eines durchgängigen Phänomens in der modernen Literatur und des Kompositionsprinzips des BA als eines Einzelfalls. Man ist wohl kaum zu bestreiten, dass die die Montage verwendenden Autoren durch die Verwendung dieser Technik einen Effekt der Simultaneität anstrebten, um ihre Zeitvorstellung der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ und ihre Einsicht in die „simultane Totalität“ angemessen auszudrücken. Als eine wohlbekannte Beschreibung des Montage-Begriffes nach dieser Vorstellung ist hier der von Gottfried Benn genannte „Orangenstil“ zu erwähnen:

---

<sup>74</sup> Vgl. Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. In: Ders.: Werkausgabe in acht Bänden. 9. Aufl. Frankfurt/M. 1993. Bd. 1, S. 279f.

„Betrachten wir nun meine Arbeit. Der Roman ist – ich bitte den jetzt folgenden Ausdruck zu beachten – *orangenförmig* gebaut. Eine Orange besteht aus zahlreichen Sektoren, den einzelnen Fruchtteilen, den Schnitten, alle gleich, alle nebeneinander, gleichwertig, die eine Schnitte enthält vielleicht einige Kerne mehr, die andere weniger, aber sie alle tendieren nicht in die Weite, in den Raum, sie tendieren in die Mitte, nach der weißen zähen Wurzel, die wir beim Auseinandernehmen aus der Frucht entfernen. Diese zähe Wurzel ist der Phänotyp, der Existentielle, nichts wie er, nur er, einen weiteren Zusammenhang der Teile gibt es nicht.“<sup>75</sup>

Man könnte nicht einwenden, dass diese plastische Darstellung in gewisser Hinsicht defizitär sei. Denn diese Vorstellung einer statischen, symmetrischen oder rosettenähnlichen Montage bezieht nur ungenügend die zahllosen, sich stets bewegenden Beziehungen eines Montagewerkes ein, die durch verschiedenartige, sich nur in der diachronen und prozesshaften Zeit-Dimension ermöglichende Verschiebungen der Montageelemente wie „[S]chichten, [H]äufen, [W]älzen, [S]chieben“<sup>76</sup> veranlasst werden; wie ebenso wenig die konstitutive Rolle des Lesers als einer aktiv mitspielenden Instanz bei der Entfaltung der Montagekunst.

In meiner Arbeit wird in Verbindung mit der *zhīyán*-Sprachtheorie das antinomische Wesen der Zeitvorstellung in der modernen Literatur, welches durch die Montagetechnik reflektiert ist, analysiert. Dabei soll die Seite der Zeitlichkeit und Prozesshaftigkeit der Montage, sowie die Signifikanz des Lesers als eines aktiven teilnehmenden Elements, ausdrücklich hervorgehoben werden. Hierbei ist es ein Anliegen der vorliegenden Arbeit, das in der Montagetechnik enthaltene dialektische Element der Zeit wieder zu beachten.

Betrachtet man die Montage auf makro- und mikroskopischer Ebene, etwa vom Montageroman zur Montage als Kapitel, von der Montagepassage bis zur Montage innerhalb eines Abschnittes, nämlich bis zur unteilbaren „Montagemonade“, kann sich jede Art Montage mit rotierenden *Wirbeln* auf allen Größenskalen gleichsetzen. So kann ein Montageroman auf keinen Fall als ein statisches „Skalarfeld“, sondern vielmehr als ein turbulentes „Vektorfeld“ betrachtet werden, innerhalb dessen große oder kleine Wirbel eine zwecks Überwindung des Paradoxons funktionierende, selbstähnliche Struktur bilden. Der wirbelförmigen Makrostruktur hat Erwin Kobel schon bei seiner Analyse der Tektonik von *Manas* seine Aufmerksamkeit geschenkt: „Döblins epische Dichtung hat im ständigen Zurückkommen auf die entscheidenden Ereignisse eine zirkuläre oder spiralförmige

---

<sup>75</sup> Gottfried Benn: *Doppelleben: Zwei Selbstdarstellungen*. Wiesbaden: Limes, 1950. S. 161.

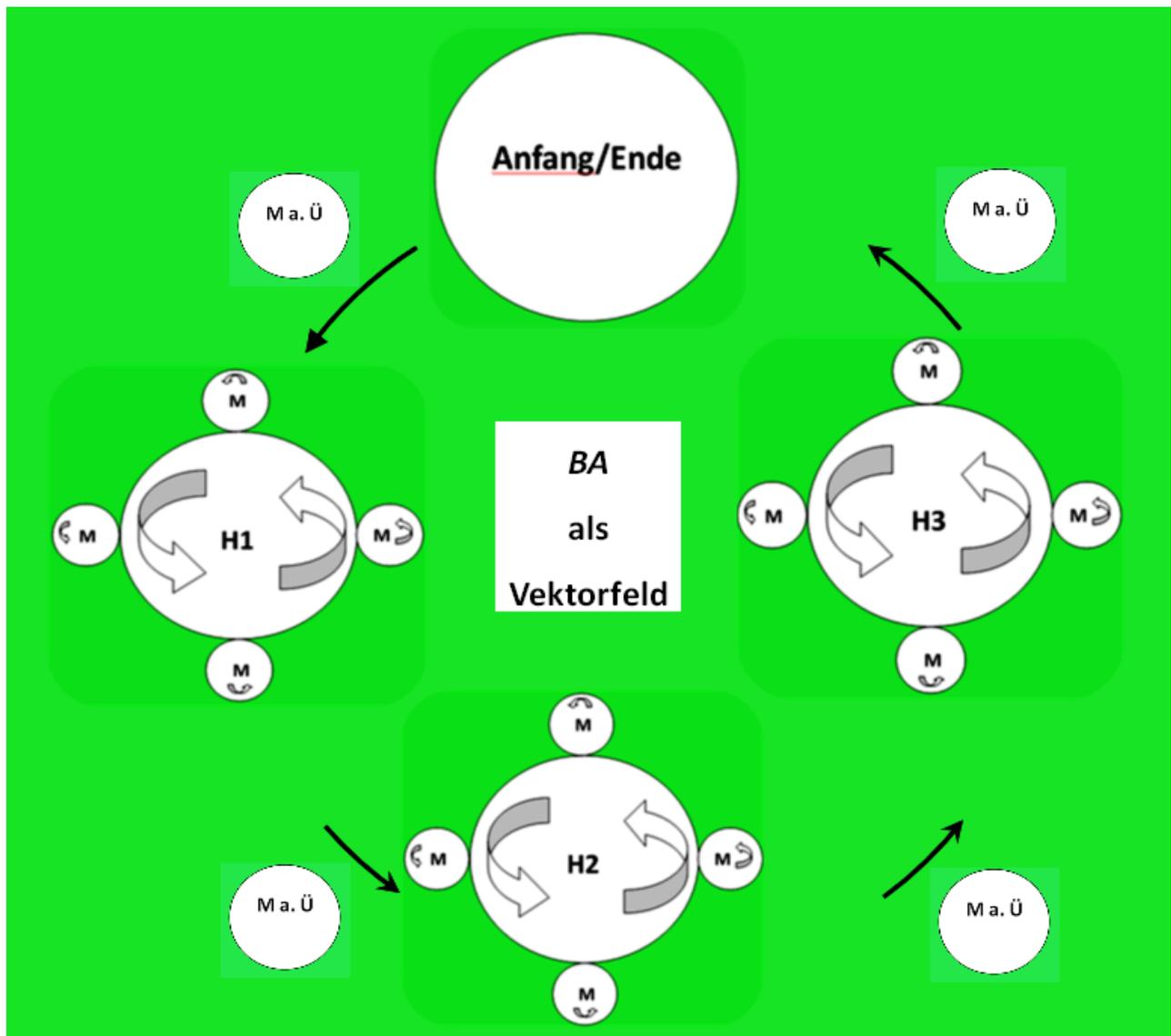
<sup>76</sup> Vgl. AzL, *Bemerkung zum Roman* (1917), S. 19f.

Struktur.“<sup>77</sup> Gleichmaßen findet sich das Kreislauf-Gefüge, das aus vier Stadien oder „drei Sprüngen“ besteht, wenn wir den Anfangs- und Endpunkt der Romanhandlung als eine dieses Gegensatzpaar enthaltende und gleichzeitig transzendierende Einheit betrachten, auch noch in anderen Romanen Döblins, wie zum Beispiel *Wang-lun* und *Wallenstein*. Für den Einzelfall BA können seine stückweise erzählten, aber im Ganzen noch vorwärts getriebenen Haupthandlungen von Franz Biberkopf mit „laminaren Strömungen“ gleichgesetzt werden, alle parallelen Episoden und montageartig dargestellten Fragmente hingegen mit „turbulenten Strömungen“. Im Hinblick auf das vorliegende Problem wird hier die Strömungslehre in die Reflexion über die dynamischen Züge der Montage und die wirbelförmige Struktur des BA eingeführt.

Aus dem Wechsel zwischen diesen beiden Arten Erzählströmungen bildet sich ein zyklisch-reversibler „laminar-turbulent-laminarer“ Umschlagsmechanismus heraus, aus dem die Montagewirbel entstehen und sodann sich auflösen. So wird ein Verhältnis zwischen Haupthandlungen und Montageteilen unverkennbar: Haupthandlung → Kollabieren der Kausalität → samt heterogenen Fragmenten zum Konglomerat → Restaurierung der Haupthandlung. Dadurch, dass das Erzählen von den der Hauptfigur dreimal zugesetzten Schicksalsschlägen nach diesem Vorantreibungsmodell mit mehrfachen Montagepassagen drei „Haupterzählwirbel“ bildet, sieht dann die Makrostruktur des ganzen Montageromans aus, als würde sich Döblins Erzählen in einem großen Kreislauf bewegen und am Romanschluss zu seinem Ausgangspunkt zurückkehren, aber eigentlich in einen höheren Erleuchtungszustand eintreten. So löst der Autor beim Handlungsarrangement mit Hilfe vom Bewegungsmodell des Wirbels den Widerspruch zwischen der sich aus dem Fortschrittsgedanken ergebenden Linearitätsvorstellung und der auf dem Zweifel daran errichteten modernen Theorie der „ewigen Wiederkunft“ auf. Das folgende Schema deutet die Struktur des BA an:

---

<sup>77</sup> Erwin Kobel: Alfred Döblin. S. 234.



H = Haupthandlung (drei Schicksalsschläge)

M = Montage

M a. Ü = Montagepassagen als Übergänge zwischen drei Schicksalsschläge

#### 4. Methodik und Aufbau

In der Untermauerung dieser Hypothesen werden „parallel study“ und „illumination study“ methodologisch in Verbindung gebracht, auf der einen Seite, um eine in der „Einfluss- und Rezeptionsforschung“ oft vorgenommene pedantische Durchsuchung nach den Beweisen für die sogenannte Abhängigkeit zwischen zwei Vergleichsgliedern zu vermeiden, auf der anderen Seite, um ein bei der Parallelstudie oft auftretendes Phänomen, dass alle Analogien nur nach Maßgabe des Vergleichsschemas „A:B = A+B“ aufgezählt werden, ohne auch nur im Geringsten heuristisch betrachtet zu werden. Um eine Balance zwischen dem starren „genetischen Vergleich“ und der arbiträren Parallelstudie zu wahren und um den Anteil der

phänomenalen und theoretischen Interpretationen in der Arbeit zu steigern, möchte ich einen methodologischen Begriff in die mehrdimensionale Analyse und diskursive Erörterung einführen, welcher von mir „**kulturelles Isotop**“ genannt wird.

Mit diesem Begriff möchte ich ein in der interkulturellen Forschung häufig zu beobachtendes Phänomen bezeichnen: Angenommen, dass jeder menschliche Kulturkomplex strukturalistisch mit einem Periodensystem der Elemente gleichgesetzt werden könnte und dabei jedes Element einem bestimmten kulturellen Problem entspricht, so könnten dann zwei unverwandte Kulturen dafür eigene Lösungen, Strategien und Erklärungsansätze bieten, die sich manchmal nicht erheblich voneinander unterscheiden. Trotz ihrer Nuancen stellen sie aber das gleiche Kulturelement dar und verhalten sich kulturell fast identisch, darum funktionieren sie ähnlich wie chemische Isotope für ein bestimmtes Element. Ihre Analogien können eine interkulturelle Resonanz bewirken und bieten einen Rezeptor für weitere Übernahmen einzelner Einflüsse aus einer fremden Kultur, so dass eine Basis für eine umfassendere Akkulturation geschaffen werden kann. Diese Akkulturation gleicht keinesfalls einer Reduktion komplizierter und konkreter Kulturen auf einen kulturellen gemeinsamen Nenner. Im Gegensatz verleihen die „Schattierungen“ der Isotope, die sich in den Ähnlichkeiten verbergen, der Kommunikation oder Übertragung kultureller Elemente eine ungeheure eigene Kreativität. Freilich muss sich dieser Austausch zwischen kulturellen Isotopen nicht auf eine synchrone Dimension beschränken, weil neben dem zeitgenössischen Kulturaustausch auch noch zahllose archaische Einflüsse aus Fremdkulturen zu beobachten sind. Mit dem, was Erwin Kobel beim Interpretieren des *Wanglung-Romans* über den Zusammenhang zwischen dem Denken des Daoisten Liezi/Liä Dsi und den philosophischen Ansätzen dieses Romans spricht, kann man auch das epochenüberschreitende Resonanzverhältnis zwischen Zhuangzi und Döblin in angemessener Weise darstellen:

„Gemeint ist da zunächst das Denken des Liä Dsi, chinesische Weisheit aus dem dritten Jahrhundert vor Christus, in welcher auch das Wissen früherer Zeit, namentlich des Lao-tse und Kung-tse gegenwärtig ist. Neben dem Neuesten und Allerneuesten soll also auch Altes und Uraltes seinen Platz haben. Liä Dsi gehört für Döblin nicht einer vergangenen Epoche, nicht einem fremden Kulturkreis an, er ist jetzt, in Berlin, in Döblins Zimmer anwesend und ins Gespräch einbezogen.“<sup>78</sup>

Wenn wir die o.g. kulturellen Isotope zum „**interkulturellen Isotopentyp**“ zuordnen, dann bezeichnet der „**binnenkulturelle Isotopentyp**“ die analogen kulturellen Phänomene

---

<sup>78</sup> Erwin Kobel: Alfred Döblin. S. 151f.

innerhalb eines Kultursystems entweder aus verschiedenen Epochen, wobei genetische Bezüge zwischen ihnen leicht erkennbar sind, oder aus einem gleichen Zeitalter, in dem es „auf allen Gebieten“, so Döblin, „viele gleichlaufende und anklingende Bewegungen gibt und Strömungen sind, die gleichzeitig an vielen Stellen, unter völlig anderen Umständen aufbrechen.“<sup>79</sup> Die binnenkulturellen Isotope schlagen eine Brücke für die o. g. interkulturelle Resonanz oder Rezeption. Ein Beispiel dafür kann hier angeführt werden: Ein in meiner Untersuchung zu behandelndes Problem der „Synthese der Gegensatz-Einheit“ tangiert Döblins eigenartige epistemologische Haltung – „die trichotomische Sichtweise“,<sup>80</sup> und eine interkulturelle Resonanz zwischen ihm und Zhuangzi, der als Daoist auch die chinesische traditionelle Trichotomie verinnerlicht hat. Bei der Entstehung der Resonanz Döblins auf Zhuangzi, oder mit anderen Worten, während sein Trichotomie-Gedanke mit Zhuangzis diesbezüglichen Gedanken ein „interkulturelles Isotopenpaar“ bildet, spielt die latente Tradition der Trichotomie in seinem eigenen Kultursystem eine große Rolle.

Dabei dienen Clemens und Origenes aus der frühen Schule von Alexandrien gewissermaßen als eine Menge „binnenkultureller Isotope“, ebenso wie die als ketzerisch verschriene Theosophie Jakob Böhmes, der byzantinische Neuplatonismus und die orientalische (jüdisch-kabbalistische) Spiritualität, durch welche die westliche Tradition der Trichotomie überliefert wurde, gemeinsam mit Döblins gleichgesinnten Zeitgenossen, wie zum Beispiel Bertolt Brecht.

Durch die Einführung der Methode des Vergleiches zwischen inter- und binnenkulturellen Isotopen wird nicht nur einer gefährlichen Tendenz des oft in der interkulturellen Komparatistik erscheinenden „Eigenkulturzentrismus“ ein Ende gesetzt, sondern kann auch jedes zu erörternde Problem in einen vielseitigen und deswegen objektiveren Vergleichsrahmen gerückt werden. Darüber hinaus findet die Methodik des Isotopenvergleichs, die jeglichen übertriebenen Mittelpunkt in einer komparatistischen Arbeit

---

<sup>79</sup> B, *Brief an Paul Lüth*, (09.10.1947). S. 377.

<sup>80</sup> Dabei neigte Döblin einem Präexistentialismus abendländischer geistiger Erbschaft zu. Mit der Annahme einer präexistenten Person im Menschen weicht er abermals vom katholischen Dogma ab, da er die als allein orthodox geltende Dichotomie von Leib und Seele durch eine Trichotomie (Leib, Seele, Geist) ersetzt, um einen gemeinsamen Ursprung – „Urgrund“ – für alle scheinbar inkompatiblen Gegensätze zu schaffen und um dann seine ontologische *Coincidentia Oppositorum* zu verwirklichen. Wo je die Anthropologie auch nur im Hintergrund trichotomisch war, etwa wie bei Origenes, schließt sie eine Tendenz zur Apotheose des Menschen ein. Die in der römischen Kirche seit Augustinus vorherrschende Sündentheorie schloss aber ein teilnehmendes Einwohnen des Menschen in Gott aus. Augustinus dachte weitgehend dichotomisch, und die Westkirche ist ihm und anderen Kirchenvätern darin gefolgt. Dennoch sollte auch im Abendland die Tendenz zur Trichotomie nicht ganz verschwinden. Immer wieder trat sie in allen mystisch-spekulativen Bewegungen ans Licht, wurde jedoch von der Kirche misstrauisch verfolgt.

zu erstarren verhindern kann, sein Echo in einem Montageroman, der hauptsächlich zur literarischen Dezentralisierung oder Zentrumsrelativierung dient.

Auf dieser methodischen Grundlage wird meine Untersuchung nach dem folgenden Gedankengang zusammengesetzt: Auseinandersetzung mit dem Totalitätsgedanken Döblins → Demonstration seiner Subjektkritik → Darlegung seiner Sprachkritik → voll entfaltete Analysen des Montageverfahrens in BA → Enthüllung des dynamischen wirbelkreisenden Wesens der Montage und der wirbelförmigen Struktur des BA sowie ihres laminar-turbulenten Umschlagsmechanismus. Freilich wird der ganze Argumentationsprozess durch Vergleiche mit themenbezogenen Gedanken Zhuangzis begleitet. Dementsprechend gliedert sich diese Arbeit in zwei Teile: einen „philosophischen und sprachtheoretischen Vergleich“ sowie einen „literarischen Vergleich“ mit einer Neubeschreibung des Montagephänomens in BA.

Im ersten Teil beschränkt sich der Vergleich nicht auf die beiden Vergleichsitems, die Vorstellungen Döblins und Zhuangzis, sondern trägt gleichzeitig auch vielen ontologischen und sprachphilosophischen Gedanken anderer europäischer Denker Rechnung, wie Heidegger, Bloch, Nietzsche, Mauthner, Hofmannsthal, Rilke und Wittgenstein usw., ungeachtet dessen, ob sie unmittelbar oder mittelbar Einflüsse ausgeübt haben, damit sich eine „ost-westliche“ zweidimensionale Koordinatenachse für die vergleichende Untersuchung bilden kann. Indem der Totalitätsgedanke, die Subjekt- und Sprachkritik Döblins mit diesen hier genannten inter- und binnenkulturellen Isotopen in kontrastiver und analogischer Weise verglichen werden, können seine gedanklichen Analogien zur Ontologie und Epistemologie Zhuangzis deutlicher werden. Anhand der Darlegungen soll erklärt werden, welche Totalitätsvorstellung Döblin durch die Montagetechnik in seinem modernen Epos aufbauen wollte und warum diese literarische Technik so eng mit der Subjektkritik und dem Sprachproblem zusammenhängt. Deswegen gilt dieser Teil als eine theoretische Grundlage für weitere Analysen des Montageverfahrens.

Im zweiten Teil wird die konkrete Verwendung der Montagetechnik auf der Basis einer neuen Kategorisierung mit Hilfe einiger aufschlussreicher Begriffe aus der Sprachtheorie Zhuangzis im Einzelnen untersucht. Mein Kategorisierungsversuch zielt nicht darauf ab, alle einzelnen montierten Teile in BA in einige sich gegenseitig ausschließende Kategorien anzuordnen, sondern neue Perspektiven zu gewinnen, mit deren Hilfe einige unbekannte

Eigenschaften und Funktionen der Montagetechnik im Licht der daoistischen Gedanken und literarischen Theorien Zhuangzis erhellt werden können. In diesem Teil werden die Montagen in BA in folgende drei Kategorien unterteilt und wie folgt analysiert:

Erstens werden alle fragmentarischen optischen und akustischen Eindrücke der *xiàngyán*-Kategorie zugeordnet. Vor der Einzeluntersuchung wird der Begriff „*xiàngyán*“ erläutert und mit Döblins Theorie der „Tatsachenphantasie“ verglichen, um den Ausgangspunkt des *xiàngyán*-Montageverfahrens zu verdeutlichen. In der Einzeluntersuchung werden die optischen und akustischen Montagen aus Perspektiven der „inneren und äußeren Bilder“ sowie „ihrer Kombination“ betrachtet. In den allgemeinen Bemerkungen zu diesem Montagetyp ist das die interpretatorischen Divergenzen auslösende Weltbild Döblins durch den Vergleich seiner Resonanz-Theorie mit Zhuangzis *xiàngwǎng*-Gedanken zu diskutieren.

Zweitens werden alle den Haupthandlungsstrang unterbrechenden Episoden und Leitmotive wegen ihrer gemeinsamen vieldeutigen parabolischen Züge der *yùyán*-Kategorie zugeordnet. Dabei soll zunächst das wesentlichste Merkmal von „*yùyán*“ verdeutlicht werden, indem es kontrastiv mit „Fabel“, „Gleichnis“ und „Metapher“ verglichen wird. Danach sollen die ambivalente Denkweise Döblins und seine ablehnende Haltung zur analysierenden und symbolisierenden Sprache erörtert werden, um zu akzentuieren, dass Döblin und Zhuangzi den gleichen Ausgangspunkt für die *yùyán*-Sprechweise einnehmen. Im Anschluss daran werde ich auf die *yùyán*-Montage ausführlich eingehen, die vor allem in reale und surreale Parabeltypen subkategorisiert wird und sich in jeder Subkategorie nach der Abgeschlossenheit der Handlung in Episoden und Leitmotive einordnen lässt. Im Mittelpunkt der Bemerkungen stehen die Funktionen der *yùyán*-Montage und ihr sich aus zwei reziprok wirkenden Parabelnetzen ergebender Effekt, der das feste Ich von Figur, Erzähler und Leser auflöst.

Die dritte Kategorie ist *chóngyán*, was „zitierende Sprechweise“ heißt. Zu dieser Kategorie gehören alle Fremdtex te in BA, die entweder in Form wörtlicher Entlehnung, oder durch Paraphrase, Parodie, Travestie und Persiflage transformiert und umgedeutet in die Umgebungstexte eingebendet sind. Sie werden in drei Themenkreise eingeteilt: die literarisch-mythische Ebene, die technisch-wissenschaftliche Ebene und die großstädtische Ebene. Aus Umfangsgründen wird wenig Wert auf Einzeluntersuchungen der einzelnen Subkategorien gelegt. Stattdessen wird die *chóngyán*-Montage unter Verwendung der

Intertextualitätstheorie und im Rahmen paralleler Vergleiche zwischen Zhuangzis und Döblins Intertextualitätsverfahren analysiert.

Darüber hinaus geschieht die Montage in BA auch noch bei den häufigen raschen Wechseln von der Außen- zur Innenperspektive, vom Erzähler zur Reflektorfigur. Diese montageartig wechselnden erzählerischen Momente, wie Erzählformen, -perspektiven, -verhalten, -haltung und Modus lassen sich nicht mehr in eine eigene Kategorie einordnen. Trotzdem ist ihre Analogie zu Zhuangzis literarischem Verfahren des erzählerischen Perspektivenwechsels während des Untersuchungsprozesses der obigen Montagekategorien nebenbei aufzuzeigen, wobei die Erzähltheorien und Terminologien von Jürgen H. Petersen und Franz Stanzel als interpretatorisches Instrument dienen. Es möchte gezeigt werden, in welcher Weise Döblin das Montageverfahren mit genuin literarischen Techniken verbindet, damit die Montagetechnik auch in einer verborgenen Form fungieren kann.

In der Schlussfolgerung steht meine Neubeschreibung des Montage-Begriffes und der Struktur des BA in vielfacher Abhängigkeit von den vorangegangenen Analysen. Durch die im ersten und zweiten Teil aufgrund der *zhīyán*-Sprachphilosophie vorgenommenen interpretatorischen Versuche werden das paradoxe Wesen des Gedankens von Döblin und sein im dynamischen Kreislauf verwirklichter Überwindungsdrang deutlich profiliert. Dementsprechend verkörpert auch sein modernes Epos diese mythologische Kreislauf-Denkweise, aus der eine wirbelförmige selbstähnliche Mikro- und Makrostruktur entsteht. In dieser Zusammenfassung spielt die Strömungslehre eine große Rolle, nach der die Haupthandlung, eingeschobene Episoden und Montage der Passagen von BA jeweils mit der laminaren, übergelenden und turbulenten Strömung gleichzusetzen sind.

Um eine monotone statistische Aufzählung der einzelnen Erscheinungsformen der Montagetechnik zu vermeiden, wird der interpretatorische Anteil in meiner Arbeit erweitert. Diese komparatistische Untersuchung behandelt zwar das Montagephänomen des BA, achtet aber auch auf eine interpretierende Einordnung in den Zusammenhang dieses Romans. In den Vergleich mit einbezogen sind vor allem Döblins voluminöse Romane, die mehr oder weniger in einer mosaikartigen Schreibweise verfasst wurden: *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1915), *Wallenstein* (1920), *Berge, Meere und Giganten* (1924), *Manas* (Versepos, 1927), *Babylonische Wandlung oder Hochmut kommt vor dem Fall* (1934), *Pardon wird nicht gegeben* (1935), *Amazonas* (1937/38), *November 1918* (1949/50) oder *Hamlet oder die lange*

*Nacht nimmt ein Ende* (1956). Außerdem werden auch zahlreiche literarische Werke der wichtigen Montageautoren aus der Moderne und Postmoderne nicht ausgeschlossen, wobei sich mein Vergleich hauptsächlich auf die Montagewerke von Bertolt Brecht, Gottfried Benn, Ingeborg Bachmann, Heiner Müller, Wolfgang Koeppen, Paul Celan, Peter Handke und natürlich auch von F. T. Marinetti, James Joyce und John Dos Passos bezieht.

## 5. Begriffsklärung der „Montage“

Das Substantiv „Montage“ ist etymologisch von dem französischen Verbum „monter“ („aufstellen“, „zusammensetzen“) abgeleitet. Der Begriff stammt aus dem Bereich der Technik, wo er die Aufstellung (vgl. lat.: „mons, -tis“ = „Erhöhung“, „Berg“), die Zusammensetzung eines nicht organisch gewachsenen Ganzen durch additive Aneinanderfügung einzelner Teile bedeutet, die aus diesem neuen Komplex jederzeit wieder herausgelöst und durch andere ersetzt werden können. Dieser Begriff bezeichnet sowohl den Gebrauch von Fertigteilen in der Kunst als auch das dadurch erzeugte Produkt.<sup>81</sup>

Es herrscht heute volle Übereinstimmung darüber, dass das Montageverfahren zu den ausgeprägten Stilmitteln der modernen Literatur bzw. anderer Kunstgattungen gerechnet wird. Dennoch vermisst man einen Konsens in terminologischen und definitorischen Fragen. Volker Klotz hat festgestellt, dass man mit einem verworrenen Wortgebrauch konfrontiert sei,<sup>82</sup> und Volker Hage, dass eine leicht inflatorische Neigung im Gebrauch des Begriffes Montage zu beobachten sei.<sup>83</sup> Im allgemeinen Umgang mit den beiden Begriffen von Montage und Collage dominiert oft eine hochgradige Arbitrarität und daher Austauschbarkeit. Trotzdem erscheinen in der Forschung immer mehr Unterscheidungsversuche zwischen den beiden Begriffen. Als Beispiel dafür herangezogen wird die Definition des Montagebegriffs im *Metzler Lexikon Literatur*: „Montage“ wird häufig mit „Collage“ synonym verwendet, bei der allerdings meistens der Gebrauch von Fertigteilen anderer Medien hinzukommt.<sup>84</sup> Bei dieser Differenzierung wird unter Collage die Sonderform der Montage verstanden, „in der die intermedialen Aspekte (Einbeziehung visueller, aber auch akustischer Materialien in den literarischen Text) eine wichtige Rolle spielen.“<sup>85</sup> Im Gegensatz dazu geht Viktor Žmegač

---

<sup>81</sup> Metzler Lexikon Literatur. 3., völlig neu bearb. Aufl., 2007. S. 512.

<sup>82</sup> Vgl. Volker Klotz: Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst. In: Sprache im technischen Zeitalter, 60 (1976). S. 277.

<sup>83</sup> Vgl. Volker Hage (Hrsg.): Literarische Collagen. Texte, Quellen, Theorie. Stuttgart 1981. S. 11

<sup>84</sup> Metzler Lexikon Literatur. 3., völlig neu bearb. Aufl., 2007. S. 512.

<sup>85</sup> Ebd.

vom Entlehnungsgrad als Unterscheidungskriterium aus und bezeichnet Collage daraufhin als eine besondere Spielart der Montage:

„Montage sollte man das Verfahren nennen, fremde Textsegmente in einen eigenen Text aufzunehmen, sie mit eigenem zu verbinden bzw. zu konfrontieren. Collage wäre dagegen insofern ein Extremfall von Montage, als der Text (in Analogie zu den Klebeobjekten mit verschiedenen Gebrauchsmaterialien in der bildenden Kunst) *ausschließlich* entlehnte, aus verschiedenen Quellen stammende Elemente enthielte.“<sup>86</sup>

Außerdem weist er zu Recht darauf hin: „Während [...] das Montageprinzip [...] überlieferten Vorstellungen von Dichtung letztlich nicht widerspricht, neigt die literarische Produktion der letzten Jahrzehnte mehr zur Collage, die die Objektivität der Kontingenz als Problem in den Blick rückt.“<sup>87</sup> Trotz der Unterschiedlichkeit der Kriterien wird der Montagebegriff in den beiden Fällen gemeinsam als das Hyperonym gesehen, und Collage eine Sonderform der Montage bezeichnet.

Nach dem Integrationsmaß entlehnter Elemente kann man zwischen *demonstrativen/offenen/irritierenden* Montageverfahren einerseits und *integrierenden/verdeckten* andererseits unterscheiden.

Es lässt sich vermuten, dass ein möglicher Einfluss von außen auf das *integrierende* Montageverfahren in der deutschen Literatur besteht: Bereits im 18. Jahrhundert wurde die Technik des *cross-reading* als eine englische Tradition von Georg Christoph Lichtenberg in Deutschland eingeführt, in der Zeitungstexte quer gelesen werden, um paradoxe Simultaneitäten zu bewirken.<sup>88</sup> In Georg Büchners „*Dantons Tod*“ (1835) wird integrierende Montage praktiziert, in dem die authentischen Redeabschnitte nicht als Fremdkörper, sondern illusionsfördernd wirken. Als weitere Beispiele für ein derartiges Montageverfahren können noch der Wagner-Text in Thomas Manns „*Tristan*“ und ein Abschnitt aus einem Dialog Platons in seinem „*Der Tod in Venedig*“ herangezogen werden.

Die *demonstrativen* Montageverfahren überwiegen seit den Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts. Entsprechend der Entstehung der modernen Massengesellschaft und

---

<sup>86</sup> Viktor Žmegač: *Montage/Collage*. In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearb. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 1994. S. 286. Die Kategorie „Zitat“, die auch noch oft mit „Montage“ und „Collage“ gekoppelt wird, kann dadurch von den beiden unterschieden werden, dass der zitierte Fremdtext ausdrücklich gekennzeichnet ist.

<sup>87</sup> Viktor Žmegač: *Montage/Collage*. In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 1994. S. 289f.

<sup>88</sup> Vgl. Metzler Lexikon Literatur. 3., völlig neu bearb. Aufl., 2007. S. 512.

der rapiden technischen Entwicklung entfaltete sich die literarische Montage mit Großstadterfahrung und Massenmedien ziemlich rasch nach dem ersten Weltkrieg.

Verwendet wird, als kleinteiliges oder großformatiges Darstellungs- und Kompositionsmittel, die demonstrative Montage in der Lyrik seit dem Futurismus und Dadaismus besonders bei Benn und Enzensberger, im Roman bei Dos Passos (*Manhattan Transfer*), Döblin (*Berlin Alexanderplatz*), Wolfgang Koeppen (*Tauben im Gras*),<sup>89</sup> Edlef Köppen (*Heeresbericht*), Alexander Kluge (*Schlachtbeschreibung*) und Ingeborg Bachmann (*Malina*), im Drama nach Büchner bei Karl Kraus (*Die letzten Tage der Menschheit*), Ferdinand Bruckner (*Die Verbrecher*), Georg Kaiser (*Nebeneinander*), Bertolt Brecht und Peter Weiss (*Marat/Sade*).

In der Frage, ob das literarische Montageverfahren von der Filmkunst übertragen wurde, gibt es ebenfalls einen Dissens. In den meisten Literaturlexika wird der kinematographische Ursprung des literarischen Montageverfahrens immer wieder akzentuiert. So steht etwa im *Sachwörterbuch der Literatur*:

„Montage [ist ein] Begriff aus der Filmkunst: die schon im Drehbuch vorgesehene künstlerische Aneinanderfügung einzelner Bilderfolgen und Szenen in räumlich und zeitlich verschiedenen Situationen, die nicht sachlich-handlungsmäßig oder gedanklich verbunden sind, teils durch Assoziationsfügung etwa mithilfe einzelner konkreter Gegenstände. Als Darstellungstechnik auf Roman, Lyrik und Drama übertragen [...].“<sup>90</sup>

Oder Žmegač: „Versteht man Schock als nachhaltiges Staunen oder Verblüffung, so zeichnet sich diese Wirkungsabsicht schon früh in der Filmtheorie und der von ihr beeinflussten Dramaturgie ab.“<sup>91</sup>

Wegen des hervorgehobenen Verhältnisses zwischen Film und Literatur ist es darum nicht verwunderlich, dass viele Rezensenten des BA der Meinung sind, Döblins Montagetechnik des Erzählens und Arrangierens komme aus dem Film und der Roman sei filmisch geschrieben. Die angeblich „filmische Schreibweise“ von BA wurde zunächst von Ekkehard Kaemmerling untersucht und exemplarisch beschrieben: „Der Umgang mit den filmischen

---

<sup>89</sup> Dieser Roman zeigt genau genommen eine Tendenz zur Bewusstseinsströmung.

<sup>90</sup> Wilpert, Gero [von]: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verb. und erw. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2001. S. 531.

<sup>91</sup> Viktor Žmegač: *Montage/Collage*. In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 1994. S. 287f.

Weisen des ‚Beschreibens‘ und des Sehens schlug auf den Text zurück.“<sup>92</sup> Noch früher als Kaemmerling haben folgende Rezensenten diese Meinung vertreten. Anselm Salzer: „Döblins Technik kommt vom Film“;<sup>93</sup> William R. Benét: BA ist „a valuable experiment in a real cinematographic technique“;<sup>94</sup> und Ernst Alker: In BA ist „die Außenwelt [...] mit der krassen Kamerakunst eines riesigen, in rasender Eile abrollenden Filmes“ dargestellt.<sup>95</sup>

Dagegen hat Helmuth Kiesel zu Recht darauf hingewiesen, dass „Kaemmerling der Übertragbarkeit zuliebe immer wieder signifikante Details des Textes außer acht ließ“ und dass „seine ‚filmischen‘ Erklärungen einzelner Stellen weder hinreichend noch alternativenlos sind.“<sup>96</sup> Auch Matthias Hurst hat überzeugend konstatiert, dass im Fall von BA seine „filmische(r) Schreibweise“ nicht einfach als „Übernahme kinematografischer Techniken in die Literatur“ angesehen werden darf: „Die Entwicklungsreihe, die zu diesem literarischen Phänomen führt, reicht weiter zurück als nur bis zum Film und tiefer als nur bis zur Nachahmung eines technischen Mediums.“<sup>97</sup>

Die Interpretationsauffassung, dass die literarische Montage allein ein ungeniales technisches Plagiat aus der Filmkunst sei, geht zwar von möglichen Einflüssen aus, die außerhalb der literarischen Theorie und Praxis des Autors liegen, lässt aber die inneren Zusammenhänge zwischen Montage als Erzähltechnik und Romanpoetologie, Sprachphilosophie des Autors, sowie seinem Welt- und Menschenbild außer Acht. Insbesondere darf nicht übersehen werden, dass in der Literaturgeschichte solche Autoren als ein Phänomen der binnen- und interkulturellen Isotope wiederholt auftraten, die sich mit dem Dilemma des Sprechens/Schreibens auseinandersetzten und, um dies zu überwinden, eine der Montage nahekommende Sprechweise anwendeten. So ist das Postulat folgerichtig, dass das literarische Montageverfahren, wie im Fall von BA, nicht nur durch die eigentümliche literarische Theorie und Praxis des Autors bedingt ist, sondern auch durch eine immanente Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung der Literatur als Ganzen verkörpert.

---

<sup>92</sup> Ekkehard Kaemmerling: Die filmische Schreibweise: am Beispiel Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bern und Frankfurt/Main: Herbert Lang & Cie AG, 1973. S. 45.

<sup>93</sup> Anselm Salzer: Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur. Bd. V. Regensburg, 1932. S. 2284.

<sup>94</sup> William R. Benét: The Reader's Encyclopedia. New York, 1947. S. 302.

<sup>95</sup> Ernst Alker: Geschichte der deutschen Literatur. Bd. II. Stuttgart: Cotta, 1950. S. 407f.

<sup>96</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: Döblin und das Kino: Überlegungen zur <Alexanderplatz>-Verfilmung. In: Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien <7, 1989 – 8, 1991> Münster 1989 – Marbach a.N. 1991. Hrsg. von Werner Stauffacher. Bern [u.a.]: Lang, 1993, S. 284-297.; sowie Hurst: Erzählsituationen in Literatur und Film. S. 253ff.

<sup>97</sup> Matthias Hurst: Erzählsituationen in Literatur und Film: ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Niemeyer, 1996. S. 259.

Kontroversen zum Verständnis der literarischen Montage bestehen auch noch in der Charakterisierung ihrer Ziele, Funktionen und Effekte. Die aufbrechende Wirkung der modernen Montage ist seit Ernst Bloch ein Gegenstand philosophischer Überlegung. Einerseits verwirft er die avantgardistischen Techniken, verurteilt insbesondere die Montage als wichtigstes Instrument und Kennzeichen einer Avantgarde, die zur Erfassung und Gestaltung der Wirklichkeit in ihrer geschichtlichen Dynamik und Totalität unfähig geworden sei und nur zum „formalistischen“ und „inhaltlosen, vom großen Strom der gesellschaftlichen Gesamtentwicklung abgerissenen Avantgardismus“ zählt,<sup>98</sup> andererseits schrieb er, dass in der kulturellen Montage der scheinhafte Zusammenhang zerstört wird, ein neuer gebildet, der das „Durcheinander“ hinter der Oberfläche gesellschaftlicher Ordnungen sichtbar macht.<sup>99</sup> Ähnlich schreibt Klotz dem Montageprinzip die Provokation gegenüber den Konventionen organologischer Ästhetik zu. Im Gegensatz zu den Konventionen mimetischer Poetik, die zumeist die Konstruktion verbergen, „wird hier offen vorgezeigt: wo ein Teil aufhört und ein anderer beginnt; wie sie aneinander befestigt sind; wie sie einzeln und wie sie miteinander funktionieren“.<sup>100</sup> Ebenfalls Adornos Deutung: „Der Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einläßt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert.“<sup>101</sup> Und: „Das Montageprinzip war, als Aktion gegen die erschlichene organische Einheit, auf den Schock angelegt.“<sup>102</sup>

Im Gegensatz dazu haben Theo Meyer und Dieter Lamping ein Konstruktions- und Destruktionsprinzip als das Wesen des Montageverfahrens festgelegt. Meyer charakterisiert den Montagestil im Fall von Gottfried Benn als:

„gekennzeichnet durch das unvorbereitete, abrupte, sich vielfach auf einzelne Zentralwörter, kurze Sätze oder Satzfragmente beschränkende, blockhafte Nebeneinander disparater Einzelinhalte. In einer chiffrenhaften Ausdrucksform der Verkürzungen, in der sich die außerordentliche Zunahme der einzelnen Bedeutungsfelder mit einer eigentümlichen Anschauungsverknappung verbindet, eröffnet sich die Möglichkeit, das Gedicht mit einer fast unübersehbaren Mannigfaltigkeit heterogener Bedeutungskomplexe aufzufüllen. Die Zusammenfügung fragmentarischer Einzelbilder, staccatoartig wachgerufener Vorstellungen und telegrammstilartig angeschlagener Wortkomplexe völlig disparaten Ursprungs stellt

---

<sup>98</sup> Vgl. Ernst Bloch: *Marxismus und Literatur*. S. 73f., 210f., 78 bzw. 218.

<sup>99</sup> Vgl. Ernst Bloch: *Erbschaft dieser Zeit*. Zürich 1935, erweiterte Ausgabe Frankfurt a. M. 1962. S. 221.

<sup>100</sup> Volker Klotz: *Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst*. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, 60 (1976). S. 261.

<sup>101</sup> Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1970. S. 232f.

<sup>102</sup> Ebd.

durch die Eingliederung der heterogenen Worte in einen neuartigen Gesamtkomplex eine Sprachdimension her, in der die temporale, räumliche und thematische Entgrenzung der Einzelsphären das bestimmende Kompositionsprinzip ist.“<sup>103</sup>

Und Lamping beschreibt:

“Die Montage bewirkt [...] zunächst eine Fragmentarisierung. Die Wörter werden aus ihrem üblichen Verwendungszusammenhang gerissen und unvermittelt nebeneinandergestellt – ohne Rücksicht auf den Zusammenhang der Dinge und Sachverhalte, die sie bezeichnen. [...] Gleichwohl scheint es Zusammenhänge zu geben. Denn Benn stellt die Wörter nicht immer unvermittelt nebeneinander wie in dem Vers ‚Fatum. Flamingohähne‘ [aus dem Gedicht *Chaos*]. Er verbindet sie vielmehr nicht selten zu neuen Ausdrücken wie ‚hippokratischer Schein‘ oder ‚Gonorrhöische Schwarten‘ und sogar zu neuen Wörtern wie ‚Leichenkolombine‘, ‚Erweichungsparasit‘ oder ‚Modder-Modell‘. Die Montage fragmentarisiert also nicht nur, sie kombiniert auch [...].“, „suggestiert Zusammenhang und Zusammenhangslosigkeit“, „wird gleichermaßen ein Konstruktions- und ein Destruktionsprinzip“.<sup>104</sup>

Außerdem ergänzt er:

„Die Ordnung, die die Montage schafft, ist eine Ordnung durch Form, und sie ist ‚absolut‘ in dem Sinn, daß sie nicht mimetisch ist. Sie realisiert sich ohne Bezug auf die reale Ordnung oder Unordnung der Welt als eine ästhetische Ordnung von Worten und Wörtern, deren Darstellungsfunktion von ihrer ästhetischen Funktion überlagert wird. Als eine solche poetische Ordnung transzendiert sie in der Kunst und mit den Mitteln der Kunst das empirische Chaos, das der Dichter konstatiert.“<sup>105</sup>

Fasst man die genannten Ansichten und Thesen zusammen, so ergibt sich für die Theorie die Notwendigkeit, zwei Schwerpunkte beim Effekt offensiver Montage zu differenzieren, wenn auch die beiden Spielarten einander nicht ausschließen. Auf der einen Seite ist das Montageverfahren auf der metapoetischen Ebene zu erfassen: Durch Montage wird der Kompositionsmodus des literarischen Textes entblößt, damit der Blick des Lesers auf die die organologische Ästhetik zersprengende Technik des Werkes gelenkt werden kann. Auf der anderen Seite, durch seine fragmentarischen Züge, abrupten Wechsel und unübersehbare Mannigfaltigkeit heterogener Substanz- und Bedeutungskomplexe zielt das Montageverfahren auf Erkenntnisschock, -überraschung oder -verworrenheit des Lesers ab, wobei es dem Verfremdungseffekt nahekommt. Aber das Disparate oder Partikulare wird durch Montage als etwas nur scheinbar räumlich völlig Isoliertes und zeitlich Diskontinuierliches demonstriert.

---

<sup>103</sup> Theo Meyer: Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn. Köln: Böhlau, 1971. S. 272. (und ähnlich 140); vgl. auch Ridley: Gottfried Benn, S. 85.

<sup>104</sup> Vgl. Lamping: Das lyrische Gedicht. S. 205, 206 und 207.

<sup>105</sup> Vgl. Lamping: Das lyrische Gedicht. S. 207.

De facto suggeriert die Montage auch Zusammenhang und Totalität, wobei die Erkenntnisarbeit des Rezipienten zwischen erfahrenen assoziativen Parallelen und Kontrasten eine entscheidende Rolle spielt: in der Kritik herkömmlicher Rubrizierung. In dieser Hinsicht ist die Montage vor allem ein rezeptionstheoretisches Problem, weil die Montage und noch mehr die Collage „text-exzentrisch“ sind, mit anderen Worten dass sie sich auf Kontexte beziehen, die sich aus dem Bewusstsein des Rezipienten ergeben. Deswegen ist der Leser, wie Žmegač formuliert, „der Held der Montage und Collage [...], der die in der Montage enthaltenen Bezüge realisiert“.<sup>106</sup> Dass die Rolle des Lesers hochgeschätzt wird, ist für die in dieser Arbeit angestrebte Neubeschreibung der Montage als eines dynamischen Prozesses aufschlussreich, denn die von dicht aneinandergereihten Fertigteilen beim Leser ausgelöste Assoziation, oder seine bewusste Entzifferung der mutmaßlichen Bedeutungskonexe, sind alle in der Analogie zur Musik „prozesshaft“.

---

<sup>106</sup> Viktor Žmegač: *Montage/Collage*. In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 1994. S. 288.

## Erster Teil

# Philosophischer und sprachtheoretischer Vergleich

### 1. Ontologischer Vergleich

Zwischen dem poetischen und philosophischen Werk Döblins besteht ein enger Zusammenhang, weil beide unmittelbar aus einer Wurzel hervorgegangen sind: aus der Anstrengung des Dichters, die Probleme und Widersprüche der individuellen Existenz von den Naturzusammenhängen her zu begreifen und aufzulösen. Dabei spielt sein Totalitätsgedanke eine entscheidende Rolle. Aber wenn die Grundbegriffe und -kategorien bei der Interpretation der formalen und inhaltlichen Konzeption der Romane Döblins im Wesentlichen selbst vom klassischen Subjektbegriff ausgehen, müssen sie zum cartesianischen Ursprung zurückkehren. Dann kann die Anwendung dieser Grundbegriffe und -kategorien auf solche Romane, deren zentrales Anliegen gerade in dem Bestreben gegeben ist, über diesen Punkt hinauszuführen, nur auf ein prinzipielles Missverständnis ihres geistigen Fundaments hinauslaufen. Deshalb ist eine eingehende Analyse des Totalitätsgedankens Döblins für die richtige Erfassung der Weisheitslehren und der Grundintention des Montageverfahrens in BA notwendig.

#### 1.1. Begriffsgeschichte der „Totalität“

Die Bezeichnung „Totalität“ stammt, etymologisch gesehen, aus dem Lateinischen *totum* „das Ganze“, welches Vollständigkeit, Gesamtheit, Ganzheit bedeutet. Dieser Begriff wird vor allem in kritischen Gesellschaftstheorien, insbesondere der Frankfurter Schule, zuerst bei M. Horkheimer und Th. W. Adorno zur Bezeichnung der eine Gesellschaftsordnung insgesamt kennzeichnenden historisch-sozialen Lebensverhältnisse verwendet. Dazu: **total**, auch in anderen Kontexten: vollständig, restlos, gänzlich – im Unterschied zu totalitär; die Bezeichnung Totalität für den Gesamtkontext sozialer und kultureller Verhältnisse wird auch verwendet für Gesellschaften, deren Ordnung keineswegs, nicht mehr oder noch nicht als Varianten des Totalitarismus bezeichnet werden können.<sup>107</sup>

In der vorliegenden Arbeit verwende ich den Begriff der Totalität nicht im soziologischen, sondern hauptsächlich im philosophischen Sinne. In der Philosophie wird mit dem Begriff der

---

<sup>107</sup> Wörterbuch der philosophischen Begriffe. S. 668.

Totalität die Allheit des Vielen in Einem zusammengefasst, wobei Totalität mit dem Begriff „das Ganze“ oder „Ganzheit“ gleichzusetzen ist.

Das **Ganze**, griechisch *holon*, lateinisch *totum*, tritt als Begriff bereits in der deutschen Mystik und bei J. Böhme auf. Es ist ein Begriff zur Bezeichnung von Gebilden, in denen ein Teil nur aus dem Ganzen heraus zu verstehen ist, zu dem er gehört, im Gegensatz zur bloßen Summe und zum Aggregat, zur Vielheit oder zur Häufung, deren einzelne Teile sich beliebig miteinander vertauschen lassen. **Ganzheit** ist zumeist verstanden als Synonym für das Ganze und bezeichnet in diesem Sinne ein aus funktionell voneinander abhängigen bzw. einander zugeordneten Elementen, die sich ihrerseits in Ganzheiten darstellen können, ist ein bestehendes (physikalisches, biologisches, psychisches, soziales, kybernetisches, ästhetisches) System, das als Einheit wirkt und im Unterschied zu lediglich additiven Zusammenordnungen (Addition, Assoziation, Aggregat) die Einzelemente nicht nur summiert, sondern außerdem durch Wechselbeziehung oder Wechselwirkung der Elemente untereinander eine qualitativ andere, in den meisten Fällen weitergehende Wirkung zeigt. Als Ganzheiten bezeichnet man auch im übertragenen Sinne Konglomerate, die lediglich als additive Zusammenfassung ihrer Elemente gefasst werden.<sup>108</sup>

Wie Ganzheit bezeichnet Totalität in der Kosmologie die Vorstellung vom Kosmos als Unikat oder in der Ontologie die Vorstellung vom Seienden als Ganzem und in unterschiedlichen Richtungen auch als Sein oder als Welt. In der Philosophie Parmenides' wird Totalität zum ersten Mal zum Untersuchungsgegenstand (*hen kai pan*, wörtlich: „ein und alles“); hier wird das Eine mit der Totalität als identisch gedacht. In der klassischen Antike bleibt das Problem Ganzes-Teil ungelöst, und wird, wie in der Zenonschen Paradoxie, als unlösbar bezeichnet. Plato entwickelt in *Sophistes* eine Totalitätstheorie gegen Parmenides und den Atomismus. Totalität wird als Welt-Ganzheit gedacht (vgl. *Timaios*): das „*holon*“ als das Werk eines Demiurgen. Als eine der möglichen Gegenstands- und Weltauffassungen lässt sich das vom Mythos ableitbare Einheitsuniversum von der aristotelischen Konzeption des Substanzuniversums sowie von Homers Aggregatuniversum unterscheiden. Bei Aristoteles wird Totalität mehrfach definiert: 1. als das Vollständige, an dem kein Teil fehlt, 2. als das Umfassende, welches das umfasste Viele zusammenbindet (auch Kontinuum; griechisch: *periechon*), ferner 3. als das Ganze, 4. als „alles“: „Von demjenigen, was als Größe Anfang, Mitte und Ende hat, wird das als Ganzes (*holon*) bezeichnet, an dem keine Unterscheidung

---

<sup>108</sup> Wörterbuch der philosophischen Begriffe. S. 236.

getroffen wird. Dasjenige aber, an welchem sie getroffen wird, wird als Alles (*pan*) bezeichnet“ (*Metaethik*, Buch Delta, 26, 1024 a 1 ff.; vgl. Kap. 26 insgesamt).

Die Periode von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis etwa Mitte des 19. Jahrhunderts wird als entscheidende Wende- bzw. Sattelzeit in der Begriffs- und Sozialgeschichte erachtet. In dieser Zeit versteht der Historiker Johann Gustav Droysen unter dem Begriff der Totalität das Ziel der Transzendenz des endlichen Ichs über seine Endlichkeit, wobei ein Bezug zu Gott oder Wahrheit hergestellt wird. Hegel, angeregt durch Hölderlin, verwendet den Begriff in der Ästhetik, Philosophiegeschichte und Rechtsphilosophie und leitet das Epische von einem totalen Zustand, der „poetischen Mitte“ zwischen Barbarei und organisierter Zivilisation her.<sup>109</sup> Demnach muss das Epos, als eine Objektivation der Epik, „im Zusammenhang mit der in sich totalen Welt einer Nation und Zeit zur Anschauung gelangen“. <sup>110</sup> Abgesehen von Hegels absolutem Idealismus gehört zu seiner Totalitätsdefinition sowohl „das religiöse Bewußtsein“ als auch „das konkrete Dasein“.<sup>111</sup>

Wie Hölderlins und Hegels ästhetischer Begriff kann auch Lukács’ „Totalität“ auf ihren Ursprung in der griechischen Antike zurückgeführt werden, wo er Geschlossenheit, Vollkommenheit und Einheit in der Mannigfaltigkeit findet. Nach Lukács’ Ansicht verliert unsere immer größer werdende Welt die Totalität des Seins, die in der griechischen Welt den positiven Sinn des Lebens trägt und die nur möglich ist, wo alles schon homogen ist, bevor es von den Formen erfasst wird; wo die Formen kein Zwang sind, sondern nur das Bewusstwerden, nur das Auf-die-Oberfläche-Treten von allem, was im Inneren des zu Formenden als unklare Sehnsucht geschlummert hat; wo die kognitive, moralische und ästhetische Dimensionen identisch sind.<sup>112</sup> Und die große Epik gestaltet die „extensive Totalität des Lebens“.<sup>113</sup> Mit anderen Worten: Die Totalität der Epik ist Identität von „Sein und Schicksal, Abenteuer und Vollendung, Leben und Wesen“ und ist Verbindung eines Empirischen und eines Metaphysischen.<sup>114</sup> Von dieser Position aus betrachtet Lukács den Roman, der für ihn mit der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ des Menschen der Neuzeit zusammenhängt, als einen Ausdruck des Willens, die verlorene spontane Totalität wieder zu

---

<sup>109</sup> Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. In: Werke: in zwanzig Bänden, Band 15. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. S. 341.

<sup>110</sup> Ebd. S. 330.

<sup>111</sup> Ebd. S. 330.

<sup>112</sup> Vgl. Georg Lukács: Die Theorie des Romans. 1981. S. 26.

<sup>113</sup> Ebd. S. 37.

<sup>114</sup> Ebd. S. 22.

erschaffen.<sup>115</sup> Der Roman wird dadurch von vornherein gegenüber dem Epos herabgesetzt und festgelegt auf das Identitätsproblem. Sein zentrales Thema wird der Weg des Helden und des Erzählers zur Totalität des Ichs, zu einer neuen Synthese des Empirischen mit einem Absoluten.

Der spannungsreiche Gegensatz zwischen Totalität und Pluralität rückt heute immer stärker in den Brennpunkt, um den sich die Diskussion über Moderne und Postmoderne konzentriert. Moderne Denker (wie Carl Einstein, Hugo Ball, Kurt Hiller, Max Weber, Georg Simmel, Max Nordau, Charles Taylor, Erich Kahler, Jürgen Habermas, Walter Benjamin, Wilhelm Bölsche, Ernst Haeckel) erkennen zwar die Tatsache an, dass das Subjekt, ebenso wie die von ihm wahrgenommene Wirklichkeitswelt, in seiner ganzen Relativität und Kontingenz zutage tritt. Aber sie drücken ihr Bedauern über den Totalitätsverlust aus und tendieren aus diesem Grund zu Totalitätsbestrebungen. Während der Moderne eine positive Bestimmung der vorgefundenen Pluralität fehlt, nehmen die postmodernen Denker (wie Ihab Hassan, Jean-François Lyotard, Wolfgang Iser, Gianni Vattimo, Richard Rorty, Arnold Gehlen) aus historischer Einsicht und im Gefolge theoretischer Reflexion von allen Totalitätskonzepten Abstand und weisen in ihren Forschungen eine deutliche anti-totalitäre Ausrichtung auf, die Wolfgang Iser „Totalitäts-Abwehr“<sup>116</sup> nennt. Aber viele erkennen heute, dass die pauschale Entgegensetzung von Moderne und Postmoderne dort, wo sie noch immer praktiziert wird, nur mehr als Ritual repetiert wird. Die gegenseitige Denunziation ist anachronistisch. Die Deutung der Moderne (i.e.S. „Modernismus“) und Postmoderne ordnet der ersteren das Bewusstsein von der Widersprüchlichkeit oder **Ambivalenz** der Werte, Normen, Handlungen und Aussagen zu, der letzteren das Bewusstsein von der Austauschbarkeit oder **Indifferenz** der Wertsetzungen.<sup>117</sup> Da diese Deutung glaubt, dass man die „Uniformierung“ von der „Pluralisierung“ unterscheiden kann, ist sie wegen dieser polarisierenden Ausdifferenzierung gewissermaßen unhaltbar. Denn Ambivalenz oder ein Paradox verbirgt sich immerhin auch in der Postmoderne: Führt die Feststellung, dass die Menschen nach der traditionellen Interpretation der Postmoderne lediglich die Pluralität der Wirklichkeitswelt als das Schlüsselwort der Postmoderne anerkennen und ihre Indifferenz gegenüber der Heterogenität ausdrücken, etwa nicht zu einer Art Gleichschaltung der Meinung, die schließlich zur Uniformierung und Totalität führt?

---

<sup>115</sup> Ebd. S. 32.

<sup>116</sup> Wolfgang Iser: Unsere postmoderne Moderne. S. 310.

<sup>117</sup> Zima, Peter V.: Moderne, Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur. 2., überarb. Aufl. Tübingen: Francke, 2001. S. 266f.

Blickt man auf das Panorama von Moderne-Modernismus-Postmoderne als Ganzes, so kann man erkennen, dass sich eine kreisende oder spiralförmige Bewegung zwischen zwei Polen herauskristallisiert – zwei gegenüberstehende Diagnosen oder Optionen: Uniformierung und Pluralisierung. Diese philosophische Position als eine dialektische, modern-postmoderne Synthese von Universalismus und Partikularismus wird von Wolfgang Iser angestrebt. Er stellt in seiner Kritik an Lyotard dessen Postulat der absoluten Heterogenität in Frage und versucht, durch *transversale Vernunft* die Gefahr der Inkommensurabilität und Austauschbarkeit der vielen heterogenen Partikularismen zu beseitigen. Dabei beschreibt er folgendermaßen das Verhältnis zwischen Einheit und Vielheit als eine kreisende Bewegung:

„Das eine Mal wird eine Bewegung zu gesteigerter Indifferenz diagnostiziert, das andere Mal wird eine wachsende Entfaltung oder Verteidigung möglicher Vielfalt propagiert. Bei genauerer Betrachtung erweisen sich die Vorgänge, die je in die eine oder andere Richtung weisen, freilich als miteinander verkreuzt. Uniformierung kann zugleich Pluralität, Pluralisierung kann Indifferenz erzeugen. Dafür, daß sich inmitten von Indifferenzprozessen neue Pluralität bilden kann, zeugen heute vornehmlich Hybrid-Bildung, also Kombinationen von Heterogenem. [...] Inmitten der posthistorischen Uniformierungstendenz entsteht auf solchen Wegen neue, postmoderne Pluralität. Ebenso ist aber auch das Umgekehrte festzustellen: Pluralisierung kann der Uniformierung zuarbeiten.“<sup>118</sup>

## 1.2. Vergleich der Totalitätsgedanken Döblins und Zhuangzis

### 1.2.1. Das daogemäße mythologische Denken der „ewigen Wiederkunft“ und „Zirkulation“

Der Begriff „Totalität“ stellt in Döblins frühen theoretischen Aufsätzen zum Roman den Fluchtpunkt seiner Gedanken dar. Gegen Ende der zwanziger Jahre, während BA gerade entstand, erfuhr die Idee der Totalität eine entscheidende Uminterpretation.<sup>119</sup> Nach Roland Dollingers Ansicht ist die Geschichte des Begriffs der Totalität in der Romantheorie Döblins die Vertiefung des Totalitätsgedankens von einem möglichst umfassenden, flächenmäßigen Ergreifen einer sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit zu einem Totalitätsverständnis, das sich nicht mehr an einer Oberflächenwirklichkeit orientiert, sondern die Transzendenz der Realität für das notwendige ästhetische Mittel ansieht, um dadurch in einem epischen Werk eine verlorene Totalität neu zu konstruieren. Aber es muss pointiert werden, dass Döblin seine ambivalente Haltung gegenüber der Totalität in keinem Stadium seines Denkprozesses aufgegeben hat. Nach der ersten Werkphase eines „induktiven Glaubens“ (1904-1919), einer

---

<sup>118</sup> Wolfgang Iser [Hrsg]: Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Akademie, 1994. S. 20f.

<sup>119</sup> Vgl. Roland Dollinger: Totalität und Totalitarismus im Exilwerk Döblins. 1994. S. 80.

Denkbewegung vom Empirischen zum Transzendenten hin, und nach der zweiten Phase eines „deduktiven Glaubens“ (1919-1925), nämlich einer umgekehrten Denkbewegung, die als postulierter Atheismus erscheint,<sup>120</sup> erlebte Döblin von 1925-1933 seine dritte vorexilische Gedanken- und Schaffensphase, in der er, Weyembergh-Boussarts Ansicht nach, zwischen naturalistischem Pantheismus und Theopantismus geschwankt hat.<sup>121</sup> In den in dieser Phase geschriebenen Essays *Das Ich über der Natur* und *Unser Dasein* kommt die folgende Auffassung besonders zum Ausdruck: Mit der Annahme eines Ursinns und dem Begriff der Allbeseeltheit hängt die Vorstellung der Alleinheit oder Totalität zusammen. Alle Seienden, in denen eine Seele hervortritt und zwischen denen es lediglich Graddifferenzen gibt, sind aber im Wesen eins. Das sie bildende Ganze ist das Reale und Wichtige, während das Einzelne hinfällig ist. Die Welt wird also nicht in die Zweiheit „Stoff/Geist“ aufgelöst.

Was die Doppelheit oder Ambiguität des Totalitätsverständnisses Döblins aufzeigt, ist nicht nur ein für die Moderne typisch ambivalentes Verhalten wie bei Lukács gegenüber der Totalität selbst, sondern auch eine synthetische Lösungsstrategie, um zwei gegenüberstehende Attitüden aus der Moderne und Postmoderne gegenüber der Totalität und Pluralität zu versöhnen, aber dabei nicht durch einen banalen „statischen“ Eklektizismus, sondern mittels einer dialektischen Bewegung zwischen den beiden oppositionellen Haltungen. Anstelle der möglicherweise nicht genügend präzisen Beschreibung dieser periodischen Auffassungsveränderungen Döblins als „Hin- und Herschwanken“, erscheint es besser, diese Bewegung als kreisend oder wirbelförmig zu verstehen. Das erinnert uns nicht nur an die Welschsche Beschreibung der synthetisierenden Bewegung, sondern auch an Laozis Definition des gleichermaßen paradoxen *Dao*:

„Es gibt ein Ding, das ist unterschiedslos vollendet. Bevor der Himmel und die Erde waren, ist es schon da, so still, so einsam. Allein steht es und ändert sich nicht. Im Kreis läuft es und gefährdet sich nicht. Man kann es nennen die Mutter der Welt. Ich weiß nicht seinen Namen. Ich bezeichne es als SINN [*Dao*]. Mühsam einen Namen ihm gebend, nenne ich es: groß. Groß, das heißt immer bewegt. Immer bewegt, das heißt ferne. Ferne, das heißt zurückkehrend.“<sup>122</sup>

Das *Dao* als ein ewiges Wirk- und Schöpfungsprinzip, für den Ursprung der Einheit und Vielheit sowie damit für die Entstehung aller Dinge verantwortlich, ist allumfassend und

---

<sup>120</sup> Vgl. Kiesel: Literarische Trauerarbeit: das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins. 1986, S. 161f.

<sup>121</sup> Vgl. Monique Weyembergh-Boussart: Alfred Döblin: seine Religiosität in Persönlichkeit und Werk. 1970. S. 119-211.

<sup>122</sup> Laozi: Tao-te-king: Das Buch vom Sinn und Leben. Übersetzt und von einem Kommentar von Richard Wilhelm. Erweiterte Neuauflage. München: Eugen Diederichs, 1978. Kap. 25.

meint sowohl die pluralistischen Bereiche der materiellen Welt als auch das alleinheitliche transzendente Jenseits („still, einsam, sich nicht ändern“). Das Dao als Totalität ist deshalb nicht nur ein Prinzip der Immanenz, das alles durchdringt, sondern ambivalenterweise auch ein transzendentes Prinzip, welches den höchsten Seinszustand darstellt. Da das Dao alles umfasst, ist es mit intellektuellen Begriffen und mit der menschlichen Erkenntnisbasis „Sprache“ eigentlich nicht zu beschreiben, weshalb den Erklärungen der chinesischen Philosophie immer das Paradoxon anhaftet. Daoistische Philosophen versuchen diese Aporie aufzulösen, indem sie einerseits wie Nietzsche oder der frühe Döblin alles als wesensgleich erklären und die Unterscheidung zwischen Materie und Geist aufheben, andererseits das Dao als undifferenzierte „Leere“ beschreiben und mit „Gefäß“ oder „Behälter“ vergleichen, um das Wesen des Dao – alles Heterogene ins Dao hemmungslos ein- und daraus ausströmen zu lassen – zu erklären. Durch diese ständigen und allgegenwärtigen Strömungen offenbart sich das Dao als zyklische Bewegung und Wandlung nach dem Muster „大 *dà* – 逝 *shì* – 遠 *yuǎn* – 反/返 *fǎn*: Groß – Vergehen – Ferne – umgekehrt oder Rückkehr“ in der Fülle der manifestierten Welt. Man kann das erste Stadium „Groß“ als einen Idealzustand interpretieren, in dem die Totalität vorhanden ist und noch nichts getrennt wurde; das zweite Stadium „Vergehen“ als einen Prozess ständigen Totalitätsverlusts und gradueller Unterscheidung, mit anderen Worten, als die von Welsch genannte Übergangsphase von der Uniformität zur Pluralität; die dritte Entwicklungsstufe „Ferne“ als den Fluchtpunkt der Pluralisierung oder die Eskalierung der Fragmentierung; und die Endphase „Rückkehr“ gilt sowohl als die Maximierung der Entropie, wobei äußerste Indifferenz und Entfremdung durch absolute Pluralität erzeugt werden, als auch als Umschlag oder Reversion/Mutation zur Erlangung der Entelechie. Dieser Umschlag vollzieht sich so plötzlich, dass dessen Prozesshaftigkeit, anders als Welschs Vorstellung eines allmählichen Atavismus, nicht in Betracht zu ziehen ist. Die Widersprüchlichkeit oder vielmehr die Dialektik dieses Stadiums ist in dem klassisch-chinesischen Schriftzeichen „反 *fǎn*“ verkörpert, das sowohl „umgekehrt/verkehrt“ als auch „Umkehr/Rückkehr“ bedeutet. Dass im Äußersten die Wende eintritt und eine Bewegung die umgekehrte Richtung nimmt, diese für das daoistische Denken grundlegende Gesetzmäßigkeit wird von Zhuangzi so zum Ausdruck gebracht: „Das Tao ist die Lehre von der Umkehr. Verlegt doch Euren Geist nicht mit starren Begriffen, denn das würde dem Tao zuwiderlaufen.“ „Verfolgt nicht unentwegt nur eine einzige Richtung, denn das hieße vom Tao abweichen.“<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Zitiert nach Erwin Kobel: Alfred Döblin. S. 186. Vgl. Lao-tse. Hrsg. von Lin Yutang. S. 132.

Gleichermaßen sind Döblins Anschauung und Denken von der Vorstellung der „Rückkehr“ durchgedrungen. In seiner späteren geschichtsphilosophischen Überlegung *Prometheus und das Primitive* greift Döblin noch einmal den Gedanken auf,<sup>124</sup> den er bereits in *Gesprächen mit Kalypso* artikuliert hat und im *Wanglun-Roman* zur ersten dichterischen Gestaltung bringt. Die Weltgeschichte wird von zwei polaren Reihen angetrieben: der „prometheischen Reihe“ (Reihe der Außentechnik) auf der einen Seite und der „primitiven Reihe“ (Reihe der Innentechnik) auf der anderen. Erstere unterwirft und beherrscht die Natur, handelt, breitet sich kräftig in ihr aus und führt den Menschen auf den gemeinsamen „Weg der Civilisation“<sup>125</sup>. Demgegenüber verläuft Letztere in „Gegenbewegungen“.<sup>126</sup> Sie ist von der freiwilligen Unterordnung des Menschen unter das Ganze, von der Einsicht in seine Verbundenheit mit der Natur bestimmt. Die moderne Welt hat sich bisher aus dem prometheischen Trieb radikalisiert. Die Vorherrschaft des prometheischen Geistes wechselt in das andere Extrem über, in die „primitive Reihe“, im Sinne der Ursprünglichkeit des der Individuation vorangegangenen Urzustandes.

„Um zweierlei geht es in Zukunft: um Einrenkung dieser Kraft, sie greift jetzt falsch an, es dreht sich um Beherrschung der Natur durch den Menschen, – und um Ausgleich mit der mythischen Reihe. Es könnte sich aber schon ein Umschlag in die andere Reihe vorbehalten.“<sup>127</sup>

Aber diese von „Rückkehr“ und „Kreislauf“ durchdrungene Denkungsweise, in der Antinomie und Dialektik unverkennbar zu sehen sind, kann nicht einfach mit Nostalgie oder Atavismus im banalen Sinne gleichgesetzt werden. Gegenüber den modernen Fortschrittsgedanken nimmt Döblin eigentlich eine paradoxe Haltung ein: Er greift zwar die Fortschrittsgedanken an, welche die Zivilisation über die Kultur stellen, aber er hat auch gegenüber der umgekehrten Wertung Vorbehalte, wie die „Zueignung“ des *Wanglun-Romans* ausweist. „Ich tadle das verwirrende Vibrieren nicht“,<sup>128</sup> erklärt er darin, und ähnliches ist in *Das Ich über der Natur* erwähnt: „Ich tadle Wissenschaft und Technik nicht.“<sup>129</sup> Für Döblin ist die vom Fortschrittsdenken beherrschte moderne Zeit auch eine Realität, sie stellt aber nur eine Seite dar, nie das Ganze. Die „primitive“ Reihe, die „echtste und wahrste mystische Bewegung“,<sup>130</sup> wird jetzt zum notwendigen Ausgleich. Deswegen ist der „Fortschritt“ gerade

---

<sup>124</sup> SPG, *Prometheus und das Primitive*, S. 346-367.

<sup>125</sup> SPG, S. 351.

<sup>126</sup> Ebd.

<sup>127</sup> SPG, S. 367.

<sup>128</sup> WL, S. 7.

<sup>129</sup> IüN, S. 15.

<sup>130</sup> SPG, S. 356.

der „Rückschritt“ oder gilt als die Veranlassung des Rückschritts. Durch eine Vorwärtentwicklung verwirklicht man Regression zum Einen und zum Urgrund. So kreist die Weltgeschichte wie ein riesiger Wirbel oder eine Spirale, statt eines abgeschlossenen Zirkels.

Dieses zyklische Erkenntnismodell besteht natürlich nicht nur im Daoismus oder in Döblins Gedankengut,<sup>131</sup> sondern verbreitete sich schon längst weltweit in Mythen und Religionen vieler Kulturen. Beispielsweise bezeichnen Hinduisten, Buddhisten und Jainisten mit „Samsara“ den immerwährenden Zyklus des Seins, den Kreislauf von Werden und Vergehen. Die vierstufige epistemologische Sicht, die dem Denkmodell von „Groß – Vergehen – Ferne – umgekehrt/Rückkehr“ ähnlich ist, wird auch oft in modernen und postmodernen Studien oder literarischen Werken verwendet. So zum Beispiel: Spenglers kulturelle Periodisierung in vier Stufen,<sup>132</sup> Northrop Fries vierstufiges Erkenntnismodell über Literaturgeschichte, literarische Symbole und Mythen,<sup>133</sup> und die vierstufig-zyklische symbolische Tiefenstruktur in den Gedichten von Ezra Pound, William Butler Yeats, W. H. Auden (*The Fall of Rome*) oder T. S. Eliot (*The Waste Land* und *Four Quartets*).<sup>134</sup> Das erinnert uns ferner an J. Baudrillards vierstufiges Modell der Auflösung des Gebrauchswertes im Tauschwert („stade naturel, stade marchand, stade structural, stade fractale“)<sup>135</sup> und ebenfalls an seine Differenzierung von Bildern in vier Arten.<sup>136</sup> Diese Auflistung analoger

---

<sup>131</sup> Zumal wir die vorgenannten drei vorexilischen Werkphasen Döblins mit seiner späten Phase nach Exil und Konversion zum Katholizismus in Verbindung bringen und als Ganzes betrachten, ist es leicht wahrzunehmen, dass Döblins gedankliche Wandlung gleichermaßen eine Bewegungskurve des vierstufigen Zyklusmodells in sich birgt.

<sup>132</sup> Vgl. Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. 1922.

<sup>133</sup> Vgl. Northrop Frye: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Pr., 1973.

<sup>134</sup> Vgl. Northrop Frye: *Myth and metaphor*. Charlottesville [u.a.]: Univ. Pr. of Va., 1991.

<sup>135</sup> Vgl. Jean Baudrillard: *Pour une critique de l'économie politique de signe*. Paris: Gallimard, 1972. und Ders.: *Transparenz des Bösen/La Transparence du Mal: Ein Essay über extreme Phänomene*. Berlin: Merve, 1992. Im ersteren Buch entwirft Baudrillard ein dreistufiges Modell, das veranschaulichen soll, wie sich im Laufe der gesellschaftlichen Entwicklung der Gebrauchswert im Tauschwert auflöst, und das im letzteren Buch durch eine vierte Stufe ergänzt wird: Einem „natürlichen“ Stadium („stade naturel“) des Gebrauchswerts folgt ein „kommerzielles Stadium“ („stade marchand“) des Tauschwerts und diesem ein „strukturelles Stadium“ („stade structural“) des Tauschwerts als Zeichenwert. Diesem dritten Stadium „entspricht ein Code, und der Wert entfaltet sich hier unter Bezugnahme auf ein Ensemble von Modellen“ (*Transparenz des Bösen*, S. 11), d. h. dass er nicht mehr auf konkrete Objekte als Referenten zu beziehen ist. Das letzte Stadium („stade fractale“) beschreibt Baudrillard folgendermaßen: „Im vierten Stadium, dem fraktalen oder vielmehr viralen oder noch besser bestrahlten Stadium des Werts, gibt es überhaupt keinen Bezugspunkt mehr, der Wert strahlt in alle Richtungen, in alle Lücken, ohne irgendeine Bezugnahme auf irgend etwas, aus reiner Kontinuität.“ (Ebd.) Dies ist der Grund, weshalb er immer wieder von „la valeur“ ganz allgemein spricht und stets den sich verselbständigenden und alles überwuchernden Tauschwert meint, der *als solcher* nicht mehr wahrnehmbar ist.

<sup>136</sup> Vgl. Jean Baudrillard: *Simulacres et simulation*. Paris: Éd. Galilée, 1981. S. 17.

In *Simulacres et simulation* unterscheidet Baudrillard vier Arten von *Bildern (images)*: Bilder, die eine tieferliegende Wirklichkeit („réalité profonde“) widerspiegeln; Bilder, die diese Wirklichkeit maskieren und

Denkerscheinungen zeigt, dass in heterogenen Kulturen und disparaten Wissenschaften tatsächlich zahlreiche interkulturelle und binnenkulturelle Isotope rund um die Problematik der vierstufigen epistemologischen Sicht und des zyklischen Erkenntnismodells bestehen. Die kulturellen Resonanzen zwischen diesen gedanklichen Phänomenen und Döblin sowie Zhuangzi sind so mannigfaltig, dass sie einen wichtigen Anreiz für meine themenbezogene Forschung darstellen.

Die Totalität wird unter dem daoistischen, vierstufig-zyklischen Aspekt als „immanente Transzendenz“ verstanden, wobei die gewohnte Zweiweltentheorie von Immanenz und Transzendenz aufgegeben werden muss. Das Verhältnis von Erscheinungs-Sein und Nicht-Erscheinungs-Sein in der daoistischen Ontologie führt auf die Unterscheidung einer ontologischen und einer ontischen Seinsebene. Darunter verstehe ich genau den Zusammenhang, den Ernst Bloch als „Innen-Außen-Zweiseitenlehre“<sup>137</sup> bezeichnet hat. Die unauflösbare Verschränkung beider Seinsbereiche charakterisiert für Ernst Bloch, als auch für Döblin und die Daoisten, die Verfasstheit des Seins insgesamt, d. h. solange im Draußensein gewordener Wirklichkeit sich das Ungenügen des „Daß-Seins“ noch meldet, zeigt sich, dass das Auswendigsein des Inwendigen, d. h. das zu enthüllende „Was des Daß“, das eigentliche Sein des Seienden, noch nicht erreicht ist.

---

entstellen; Bilder, die die Abwesenheit einer solchen Wirklichkeit maskieren, und schließlich Bilder ohne jeglichen Bezug zur Wirklichkeit oder reine Simulakra: „Der Übergang von Zeichen, die etwas verdecken, zu Zeichen, die darüber hinwegtäuschen, daß es gar nichts gibt (qu'il n'y a rien), ist der entscheidende Wendepunkt“. Auffallend ist die Analogie zwischen diesen vier Bildkategorien und den vier Stadien der Vermittlung durch den Tauschwert: Die erste Kategorie entspricht dem „natürlichen Stadium des Gebrauchswerts“; die zweite dem „kommerziellen Stadium“, dem „capitalisme marchand“, in dem es zu erheblichen Verzerrungen kommt; die dritte dem „strukturellen Stadium“ des Monopolkapitalismus, in dem sich der Wirklichkeitsbezug allmählich auflöst; und die vierte entspricht schließlich dem „stade fractal“ des staatlich organisierten Kapitalismus, in dem jeder Wirklichkeitsbezug verlorengeht. Tatsächlich handelt es sich nicht um eine einfache Analogie, sondern darum, dass die Welt der Medien als Welt der Simulakren und der Simulation dem postmodernen Soziologie als eine Welt erscheint, die auf allen Ebenen durch den Tauschwert als Zeichenwert vermittelt ist: „Das Zeitalter der Simulation wird überall eröffnet durch die Austauschbarkeit von ehemals sich widersprechenden oder dialektisch einander entgegengesetzten Begriffen. Überall die gleiche *Genesis der Simulakren*: die Austauschbarkeit des Schönen und Hässlichen in der Mode, der Linken und der Rechten in der Politik, des Wahren und Falschen in allen Botschaften der Medien, des Nützlichen und Unnützen auf der Ebene der Gegenstände, der Natur und der Kultur auf allen Ebenen der Signifikation.“ Hier wird deutlich, was ein Simulakrum im Sinne von Baudrillard ist: Nicht eine Illusion, die früher oder später an der Wirklichkeit zerschellt, sondern etwas Unwirkliches, Schimärenhaftes, das die Stelle des Wirklichen einnimmt und ohne Folgen mit seinem Widerpart vertauscht werden kann.

<sup>137</sup> Ernst Bloch: *Experimentum Mundi*: Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis. 1975. S. 246.

Ontologische Seinsebene meint das Insichsein, das „Innen“, d. h. die alles Sein begründende Latenz der „Daß-Was-Beziehung“, die sich als die übergreifende Zielstruktur des Seins bezeichnet hatte. Ontische Seinsebene meint das Draußensein, das „Außen“, d. h. die gewordene Wirklichkeit des Seienden, in dem sich das zu äußern sucht, was sich noch als latent angelegt im „Innen“ vorfindet.

Mit der von Bloch entwickelten Idee eines „Transzendierens ohne Transzendenz“, die von Michael Eckert in seiner Bloch-Abhandlung als „immanente Transzendenz“<sup>138</sup> aufgefasst wird, kann man die ambivalente und zirkuläre Eigenart des daoistischen metaphysischen Denkens sehr angemessen darstellen. Bemerkenswert ist auch im philosophischen Denken und literarischen Schaffen Döblins eine Entsprechung zur daoistischen Paradoxie und Prozesshaftigkeit enthalten. Wolfgang Rothe stellt in seinem Aufsatz über den von ihm sogenannten „metaphysischen Realismus“ Brochs, Musils und Döblins fest: „Das Transzendieren, nicht die Transzendenz stellt das Primäre dieser Metaphysik dar.“<sup>139</sup> Es geht Döblin um die Zusammengehörigkeit des Gegensätzlichen in einem Ganzen. Immerhin darf das Dasein nicht für sich genommen werden, sondern ist mit dem stetigen Verlust des Daseins im Lauf der Zeit zusammenzuhalten. In seiner Erzählung *Die Segelfahrt* schildert Döblin in der Schlusszene der „Meerespromenade“ durch eine Metapher der „purpurne(n) Finsternis“<sup>140</sup> in dichterischer Weise diese Situation vom Verlust, Dunkel und Mangel des Jetzt und Da des Daseins: Da-sein heißt immer auch in der Nähe dessen sein, was kein Da gewährt. Wer sich – als Leser der Dichtung – hier im blitzenden Mittagslicht ergeht und eine ekstatische Transzendenz im Werk Döblins herbeisehnt, hat zugleich die purpurne Finsternis und das aus dem dadurch metaphorsierten perpetuellen Mangel und Fehlen sich ergebende ewige Transzendieren vor Augen.

Weitere Anklänge von Döblins Totalitätsverständnis an den Daoisten Zhuangzi sowie die gedanklichen Nuancen zwischen Döblin und anderen abendländischen Denkern werden im Verlauf meiner Untersuchung weiter präzisiert.

### 1.2.2. Döblins Totalitätsanschauung und Zhuangzis „*hùndùn*“ = Chaos?

Zhuangzi stellt in einer Parabel den Urzustand der von ihm mit „*hùndùn*“ (混沌 oder 浑沌) bezeichneten Totalität und den Grund für seine Destruktion dar:

„Der Herr des Südmeeres war der Schillernde [*Shū*]; der Herr des Nordmeeres war der Zufahrende [*Hū*]; der Herr der Mitte war der Unbewusste [*Hùndùn*].  
Der Schillernde und der Zufahrende trafen sich häufig im Lande des Unbewussten, und der Unbewusste begegnete ihnen stets freundlich. Der Schillernde und der Zufahrende

---

<sup>138</sup> Michael Eckert: *Transzendieren und immanente Transzendenz: Die Transformation der traditionellen Zweiweltentheorie von Immanenz und Transzendenz in Ernst Blochs Zweiseitentheorie*. Wien ; Freiburg (Breisgau) [u.a.]: Herder, 1981.

<sup>139</sup> Wolfgang Rothe: *Metaphysischer Realismus: Literarische Außenseiter zwischen Links und Rechts*. In: Wolfgang Rothe (Hrsg.), *Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik*. S. 259.

<sup>140</sup> E, S. 54: „Die purpurne Finsternis schlug über sie. Sie wirbelten hinunter in das tobende Meer.“

überlegten sich nun, wie sie des Unbewussten Güte vergelten könnten. Sie sprachen: ‚Die Menschen alle haben sieben Öffnungen zum sehen, hören, essen und atmen, nur er hat keine. Wir wollen versuchen, sie ihm zu bohren.‘ So bohrten sie ihm jeden Tag eine Öffnung. Am siebten Tage, da war der Unbewusste tot.“<sup>141</sup>

Die Namen der drei Herrscher *Shū* (條), *Hū* (忽) und *Hùndùn* (混沌) sind allegorisch. *Shū* wird in verschiedenen deutschen Ausgaben entweder mit der „Schillernde“ oder „Hastewas“<sup>142</sup> übersetzt, während *Hū* mit der „Zufahrende“ oder „Kannste“<sup>143</sup> übersetzt wird. Das aus diesen beiden Schriftzeichen zusammengesetzte Wort „*shūhū*“ (條忽) heißt sowohl im klassischen als auch im modernen Chinesischen „blitzschnell“. Die Aufteilung des Binoms auf zwei Namen verstärkt den transportierten Hinweis auf Vergänglichkeit und Irrealität der Welt, die sich als Konsequenz aus dem subjektiven Denken des Menschen, aus der reduzierenden Auffassung der totalen Realitätswelt ergibt.

Der Name *Hùndùn* enthält Bedeutungen wie „Trübheit“, „Unklarheit“ und „Gemischtheit“. Die Übersetzung mit „Chaos“ lässt insofern nichts zu wünschen übrig, als dieser Begriff nicht nur als Unordnung oder Durcheinander, wie im alltäglichen Sprachgebrauch, verstanden wird. Außerdem wird *hùndùn* von Victor H. Mair und Stephan Schuhmacher auch mit „Ungestalt“ übersetzt.<sup>144</sup> Nach seinem Verständnis kennzeichnet Zhuangzi mit *hùndùn* anscheinend einen Urzustand der totalen Realitätswelt als gemischt, untrennbar, gestaltlos und verschwommen, aber zugleich auch als einen lebenden Organismus.

Die Auffassung des Übersetzers von der *hùndùn*-Totalität findet eine Reihe binnenkultureller Isotope bei vorsokratischen Kosmogonien und ihren Deutungen des Chaosbegriffs, der in der europäischen Philosophie auf eine fast dreitausendjährige Geschichte zurückblicken kann. Die Chaos-Ausleger haben so vielerlei Interpretationen diesen Begriffes gegeben, dass die Bedeutung des Begriffes sich in der Geschichte immer wieder verändert hat. Um den Kern des *hùndùn*-Gedankens zu erfassen und die eigentliche Affinität zwischen Döblins und Zhuangzis Totalitätsanschauung herauszufinden, ist ein eingehender Vergleich der Nuancen zwischen diesen Chaos-Auslegungen unumgänglich. Im Gegensatz zu Thales, der das Wasser als Ursubstanz betrachtete, oder zu Anaximenes, der die Luft, *Aer*, an den Anfang setzte, suchte Anaximander einen abstrakten Ursprung aller Erfahrungsgegenstände, der keiner weiteren Rückführung bedurfte. Er bezeichnete diesen

---

<sup>141</sup> Zz (RW), Buch VII. S. 58f.

<sup>142</sup> Zz (VHM), Kap. 7. S. 139.

<sup>143</sup> Ebd.

<sup>144</sup> Vgl. Zz (RW), S. 227. (15. Anmerkung zum Buch VII); Zz (VHM), Kap. 7. S. 139.

Urzustand als das *Apeiron*,<sup>145</sup> das vergleichbar dem Chaos, das Unbeschränkte und Unerschöpfliche meint und der Entstehung des eigentlichen, nach Gesetzen funktionierenden Kosmos (lat.: mundus) vorausgeht. Anaximander dachte sich das Apeiron ohne Gestalt, zeitlos und unvergänglich, ganz im Gegensatz zu den aus ihm hervortretenden Dingen der alltäglichen Erfahrung, die sich im Wechsel der Zeit erschöpfen. Ein späterer Vorsokratiker Anaxagoras, der die kleinasiatische Philosophie in Athen einführte, stellte sich den wieder Apeiron genannten Urzustand als perfekte Mischung allen Seins vor. Die Unterscheidung der beiden Kosmogonien liegt darin: Anaximander sieht die Schöpfung als sich selbstorganisierend, Anaxagoras bemühte einen umfassenden Geist, wie einen Gott, um das Apeiron in einer als *Perichorese* bezeichneten zirkulären Herumbewegung zu entmischen.<sup>146</sup>

Zhuangzis Vorstellung der *hùndùn*-Totalität beruht in facto auf einer ambivalenten Weise: einerseits ist *hùndùn* für ihn ein lebender Selbstorganismus, andererseits spielt sein Dao bei dem Prozess des Werdens und Vergehens aller Dinge eine gottähnliche Rolle, obwohl das Dao nicht wie der Gott der orthodoxen Theologien der Barockzeit, also wie ein außerirdischer Schöpfungsgott, ständig und unmittelbar in den Lauf der Welt eingreift.

Bei Döblin gilt Ambivalenz als Fundament seiner Totalitätsspekulation. Dies führt weder zu einer rein theozentrischen, noch zu einer rein anthropozentrischen und materiezentrischen/existentiellen Beobachtungsweise der Entstehung der Wirklichkeitswelt. Aus diesem Grund ist die Feststellung Günther Anders' schwer nachvollziehbar, dass Döblins Weltansicht als chaotisch – im Sinne der von Platon im *Timaios* aufgefassten „Unordnung“ oder Augustinus „*confusio*“ – anzusehen ist und, angesichts der Undurchschaubarkeit, der anscheinend absoluten Kontingenz und Bedeutungsarmut des Nach- und Nebeneinander von Menschen, Dingen und Geschehnissen, als Anhaltspunkt für die sogenannte „metaphysische Panik“ Döblins gilt.<sup>147</sup> Obwohl Döblins Montageverfahren eine „radikale Skepsis gegen jede Art von Ordo“ und gegen jegliche Hypothese eines transzendenten Absoluten im Sinne der traditionellen Metaphysik verrät,<sup>148</sup> kann aber von einer dadurch bewirkten „Panik“ keine Rede sein. Eher oszilliert Döblins lebenslange Weltbetrachtung zwischen „theonomer

---

<sup>145</sup> Marco Wehr: *Der Schmetterlingsdefekt: Turbulenzen in der Chaostheorie*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002. S. 19.

<sup>146</sup> Vgl. Otto E. Rössler: *Endophysik: die Welt des inneren Beobachters*. Merve, Berlin 1992. S. 15-31.

<sup>147</sup> Vgl. Günther Anders: *Der verwüstete Mensch*. S. 441 und 433.

<sup>148</sup> Vgl. Otto Keller: *Döblins Montageroman als Epos der Moderne: Die Struktur der Romane *Der schwarze Vorhang*, *Die drei Sprünge des Wang-lun* und *Berlin Alexanderplatz**. München: Fink, 1980. S. 139 und 237f.

Bestimmtheit und menschlicher Usurpation“<sup>149</sup> sowie rein verdinglichem Selbstorganismus, woraus sich eine zirkuläre denkerische Wandlung herauskristallisiert.

Nicht nur das gegensätzliche Verhältnis aller anscheinend inkompatiblen Seienden, sondern auch das antinomische Verhältnis zwischen Gegensätzlichkeit und Einheitlichkeit setzt das daoistische Prinzip der „Leere“ voraus. Nach der daoistischen Doktrin entstammen alle empirisch differenzierbaren Erscheinungsgegenstände der „Leere“, die etwas Nichtwahrnehmbares und Agnostisches impliziert. Alle Seienden sprudeln aus dieser gestaltlosen und daher auch unbeschreiblichen Leere so unaufhörlich und ewig hervor, dass Laozi diesen Zustand und Prozess durch eine Reihe treffender Metaphern schildert: „Der Geist des Tals stirbt nicht, das heißt das dunkle Weib. Das Tor des dunklen Weibs, das heißt die Wurzel von Himmel und Erde. Ununterbrochen wie beharrend wirkt es ohne Mühe.“<sup>150</sup> Richard Wilhelm erklärt dazu in seinen Erläuterungen, dass der Kern der Bedeutung des „Tals“ der leere Raum zwischen zwei Bergwänden wie etwa eine Schlucht sei, nicht das, was wir gewöhnlich unter dem Begriff „Tal“ verstünden. Damit ist die homogene Leere gemeint, welche es auch dem Universum ermöglicht, sich grenzenlos auszudehnen. „Das dunkle Weib“ – *xuánpìn* 玄牝 – kann man auch mit „mystischer Mutter“ übersetzen, welches ursprünglich, aber viel erotischer, „tiefe/wirbelnde Vulva“ impliziert. Hier tendiere ich zur Übersetzung des Zeichens 玄 als „wirbeln“, weil ich die Interpretation von Guo Moruo 郭沫若 teile: *xúan* 玄 ist die ursprüngliche Zeichenform von *xuán* 旋, welches „kreisen, rotieren, quirlen, wirbeln“ usw. bedeutet.<sup>151</sup>

Die spezielle Bezeichnung der *hùndùn*-Totalität als „undifferenzierte Leere“, „der ewige Geist des Tals“ und „die Mutter des Kosmos“ erinnert uns an ein interkulturelles Isotop – die ursprünglichste Darstellung des „Chaos“ in der europäischen Philosophiegeschichte: Hesiod, der stark vom mythischen Denken seiner Zeit beeinflusste Epiker, beschrieb in seiner *Theogonie* im 8. Jahrhundert v. Chr. das „Chaos“ als eine „klaffende, gähnende Leere“, die sich zu Beginn der Weltentstehung zwischen Himmel und Erde auftat. Aus dieser Leere, die er sich windig und finster vorstellte, entwickelte sich, besonders durch die gestalterische Kraft des Eros, die Welt der Götter und der Menschen. Ein weiteres interkulturelles Isotop findet sich in dem hebräischen Begriff des „*Tohuwabohu*“ aus der Genesis. Das Wort änderte in der

---

<sup>149</sup> Helmuth Kiesel: Literarische Trauerarbeit: Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins. 1986, S. 315.

<sup>150</sup> Laozi: Tao-te-king, Kap. VI.

<sup>151</sup> Guo Moruo: Allgemeine Kompilation der Orakelknocheninschriften (《卜辞通纂》). In: 《郭沫若全集·考古编》, Bd. 2. Beijing: Kexue chubanshe, 1982. S. 222.

Begriffsgeschichte ebenso wie „Chaos“ seine Bedeutung. Es wird heute modernisiert als „Wirrwarr“, „Durcheinander“ wiedergegeben, bezeichnete aber im Hebräischen ursprünglich eine „Wüste und Öde“ und bedeutete nach Luther „wüst und leer“, wobei unter *bohu/vohu* „Leere“ verstanden wurde. Darüber hinaus findet die Chaos-Interpretation als Leere Resonanz bei Aristoteles und einigen von ihm beeinflussten mittelalterlichen christlichen Denkern, wie Thomas von Aquin oder Albertus Magnus. Sie stimmten mit der aristotelische Ansicht überein: „vacuum spatium, in quo mundus factus est“ (Aristoteles: *Physik*, IV), ein leerer Raum also, in welchem das Universum aus dem Nichts entstanden ist.

Alle diese Philosophen beziehen in analoger Weise jegliches Seiende auf das „Leere“ oder das „Nichts“ nach dem Beginn der Weltentstehung zurück. Aber Zhuangzis Definition des Leere-Begriffs unterscheidet sich von deren und Laozis Auffassungen. Nach Laozis Vorstellung entstehen alle Dinge unter dem Himmel im Sein. Das Sein entsteht im Nichts.<sup>152</sup> Im Gegensatz dazu besagt der Leere-Begriff Zhuangzis nicht Leerheit im relativen Sinne, sondern die absolute Leere, welche weder leer noch nicht leer ist.<sup>153</sup> Seine Unterscheidung von der relativen und absoluten Leere entspricht einem interkulturellen Isotop wie die grundsätzliche Differenzierung Blochs von „Nicht“ und „Nichts“: „Das Nicht liegt im Ursprung als das noch Leere, Unbestimmte, Unentschiedene...; das Nichts dagegen ist ein Bestimmtes“.<sup>154</sup> Das „Nicht“ als „Nicht-Haben“ ist aufgrund seiner Mangelhaftigkeit auf den Prozess des Seins verwiesen, um sich darin zu allererst zu bestimmen, d. h. um seine Unvollständigkeit zu überwinden:

„Nicht-Haben hat alles begonnen, nichts fällt aus ihm heraus, also auch nicht das Nichts selber. Stets bleibt Nichts auch eine Art, eine Gegenart Haben, nämlich Nichts-Haben. Und wichtigst: stets bleibt Nichts, obwohl und weil es ständig dem Sein entgegensteht, eine Art, eine Gegenart Sein, nämlich Nichts-Sein. Sein ist auch am Nichts-Sein der übergreifende Begriff.“<sup>155</sup>

Die Bestimmtheit des Nichts liegt gerade darin, die Unbestimmtheit des „Nicht“ als endgültig und unveränderlich zu manifestieren.

Durch den obigen Vergleich der Analogien und Nuancen mehrerer Kulturisotope zeigt sich, dass sowohl für Bloch als auch für andere Denker wie Zhuangzi und Döblin, die alle Seienden

---

<sup>152</sup> Vgl. Laozi: Tao-te-king. Kap. XL.

<sup>153</sup> Ye, Shuxian 葉舒憲: Eine kulturelle Interpretation des Zhuangzi: Eine Verbindung des prä-klassischen und postmodernen Blickfeldes (《莊子的文化解析: 前古典與後現代的視界融合》). Wuhan: Hubei renmin chubanshe. 1997. S. 254.

<sup>154</sup> Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1959. S. 357.

<sup>155</sup> Ernst Bloch: Tübinger Einleitung in die Philosophie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. S. 252.

auf das paradoxe „ordentliche Chaos“ zurückführen, das Nichts oder die relative Leere „kein originäres Weltprinzip, dualistisch neben dem Ursprung“<sup>156</sup> des Seins, darstellt. Vielmehr stellt das „Nicht“ oder die absolute Leere einerseits den Ursprung der Welt dar, andererseits ist es stets präsent während des ganzen Prozesses des Seins. Die absolute Leere gewährt der Weltentstehung einen grenzenlosen totalen Zeitraum und begleitet wegen ihres „perpetuierlichen Fehlen[s] und Mangeln[s]“<sup>157</sup> und ihrer sich daraus ergebenden endlosen, aber vergeblichen „Sehnsucht“<sup>158</sup> nach ihrem Bestimmungsinhalt den ganzen Ablauf des Werdens und Vergehens der Welt. So können alle Menschen, Dinge und Geschehnisse in jede gegenwärtige Leere wie ins „Becken des Jetzt“<sup>159</sup> zusammenfließen und quirlen, bis sich unzählige Wirbel oder genauer gesagt „Strudel“ infolge des Mangels der Leere bilden und in einen ungeheuer turbulenten Strudel des totalen Seins integrieren. In diesem spiralenförmigen Bewegungsprozess wird das die Döblin-Forscher, besonders die BA-Interpreter, verwirrende Oppositionsproblem zwischen Ordnung und Unordnung, Zusammenhang und Zusammenhanglosigkeit in Döblins Weltsicht oder Totalitätsanschauung nivelliert.

Da das als Leere oder metaphysisches Feld interpretierte Chaos gleichzeitig auf der transzendenten und immanenten Ebene besteht, bietet es der Wirklichkeitswelt einen weder substantiellen noch geistigen aber homogenen Urgrund und Elementarzustand, wobei die Totalität in gewissem Sinne eigentlich nicht einmal verlorengegangen ist und eben nicht zerstört werden kann, solange das menschliche subjektive Bewusstsein stets eine entsprechende homogene Leere und eine dynamische Balance zwischen Ichbewahrung und Ichhingabe halten kann. Unter diesem Aspekt erscheint die auf dem gewöhnlich definierten Chaosbegriff beruhende Debatte darüber, ob die Montage als Ausdrucksform von Döblins chaotischer Totalitätsanschauung zu verstehen ist, nicht mehr bedeutungsvoll.

### **1.2.3. Totalitätssehnsucht = atavistische Nostalgie?**

Mircea Eliade unterscheidet in seinem mythologischen Essay *Cosmogonic Myth and "Sacred History"* religiöse Nostalgien in zwei Kategorien: (1) "the longing to reintegrate the primordial totality that existed before the creation (the Dayak type of religious nostalgia)", und (2) "the longing to recover the primordial epoch that began immediately *after* the creation

---

<sup>156</sup> Ernst Bloch: Tübinger Einleitung in die Philosophie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. S. 253.

<sup>157</sup> Ernst Bloch: Tübinger Einleitung in die Philosophie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. S. 255.

<sup>158</sup> Ernst Bloch: Tübinger Einleitung in die Philosophie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. S. 252.

<sup>159</sup> UD, S. 215; Auch Amazonas, S. 397.

(the Aranda type). In this latter case the nostalgia yearns for the *sacred history* of the tribe.”<sup>160</sup> Offensichtlich entspricht die Sehnsucht Zhuangzis nach der Totalität „*hùndùn*“ dem ersten Typ, nämlich dem Dayak-Typ, welche dunkel und gestaltlos erscheint, endlose Möglichkeiten enthält und nur vor der Entstehung der Welt, nämlich prämundan existiert. Hingegen darf man die Totalitätssehnsucht Hegels und Lukács’ dem zweiten Typ – den Aranda-Typ – zuordnen, zumal wenn man die Tatsache bedenkt, dass sie beide den Zustand der Totalität immer pointierend bis in die griechische Zeit, die „poetische Mitte“ zwischen Barbarei und organisierter Zivilisation, mit anderen Worten, gerade bis zum Beginn der menschlichen Zivilisation zurückverfolgen und Homers Epen als ein unnahbares und unerreichbares Vorbild für das epische Werk ansehen.<sup>161</sup> Zu welchem Typ gehört dann die Totalitätssehnsucht Döblins? Gehört sie wie die Zhuangzis zum Dayak-Typ, oder wie die Hegels und Lukács’ zum Aranda-Typ? Um die Frage zu beantworten, kann man zuerst in seiner poetischen Behauptung nach einigen Anhaltspunkten suchen.

Im Gegensatz zu Hegel und Lukács stellt Döblin in dem Essay *Der Bau des epischen Werks* die Forderung „hinter Homer gehen“ an die zukünftigen Epiker:

„Wenn ich sage, wir sollen im Epischen auch lyrisch, dramatisch und reflexiv sein, so rede ich damit nicht einem Gemengsel von Formen das Wort. Wir müssen wieder hin zum frischen Urkern des epischen Kunstwerks, wo das Epische noch nicht erstarrt ist zu der heutigen Spezialhaltung, die wir ganz irrig die Normhaltung des Epikers nennen. Es heißt meines Erachtens noch hinter Homer gehen.

In solchem großartigen und gefährlichen Moment aber heißt es: können und sein. Diese Urform der Dichtung wird alle erfrischen, die an sie herangehen, aber es wird viel Malheur geben. Zu den Müttern darf nur, wer von den Müttern stammt. So sehe ich eines Tages eine epische Dichtung kommen, die nach erfolgter Sprengung der Tradition und Aufgabe der Berichtsform uns ehrlich etwas angehen kann. Ich möchte wieder und wieder die Autoren aufrufen, nicht der Form, welcher auch immer, zu dienen, sondern sich ihrer zu bedienen.“<sup>162</sup>

Zwar erörtert Döblin hier vor allem die Frage der epischen Form, aber verkörpert die poetische Forderung „hinter Homer [zu] gehen“<sup>163</sup> gewissermaßen seine eigentümliche Totalitätssehnsucht, weil seine poetische Anstrengung immer eng mit seinem philosophischen Denken zusammenhängt. Es wird also durch diesen poetischen Aufruf „hinter Homer gehen“ und den Ausdruck „zu den Müttern“<sup>163</sup> deutlich auf einen bestimmten totalen

<sup>160</sup> Mircea Eliade: *Cosmogonic Myth and “Sacred History”*. In: *Sacred Narrative: Readings in the Theory of Myth*. Hrsg. von Alan Dundes. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1984. S. 151.

<sup>161</sup> Vgl. Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*. S. 22.

<sup>162</sup> SzÁ, *Der Bau des epischen Werks*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1989. S. 227.

<sup>163</sup> „Zu den Müttern“ ist m. E. ein Verweis auf Goethes *Faust II*, wo „zu den Müttern gehen“ thematisiert wird.

Urzustand der Welt in der Vorstellung Döblins hingewiesen, welcher vor organisierter Zivilisation und vor der Entstehung der Individuation des Menschen existiert und daher als ein frischer, noch nicht verkrusteter Urkern über endlose Virtualität und vitale Antriebe verfügt. Alle diese Merkmale der Totalitätssehnsucht Döblins richten sich nach dem Dayak-Typ der Nostalgie, insofern liegt seine Vorstellung vom totalen Urzustand nahe bei Zhuangzis *hùndùn*.

Darüber hinaus ist anzumerken, dass die Sehnsucht des Romanhelden auch teilweise die Eigenschaften des Dayak-Typs aufweist. Dies bedeutet allerdings nicht, dass das Totalitätsverständnis des Autors und das des Protagonisten als deckungsgleich anzusehen sind.

Die retrospektive Sehnsucht Franz Biberkopfs offenbart sich zuerst besonders deutlich bei der Darstellung der Leitmotive „Tegeler Gefängnis“ und „Erde“. Die beiden Motive, die schon zu Beginn des Romans prototypisch angewendet werden, sind die elementaren Bausteine, auf die der Autor im ganzen Roman immer wieder zurückgreift. Sie tauchen jedenfalls an lapidaren Stellen des Romans in abgewandelter Form wieder auf. Beiden Motiven wohnen gleiche paradoxe Eigenschaften inne: Einerseits sind sie gleichsam Symbole für negative Dunkelheit, Eintönigkeit und Einsamkeit, können mit dem Zustand vor oder nach dem Leben, nämlich mit dem Zustand des Embryos und Todes, gleichgesetzt werden, in dem man „nur stöhnt, sich versteckt und nicht denkt“ (Vgl. BA: S. 22); andererseits verklären sich „Gefängnis“ und „Erde“ in Erinnerungen oder Vorstellungen Biberkopfs fast zu einem rustikalen Ort der Geborgenheit: Nachdem ihm drei Schicksalsschläge zugefügt werden, verlockt das Lebensglück Biberkopf nicht mehr, ihn zieht das Glück des Schwermütigen zunehmend an, das Glück, nicht mehr leben zu müssen, das nur übertroffen werden könnte vom Glück, nie geboren zu sein. Dementsprechend hegt der Held starke Ambivalenz gegenüber dem „Gefängnis“ und der „Erde“: Obwohl er oft „Widerwillen“ (S.15) und „Angst“ (S. 102) vor ihnen zeigt, tauchen seine gegensätzlichen Gefühle im Roman wiederholt auf. So steht am Romananfang Franz Biberkopf als ein Haftentlassener vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und drückt den Rücken ängstlich an die rote Gefängnismauer, will den Eintritt in die Welt hinauszögern. Die neu gewonnene Freiheit kann er nur noch als Strafe begreifen. Und in der Stube des Juden rutscht er „wie eine Puppe von dem Sofa herunter auf den Teppich“, krümmt sich über dem Teppich, bohrt den Kopf herunter wie ein „Maulwurf“, stöhnt: „In den Boden rin, in die Erde rin, wo es finster ist“, und weigert sich aufzustehen: „Mir kriegt keener weg hier“ (S. 21). Nicht nur am Romananfang will der Held sich ungern vom ursprünglichen Zustand des Gefängnisses und der Erde trennen, sondern

auch im ganzen Ablauf des Romans üben die beiden symbolischen Motive eine magnetische Anziehungskraft auf ihn aus. Sooft er Schicksalsschläge erfährt, taucht seine Sehnsucht nach der Wiederkehr ins Gefängnis oder in die Erde aus dem Unbewusst- oder Unterbewusstsein auf. Es ist einerseits als Sehnsucht nach einer „embryonalen Geborgenheit“<sup>164</sup> aufzufassen, welche von Rilke mit dem „Gefühlsvertraulichkeit“ gewährenden „Mutterleib“<sup>165</sup> verglichen wird, oder wie Franz Biberkopf in der Kneipe ein im Gefängnis gelerntes Gedicht aufsagt:

„Willst du, o Mensch, auf dieser Erden ein männliches Subjekte werden, dann überleg es dir genau, eh du dich von der weisen Frau ans Tageslicht befördern läßt! Die Erde ist ein Jammernest! Glaub es dem Dichter dieser Strophen, der oft an dieser doofen, an dieser harten Speise kaut! Zitat aus Goethes Faust geklaut: Der Mensch ist seines Lebens froh gewöhnlich nur als Embryo! ...“ (S. 90)

So eine der daoistischen Mystik entsprechende Sehnsucht des Sängers nach der Rückkehr zum Zustand des menschlichen Fötus oder der Erschaffung des kosmischen Embryos weckt unsere Erinnerungen an den „armen B. B.“ Brechts, wobei der Mutterleib – eine nie richtig erfahrene Heimat<sup>166</sup> – mit den „schwarzen Wäldern“ verglichen wird:

„Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern.  
Meine Mutter trug mich in die Städte hinein,  
Als ich in ihrem Leibe lag. Und die Kälte der Wälder  
Wird in mir bis zu meinem Absterben sein.

In der Asphaltstadt bin ich daheim. Von allem Anfang  
Versehen mit jedem Sterbsakrament:  
Mit Zeitungen. Und Tabak. Und Branntwein.  
Misstrauisch und faul und zufrieden am Ende.

[..]  
Bei den Erdbeben, die kommen werden, werde ich hoffentlich  
Meine Virginia nicht ausgehen lassen durch Bitterkeit,  
Ich Bertolt Brecht, in die Asphaltstädte verschlagen  
Aus den schwarzen Wäldern, in meiner Mutter, in früher Zeit.“<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> Peter Bekes: Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz: Interpretation. 2., überarb. und korr. Aufl., unveränd. Nachdr. München: Oldenbourg, 2007. S. 43.

Mit „Geborgenheit“ ist mehr als nur ein Zustand von Sicherheit, Schutz und Unverletzbarkeit gemeint. Das Wort symbolisiert auch Nähe, Wärme, Ruhe und Frieden. Dieser Ausdruck gilt gemeinhin als unübersetzbar, existiert aber auch im Niederländischen und im Afrikaans, fehlt jedoch etwa im Englischen, Französischen und Russischen. Meiner Meinung nach korrespondiert „Geborgenheit“ mit dem daoistischen Begriff: „himmlische Grotte“ (*dòngtiān* 洞天), die nicht nur ein Ort der Abgeschiedenheit, sondern auch der zuallersicherste und zuallerfriedlichste Zustand bedeutet.

<sup>165</sup> Rainer Maria Rilke/Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel. Hrsg. v. Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M.: Insel, 1975. S. 315.

<sup>166</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. S. 359.

<sup>167</sup> Bertolt Brecht: Werke. Bd. 13, S. 241f. (titellose Erstfassung von 1922) und Bd. 11. S. 119. (*Hauspostillen*-Fassung von 1924/25 unter dem Titel *Vom armen B. B.*).

Andererseits richtet sich die Sehnsucht des Helden nach dem Zustand nach dem Sterben. Die Darstellung seiner schlafwandlerischen Rückkehr in das Tegeler Gefängnis, zum Beispiel, wird immer durch einige suggestive Schlüsselwörter oder -phrasen begleitet, wie „Schlaf“, „Schlafbedürfnis“, „Finster“, „Endstation“ und „Weiter gehts nicht“ (S. 283). Durch sie wird darauf hingewiesen, dass Biberkopf den Tod als eine ruhige Zuflucht aus der Wirklichkeit betrachtet. Auch bei der Darstellung der apotropäischen Geste des „Wasserausschüttens“, mit der er handelt, als sollte mit magischer Beschwörung eine Sintflut ausgelöst werden, – die in dieser Szene angezeigte unheilabwehrende und seelenreinigende Funktion des Wassers oder Duftwassers taucht auch noch in Döblins Erzählungen *Das Stiftsfräulein und der Tod* und *Ermordung einer Butterblume* auf<sup>168</sup> – wird auf die Gleichsetzung von „Erde“, „Tod“ und „Zuflucht“ durch das eingeschobene Bibelzitat „Von Erde bist du gekommen, zu Erde sollst du wieder werden“ (S. 119; 1. Mose 3,19) und einen „Vorvollzug des Todeserlebnisses“<sup>169</sup> hingedeutet: Franz Biberkopf „legte sich wagerecht [sic!] auf das Bett. (Tot. Von Erde bist du gekommen, zu Erde sollst du wieder werden.)“ (S. 119). Gleichfalls wird am Romanende die Sehnsucht nach der Rückkehr in die Erde oder in den Tod dadurch immer stärker, dass der Alte mit der Schnapsnase den Tod mit Heim vergleicht, um Biberkopf zu trösten: „Home, sweet home, weeßte, süßes Heim, det is for mir unter die Erde. Wenn ich nicht zu Hause bin, will ick unter die Erde“ (S. 422); oder der Autor den Helden in der Maus-Parabel sagen lässt: „Es ist nicht gut, in einem Menschenleib zu leben, ich will lieber kauern unter der Erde, über die Felder laufen und fressen [...]“ (S. 429)

Man muss in Döblins Dichtung darauf achten, wie thematisch Zusammengehöriges aufeinander abgestimmt ist. Das „Gefängnis“ und die „Erde“ in BA stehen, wie das „Meer“<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Die durch das „Wasserausschütten“ angedeutete Regressionstendenz herrscht auch über das Stiftsfräulein aus der Novelle *Das Stiftsfräulein und der Tod*. Der oft dem Kindesalter eigene Pavor befällt sie jede Nacht, und sie bittet eine befreundete Stiftsdame, die Nacht bei ihr zu verbringen. Sie reproduziert Verhaltensmuster vorrationaler Prägung, nimmt Zuflucht zu apotropäischen Maßnahmen: sie ist darauf bedacht, dass Tür und Fenster gut verschlossen sind, sie gibt, indem sie Decken über die Stühle legt, zu verstehen, dass niemand zu Hause sei und daher kein Besucher empfangen werden könne, sie besprengt die Wände mit Kölnisch Wasser, als ob sie mit Weihwasser das Böse abwehren müsste oder – Ähnliches gibt es auch in der *Ermordung einer Butterblume* – mit Parfum einen anderen Geruch, den halluzinierten Verwesungsgeruch, vertreiben wollte. Vgl. E, S. 15 und 22.

<sup>169</sup> Johannes Hachmöller: Ekstatisches Dasein und Tao-Sprung. S. 127.

<sup>170</sup> Der Brasilianer Copetta unternimmt weder einen schroffen noch einen hilflosen Versuch, zu bleiben und zu beharren, dazusein; auf seiner Jacht flieht er aus der Heimat und fährt auf das offene Meer. Vgl. E, *Die Segelfahrt*. S. 76-80. Und Döblin hat auch in *Wallenstein* und *Amazonas* die Zusammengehörigkeit von Wald und Meer in schönen Ausdruck gebracht: „Der Wald, der Grund eines weiten Meeres, Tag und Nacht durchwogt und aufgewühlt.“ (W, S. 734) In *Amazonas* bezeichnet Döblin „den wüsten unheimlichen Wald, dieses grüne brandende Meer“ als den Feind des Jesuitenväter, die eine Niederlassung gründen wollen. (A, S. 375)

in *Die Segelfahrt* und der „Wald“<sup>171</sup> in *Wallenstein* oder die „Wüste“-Metapher<sup>172</sup> in *Pardon* wird nicht gegeben, für einen dem Jenseits und Tod nahekommenden „Unort“, an dem man keinen richtigen Platz einnehmen kann. Indem der Mensch aus dem ihm zugehörigen Ort zum „glückerfüllten“ Unort flieht, um sich dort zu verbergen, gerät er aber unweigerlich ins hoffnungslose Nichts, welchem er im Dahinleben gerade ausweichen wollte. Das lenkt unsere Aufmerksamkeit auf das Leitthema der Döblinschen Dichtungen, nämlich auf die Frage nach dem Da des menschlichen Daseins, nach Daseinslust und Daseinsverlust des Menschen. Das von Döblin aufgefasste Da des Daseins ist nicht, nach der Interpretation Erwin Kobels, „irgendeine beliebige, im leeren, homogenen dreidimensionalen Raum sich vorfindende Stelle, so daß der Mensch, wie jegliches Ding, immer einen Platz einnimmt, hier oder dort, und wenn er sich bewegt, von einem Ort zum andern sich begibt, niemals aber an den Unort geraten kann. Nein, der Ort ist vielmehr eine Stätte, die, wenn sie sein soll, erst entstehen muß, die gestiftet und geschaffen wird in Abgrenzung gegen den Bereich, wo kein Ort ist.“<sup>173</sup> In der Grenzzone, wo es ins Unbebaute und Unbebaubare, ins Unheimische und Unheimliche hinübergeht, sind Döblins Dichtungen angesiedelt. In der absoluten Leere, in welcher die Helden der oben genannten Romane und Novellen sich schließlich befinden oder befinden möchten, rückt alles sie Umgebende in die Ferne, so dass sie jeden Bezug auf Mitmenschen verliert. Weil in diesem entleerten und unabsehbar gewordenen Einöde-Raum alles gleich weit entlegen ist, wird den Protagonisten alles gleichgültig. Gleichgültig sind sie auch gegenüber sich selbst. Sie bringen sich auf diese indifferente Weise um das Da-sein, welches im Tegeler Gefängnis so wenig wie in der Erde und Wüste oder im Wald und Meer möglich ist. Trotz mannigfaltiger Nuancierungen der Bilanzen am Ende dieser hier erwähnten Romane und Erzählungen kann der Leser eine sich zwischen der frühen und der späten Werkphase verändernde Haltung des Autors bemerken, dass Döblin immer mehr Einblick darin gewinnt, dass das Beharren auf die Nichtigkeit des Daseins wie das Versunkensein im Jenseits auf keinen Fall Erlösung sei.

Im Verlauf des BA erlebt der Held eine zyklische Veränderung der Attitüde gegenüber dem durch die ekstatische Totalität geprägten Zustand des Jenseits oder „Nichtlebens“: Abhängen → Abscheu → unterbewusstes Herbeisehnen → bewusste Rückkehr. Um seinem

---

<sup>171</sup> Döblin lässt den Kaiser Ferdinand am Schluss des *Wallenstein*-Romans im Wald umkommen, wohin es ihn, den Widerstrebenden und doch Sehnsüchtigen, getrieben hat. Vgl. das Romanende von *Wallenstein*.

<sup>172</sup> Vgl. P, S. 15. Döblin sagt vom Exilschicksal der Mutter: „Sie floh, schwarz verhüllt, das Land, wo sie geboren war, Liebe und Glück gesucht hatte, und ging in die fremde Stadt, die Wüste.“ In diesem Sinne wird Berlin als „Wüste“ bezeichnet.

<sup>173</sup> Erwin Kobel: Alfred Döblin. S. 81.

jämmerlichen Schicksal auszuweichen, betrachtet der Held diesen Zustand zunehmend als den glücklichsten „Aufenthaltsort“ (S. 411). Obwohl der Autor den personifizierten „Tod“ als eine ermahrende Stimme dem Helden wiederholt erscheinen lässt, heißt dies aber nicht, dass der Autor den Versuch des Protagonisten befürwortet, durch eine vollständige Dissoziation des Ichs und Rückkehr in den Zustand des Nichtlebens eine scheinbare Beseitigung der Diskrepanz zwischen Ich und Welt zu erzielen, um augenblickliche oder ewige Scheinruhe zu finden. Diese entscheidende Differenzierung Döblins zum Opferdenken des Protagonisten lässt sich durch die distanzierte, ironische und kritische Erzählhaltung des Autors beweisen, oder durch die Handlung, dass der „Tod“ seine Belehrungsidentität im Roman nach wie vor beibehält, statt den Helden zum Sterben zu verlocken.

Wird also ein Paradoxon in Döblins Totalitätssehnsucht des Dayak-Typs wegen dieser Divergenzen enthüllt? Konnte der Autor am Romanende wirklich, folgt man Peter Bekes, nicht eine zufriedenstellende Antwort darauf geben, „wie die Kluft zwischen den passiven und aktiven Anteilen im Menschen, mithin die Antinomie zwischen dem Ich in der Natur und dem Ich über der Natur überwunden werden kann“?<sup>174</sup> Vielleicht hinterlässt Döblin dem Leser wirklich ein „offenes Ende“, das wie der berühmte offene Schluss in Brechts *Guten Menschen von Sezuan* oder *Leben des Galilei* nicht nur als Ausdruck einer „Pseudoratlosigkeit“, die durch die Herbeiführung einer distanzierten Beobachterhaltung an die Erkenntnis und die kritische Reflexion statt der meist kritiklosen und oft überschwänglichen Einfühlung der Rezipienten appelliert, sondern auch Ausdruck einer „tatsächlichen Ratlosigkeit“<sup>175</sup> gegenüber einer Reihe von Problemen und Dilemmata, die mit der Modernisierung der Gesellschaft einhergingen. Dieses „offene Ende“ des BA führt „unter den Rezensenten und Interpreten des Romans auch zu manchen Missverständnissen und teilweise erheblichen Kontroversen“<sup>176</sup>, wie beispielsweise zur oben erwähnten Auffassung Walter Muschgs über den „Opfergedanken“ im Roman, oder zu Stauffachers Feststellung, dass BA ein christlicher Roman ist und sein Schluss als „eine[ ] Art privater Apokalypse“<sup>177</sup> interpretiert werden kann. Daher kritisiert er das Romanende als leer, zweideutig und beliebig.<sup>178</sup>

---

<sup>174</sup> Peter Bekes: Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. S. 90.

<sup>175</sup> Volker Klotz: Bertolt Brecht. S. 22f.

<sup>176</sup> Ebd. S. 91.

<sup>177</sup> Werner Stauffacher: Die Bibel als poetisches Bezugssystem. S. 40.

<sup>178</sup> Ebd.

Die Schlusszenen demonstrieren dem Leser, dass der Lebensweg Biberkopfs nach seiner Hingabe ans Sterben weiterführt, auf dem er in einer rezeptiven, aber nicht passiv-kompromisslerischen Haltung gegenüber und innerhalb der Wirklichkeitswelt neu erscheint. Dieses Schlussarrangement hat keinen Konvergenzpunkt mit dem des *Wallenstein*-Romans. Am Ende von *Wallenstein* hat Döblin Kaiser Ferdinand immer mehr in die Nähe König Lears des *Hamlet*-Romans gerückt.<sup>179</sup> Kaiser Ferdinand entweicht am Romanschluss. „Seine Seligkeit“, kommentiert Döblin das Finale dieser Figur, „kommt zum Durchbruch“: „Er hat nicht dem Thron entsagt, sondern ihn sich selbst überlassen. Der Thron ging ihn nichts mehr an.“<sup>180</sup> Man hat es freilich mit pervertierter Seligkeit zu tun. Dagegen sieht Muschg in Ferdinand „die Verkörperung eines religiösen Ideals von irdischer Vollendung“.<sup>181</sup> In seiner gespenstischen heiteren Gelassenheit wirkt der Kaiser wie die Parodie eines chinesischen Weisen. Als Figur, in welcher Khien-lung, Wang-lun und Ma-noh zusammengebracht scheinen, erinnert er an die Wahrhaft Schwachen.<sup>182</sup> Aber ein Schwacher, auf den das Wort „Meine Kraft ist in dem Schwachen mächtig“<sup>183</sup> zuträfe, ist er wahrlich nicht. Er ist vielmehr ein Schwacher, der alles aufgibt.<sup>184</sup> Er kann auf keinen Fall mit der Kenosis Christi verglichen werden, weil an ihn – im Gegensatz zu Franz Karl Biberkopf – nichts mehr herankommen kann. Indem seine pervertierte Seligkeit untragbares Leiden zum Hintergrund hat und das Befreitsein von diesem Leiden antizipiert, weist sie über die Verkehrung hinaus in ein Ursprüngliches. Im Gegensatz zu *Wallenstein* und *Hamlet* enthält der Romanschluss von *Manas* viele Anklänge an BA. Manas kehrt im dritten Buch als Übermensch oder „als Halbgott“<sup>185</sup> zurück, gleicht einem Bodhisattwa, der zum Trost und Heil der Welt an der Schwelle des Nirwana umkehrt und nicht in die Erfahrung des letzten Erlöschens eintritt, steht nunmehr zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit, zwischen dem Nacheinander – dem Zweierlei des Vorher und Nachher<sup>186</sup> – und dem Nebeneinander, und transzendiert zugleich jede Gegensätzlichkeit. Dabei distanziert sich Döblin von der buddhistischen absoluten Transzendenz und steht in Einklang mit der daoistischen Lehre der immanenten Transzendenz.

---

<sup>179</sup> Eine Stelle aus dem *Hamlet*-Roman bestätigt das analoge Schicksal von dem Kaiser Ferdinand und König Lear: „Er hatte früher einen Narren zur Begleitung, als Adjutanten. Das ist nicht mehr nötig; er ist selber Narr genug. Und dann hat er eines Tages selbst genug vom Schloss. Er liegt auf der Straße, und das ist jetzt sein Element. Er lebt bei den Dorfarmen, mit den Landstreichern, den Deroutierten, und sieh da: er ist selig.“ Vgl. H, S. 217.

<sup>180</sup> AzL, S. 343f.

<sup>181</sup> W, *Nachwort*, S. 749.

<sup>182</sup> Vgl. *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*. Hrsg. von Edgar Pässler. Jubiläums-Sonderausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1977. S. 409.

<sup>183</sup> W, S. 729.

<sup>184</sup> AzL, S. 388.

<sup>185</sup> AzL, S. 389.

<sup>186</sup> Vgl. M, S. 239.

Durch ein zwecks Aufhebung der Gegensätze disponierendes Romanfinale von BA wird darauf hingewiesen, dass Döblin zwar von der Totalitätsnostalgie des Dayak-Typs ausgeht, aber sie letztlich transzendiert. Das heißt, er versteht unter der Totalität nicht einen zeit-räumlich im Jenseits existierenden Zustand, sondern vielmehr glaubt er, dass jede Art der Totalität sich aus der wirbelförmigen „Ewigen Wiederkunft“ ergibt, die sich im perpetuellen Fortfahren des menschlichen Daseins vollzieht.

Der Meinung Döblins nach sollte die Totalität epistemologisch in einer richtigen Erkenntnis-, Denk- und Sprechweise existieren, die sich sowohl in der jenseitigen als auch in der diesseitigen Welt verbirgt, wobei das Unterscheidungsdenken und auch die Subjekt-Objekt-Dichotomie überwunden werden. Dabei befolgt Döblin den Gedankengang der Einheit der Seienden, der dem Gedanken Zhuangzis über „die Gleichheit aller Dinge“ sehr ähnlich ist. Die beiden betrachten Leben und Tod als „einen Zyklus ohne Grenzen“, als gleichwertige Existenzformen, wie Döblin in BA den Tod das langsame Lied singen lässt: „Ich bin das Leben und wahrste Kraft, [...] das Leben kann sich ohne mich nicht lohnen.“ (S. 431) Gegenüber dem Leben und Tod befürworten die beiden Denker nicht jegliche auf dem Unterscheidungsdenken basierende Ablehnung und Hingabe, sondern sie schreiben dem Leben und Tod gleiche Eigenschaften der Totalität zu. Daher führt Döblin den sich nach der Reintegration in die Totalität sehnenen Romanhelden nicht ins Jenseits, sondern ins Leben, in seine jetzige Existenzform, und lässt ihn sich aus der eigenen Ichverkrampfung lösen, in den Lauf der diesseitigen Welt einbinden und gegenüber anderen öffnen, damit die Totalität in seiner neuen paniklosen und aggressionslosen Wahrnehmung wieder zu finden ist.

Durch die vergleichende Analyse der Totalitätssehnsucht kann konstatiert werden, dass die Problematik der Totalität bei Döblin wie bei Zhuangzi mit der epistemologischen Subversion – in der Tat mit der Sprachsubversion – zusammenhängt, nämlich durch die Wiedererweckung einer ursprünglichen und einzig korrekten Erkenntnis- und Sprechweise den totalen Zustand der Welt wieder zum Vorschein kommen zu lassen. So müssen die gewichtigen Rollen der menschlichen Subjektivität und Sprache, die Döblins Totalitätsgedanken mit seinem künstlerischen Mittel „Montagetechnik“ verbinden, in der folgenden Untersuchung in den Vordergrund gerückt werden.

## 2. Subjektkritischer Vergleich

### 2.1. „Epiphanie“ und „Realdenken“ als Brücke zur Totalität von Ich und Welt

Für die Parabel von „*hùndùn*“ im vorherigen Kapitel wurde die Übersetzung von Richard Wilhelms verwendet, der *hùndùn* mit „Unbewussten“ verdeutscht hat. Dieses Verständnis des Übersetzers weist uns deutlich darauf hin, dass Zhuangzi den „Tod“ des lebenden *hùndùn*-Organismus – die Zerstörung des totalen Urzustandes der Welt – mit der übermäßigen Intervention des menschlichen subjektiven Denkens begründet. Um die verlorene Totalität der Welt zu restituieren, stellt Zhuangzi im ganzen Werk das subjektivistisch denkende Ich immer wieder in Zweifel und versucht zugleich einen „Berufenen“, ein „wahres Ich“ als Ziel des menschlichen Daseins anzustreben. Da einerseits die exzessive Subjektivität zwangsläufig auf absolute Unterscheidungen und Abgrenzungen zwischen allen Dingen hinausläuft und andererseits im Lauf der Zeit alle Gegensätze, wie „Leben“ und „Tod“, „Möglichkeit“ und „Unmöglichkeit“, „Bejahung“ und „Verneinung“, für immer in reziproker Abwechslung wandeln und man damit über die Relativität nicht hinauskommt, „macht sich der Berufene frei von dieser Betrachtungsweise und sieht die Dinge an im Lichte der Ewigkeit“. Dieses totale Denkmuster, das die Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt überwindet, heißt „Erleuchtung“ oder „Epiphanie“ (*míng* 明):

„Allerdings bleibt (der Berufene) subjektiv bedingt. Aber das Ich ist auf diese Weise zugleich Nicht-Ich, das Nicht-Ich ist auf diese Weise zugleich Ich. So zeigt sich, daß von zwei entgegengesetzten Betrachtungsweisen jede in gewissem Sinne Recht und in gewissem Sinne Unrecht hat. Gibt es nun auf diesem Standpunkt in Wahrheit noch diesen Unterschied von Ich und Nicht-Ich, oder ist in Wahrheit dieser Unterschied von Ich und Nicht-Ich aufgehoben? Der Zustand, wo Ich und Nicht-Ich keinen Gegensatz mehr bilden, heißt der Angelpunkt des SINNS. Das ist der Mittelpunkt, um den sich nun die Gegensätze drehen können, so daß jeder seine Berechtigung im Unendlichen findet. Auf diese Weise hat sowohl das Ja als das Nein unendliche Bedeutung. Darum habe ich gesagt: es gibt keinen besseren Weg als die Erleuchtung.“<sup>187</sup>

Gleich Zhuangzis mystischer Erkenntnisweise, die die menschliche Sprache überschreitet, beschreibt Hugo von Hofmannsthal am Ende des Briefs des Lord Chandos „Epiphanie-Erlebnisse“:

„Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken. Fällt aber diese sonderbare Bezauberung von mir ab, so weiß ich nichts darüber auszusagen; ich könnte dann ebensowenig in vernünftigen Worten darstellen, worin diese mich und die ganze

---

<sup>187</sup> Zz (RW), Buch II, S. 14.

Welt durchwebende Harmonie bestanden und wie sie sich mir fühlbar gemacht habe, als ich ein Genaueres über die inneren Bewegungen meiner Eingeweide oder die Stauungen meines Blutes anzugeben vermöchte.“<sup>188</sup>

Im Zustand der Epiphanie wird die Hinfälligkeit der Sprache enthüllt, die eigentlich nur zur „Einsamkeit“<sup>189</sup> des Menschen führen kann. Im Gegenteil offenbart sich „ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein“ und verleiht dem Dasein Sinn und Bedeutung. Unter „Epiphanie“ versteht Theodore Ziolkowski im Anschluss an James Joyce einen „Augenblick der Erkenntnis“, in dem die „faktische Wirklichkeit des Dinges zu metaphysischer Symbolhaftigkeit“ gesteigert, das Ding „gleichsam aus seiner empirischen Starre zu poetischem Leben erweckt“ wird.<sup>190</sup> Und Charles Taylor interpretiert „Epiphanie“ als „Vorstellung vom Kunstwerk als einer Äußerung, die uns mit etwas zusammenbringt, was sonst unzugänglich ist und höchste moralische oder spirituelle Bedeutung hat, wobei es sich außerdem um eine Äußerung handelt, die noch im Zuge der Offenbarung zugleich etwas definiert oder vollendet“.<sup>191</sup> Ebenso wie Zhuangzi führt Döblin den Totalitätsverlust von Welt und Ich auf das „Kopfdanken“ zurück, das als begriffliches, subsumierendes und definierendes Denken unauflöslich mit dem menschlichen Herrschaftsprinzip verwoben ist, und setzt dem auch das „*míng*“ oder „Epiphanie“ gleiche „Realdenken“ entgegen, zufolge dessen die Menschen wieder in den untrennbaren Urgrund, in die chthonisch-himmlischen Mächte, d. h. in die von Zhuangzi und Nietzsche angekündigte „Wesensgleichheit“<sup>192</sup> (altgriechisch: *ὁμοούσιος* „homoousios“) aller empirischen Seienden und metaphysischen Anschauungen einmünden konnte:

„Wir unterscheiden Kopfdanken und Realdenken. Das Kopfdanken der Einzelmenschen sucht, plant. Dies Denken gehört zum Sondergut der Person an ihrem Ort, der unvollständigen Individualität. Es ist zugleich Einzelinstrument und Unterart des großen Realdenkens, das sich auswirkt und hinstellt in jenen Formen, Gestalten und

---

<sup>188</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe. Veranaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hrsg. von Rudolf Hirsch / Christoph Perels / Heinz Rälleke. Bd. XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*. Hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt a.M.: Fischer, 1991. S. 52.

<sup>189</sup> Vgl. Ebd. S. 49: „Es überkam mich unter ihnen das Gefühl furchtbarer Einsamkeit; mir war zumuth wie einem, der in einem Garten mit lauter augenlosen Statuen eingesperrt wäre; ich flüchtete wieder ins Freie.“

<sup>190</sup> Theodore Ziolkowski: James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa. In: *DVjs*. 35 (1961). S. 602f.

<sup>191</sup> Charles Tayloer: *Quellen des Selbst: Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*. Übersetzt von Joachim Schulte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996. S. 729.

<sup>192</sup> Vgl. F. Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 4. Hrsg. K. Schlechta. München: Hanser, 1980. S. 568.: „Es wäre sogar noch möglich“, erklärt er, „daß was den Wert jener guten und verehrten Dinge ausmacht, gerade darin bestünde, mit jenen schlimmen, scheinbar entgegengesetzten Dingen auf verfängliche Weise verwandt, verknüpft, verhäkelt, vielleicht gar wesensgleich zu sein.“

Und Zhuangzi stellt im zweiten Kapitel seines Werkes eine These der „Wesensgleichheit“ auf, die von Victor H. Mair als „Gleichheit der Dinge“ auffasst und übersetzt und von Richard Wilhelm in differenzierter Weise als „Ausgleich der Weltanschauungen“.

Formkreisen, die wir zeigten. Dieses echte Denken, das Realdenken, woran in charakteristischer Weise die Einzelperson auch teilnimmt, ist eine mächtig hin und her gehende, den Organismus und die fernen Objekte durchdringende Gewalt. Dem Realdenken wohnt aktive Kraft inne. Die ganze Welt mit lebenden und sterbenden Organismen beherbergt seine Resultate. Dies Denken ist nicht bloß ordnend, anreihend, sondern formend und schaffend.“<sup>193</sup>

Basierend auf dieser Unterscheidung der beiden Grundarten des Denkens, enthält diese Unterscheidung zwar selber innere Widersprüchlichkeit zu Döblins Gedanken der Wesensgleichheit, aber er kritisiert dann eine unvollständige anthropozentrische Betrachtungsweise, die die Auflösung der Totalität unmittelbar verursacht:

„Wir sagen da: man darf die Welt nicht als bloß physikalischen Ablauf betrachten, es ist Schmerz und Lust da, das Zentrum des Ich und die aktiven Antriebe, die aus diesem Zentrum fließen; der unvollständig individuierte Organismus ist Werkzeugträger des Ich, und weil dies so ist, ist es ganz überflüssig, Ziele nachträglich aus dem Bewußtsein und aus den Gedanken zu erfinden, weil dieses Ich solcher nachträglich erfindungen und zweifelhaften Bewußtseinsprodukte nicht bedarf. Unzulänglich für eine ‚Sinnggebung‘ sind wirklich spekulierende Gedanken, aber die Realität bedarf eben bei der Eigentümlichkeit ihres Sinnes gar nicht erst solcher spekulierender Gedanken.“<sup>194</sup>

Um die Totalität und das Totalitätsdenken des Menschen wieder herzustellen, gibt Döblin, insbesondere während seiner frühen Phase, seine negative Haltung gegenüber dem „Kopfdanken“ sehr deutlich zu erkennen: „Wir lehnen den subjektiven Charakter des Denkens ab.“<sup>195</sup> So weist nicht nur seine Einsicht in die Ursache der Auflösung der Totalität, sondern auch seine Subjektkritik – eine Strategie zur Restaurierung der Totalität des seienden Bereichs und des Subjekts im epischen Werke – mehr Analogien zum subversiven Gedanken Zhuangzis auf als zu den Hegels und Lukács’. Hegel und Lukács gehen beide von der klassischen Ontologie aus, die von einem individualistischen Denken bestimmt ist. Ihren Definitionen des Epischen und Interpretationen der Totalität liegen die Persönlichkeit und der mit ihr zusammenhängende Entwicklungsbegriff zugrunde, der von Döblin bereits in seiner frühen Nietzschekritik preisgegeben wird. Damit setzt er zu einer Subjektkritik an und zeigt dem Leser ein neues Bild des Menschen, das jede Art von Identität im idealistisch-individualistischen Sinne ausschließt und jede Art individualistisch geprägter Ontologie skeptisch betrachtet. Der Satz aus UD, der das klassische idealistisch-cartesianische Prinzip und einen absoluten Weltdualismus von Leib/Körper einerseits und Seele/Geist andererseits negiert, wird zum Ausgangspunkt des Döblinschen Denkens: „Tödlich ist die Auflösung der

---

<sup>193</sup> UD, S. 203.

<sup>194</sup> UD, S. 204.

<sup>195</sup> Ebd.

Welt in die Zweiheit der räumlichen Dinge und des denkenden Geistes, die sich nicht finden.“<sup>196</sup> Diese verheerende Folge der absoluten Entzweiung von Seele und Körper hat Döblin in seiner Erzählung *Die Tänzerin und der Leib* veranschaulicht:<sup>197</sup> In dieser Leidensgeschichte der jungen Tänzerin Ella wird der Gegensatz Seele/Leib, Geist/Natur zum Zwiespalt, der das Mädchen zur Zerrissenheit, zu einer unheilbaren Krankheit und damit in den Suizid führt. Das, wogegen Ella seit langem rebelliert, ist im Grunde genommen weder das Seelische noch das Leibliche, sondern das Lebendige – die Einheit des Leiblich-Seelischen. Die zu Konflikt und Entfremdung gewordene Subjekt-Objekt-Dichotomie oder der Geist-Materie-Dualismus macht offenbar, dass das Wesen der Lebendigkeit weder in den reinen Geist gesetzt werden darf, was die Verachtung des Leiblichen zur Folge hat, noch umgekehrt in der ungeistigen Stofflichkeit des Leibes zu erblicken ist, was zur Geringschätzung des Geistes führt. Döblins Erzählung ist gegen diese wie jene Missachtung gerichtet.

Döblin geht nicht mehr von der neuzeitlichen Subjekt-Philosophie von Descartes bis Hegels aus, in der eine zunehmend gesichert erscheinende Ich-Identität, nämlich der Begriff des Subjekts oder der Selbstreflexion in facto eine überwiegende Stellung einnahm. Stattdessen stellt sich Döblin auf den Boden der Nietzscheschen „erkenntnistheoretischen und metaphysischen Betrachtungen“<sup>198</sup> und nimmt den Einfluss Mauthners und Machs als theoretische Fundierung der Destruktion des neuzeitlichen idealistischen Subjektbegriffs.<sup>199</sup> Neben diesbezüglichen binnenkulturellen Isotopen konnte auch die ambivalente Subjektkritik und Real-Ich-Restitution Zhuangzis als ein interkulturelles Isotop wichtige Anregungskraft, wenn nicht direkt, so zumindest indirekt, auf die Entstehung der Grundhaltung Döblins zum Subjekt ausüben. Den Zusammenhang zwischen den vehementen Angriffen Döblins auf den Cartesianismus und seiner Rezeption daoistischen Gedankenguts akzentuiert Johannes Hachmüller wie folgt:

„All seine künstlerischen und theoretischen Bemühungen richten sich nämlich in dieser ganzen Zeit auf ein einziges Ziel – nämlich darauf, in der Fruchtbarmachung ostasiatischer Weisheitslehren und anknüpfend an die Fruchtbarmachung Traditionen des abendländischen Geistes eine völlige Einheit von Ich und Welt zu gewinnen und das bis heute fortwirkende idealistisch-cartesianische Prinzip zu überwinden, das von einem

---

<sup>196</sup> UD., S. 202.

<sup>197</sup> Vgl. E, *Die Tänzerin und der Leib*, S. 18-21.

<sup>198</sup> KS I, *Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche*. S. 14.

<sup>199</sup> Vgl. Birgit Hoock: *Modernität als Paradox*. S. 238.

absoluten Welt dualismus ausgeht und das den sich auftuenden Spalt zwischen der gedachten Welt und der Wirklichkeit nicht mehr überwinden kann.“<sup>200</sup>

Hinsichtlich dieses Zusammenhangs werden Analogien zwischen Döblins und Zhuangzis Subjektphilosophien im Folgenden herausgearbeitet und anhand deren wird auch erörtert, weshalb Döblin eine rezeptiv-kritische Position gegenüber Nietzsche, seinem „fast unvergleichlichen Anreger“,<sup>201</sup> einnimmt und welche Strategie er verfolgt, um diese paradoxe Position zu überwinden.

## 2.2. Das neuzeitliche verabsolutierte Subjekt

Von der cartesischen These „*cogito ergo sum*“ an ist das gesamte neuzeitliche Philosophieren durch „ein Denken aus der Einheit des Subjekts“ geprägt. Die Subjekttheorie von Descartes bis Hegel hat das Erkenntnis-Subjekt auf einen bis dahin nie bestiegenen Thron erhoben. Die Ich-Identität nahm eine so souveräne Stellung ein, dass das „Individuum“ in dieser philosophiegeschichtlichen Epoche als eine unveränderliche, bestimmte und scharf begrenzte Einheit betrachtet werden musste.

Die Entstehung eines Konzeptes der autonomen Subjektivität hat Helmuth Kiesel unter einem wissenschaftlich-technischen Aspekt begründet und als eine der Konsequenzen der kopernikanischen Wende, also der „mathematischen und teleskopischen Plausibilisierung der heliozentrischen Ordnung des Kosmos“, beschrieben: „Durchsetzung des wissenschaftlichen Denkens; Befreiung aus den Banden von Theologie und Kirche; Erkenntnis der Autonomie des Menschen“.<sup>202</sup> Mit der Destruktion des geozentrischen Weltbildes beschleunigt sich der Niedergang der theozentrischen Welt.<sup>203</sup> Die göttliche Instanz des *Discours* hat als Fiktion zu gelten, die die zerbrochene mittelalterlich-christliche Verklammerung von Bewusstsein und Welt ablöst. Christian Link stellt diese Konstellation so dar:

„Erst das Auseinanderbrechen dieser letzten Klammer, die Welt und Ich in der Einheit einer *Zeit* zusammenhielt, führt dazu, jene Krise über ihre eigenen Prämissen hinaus so zu radikalieren, daß nun das ‚*Subjekt*‘ – und nicht mehr die unberechenbare Welt –

---

<sup>200</sup> Johannes Hachmöller: Ekstatisches Dasein und Tao-Sprung. S. 2.

<sup>201</sup> Helmuth Kiesel: Literarische Trauerarbeit. S. 146. Zu Döblins Nietzsche-Rezeption vgl. auch Baumann-Eisenach, Barbara: Der Mythos als Brücke zur Wahrheit: Eine Analyse ausgewählter Texte Alfred Döblins. Idstein: Schulz-Kirchner, 1992. S. 64-78.

<sup>202</sup> Helmuth Kiesel: *Triumph und Trauma: Die kopernikanische Wende und ihre Folgen in Brechts „Leben des Galilei“*. In: Weltbilder. Hrsg. von Hans Gebhardt, Helmuth Kiesel. Berlin/Heidelberg: Springer, 2004. S. 221.

Vgl. auch K. Dienst, *Kopernikanische Wende*. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Ritter J., Gründer K. Bd. 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. Sp. 1096.

<sup>203</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: *Triumph und Trauma*. S. 221.

den führenden Part in der philosophischen Trias von Gott, Welt und Mensch übernimmt. *Seine* Vernunft – von jeder Bindung an die Welt freigesprochen – wird nun zum Instrument, das den neuzeitlichen Traum des Menschen als eines autonomen ‚maître et possesseur de la nature‘ verwirklicht.“<sup>204</sup>

Hier fundiert die intuitiv erkannte Ich-Identität Descartes’ die Möglichkeit sicheren Wissens und die Neuwertung des Subjekts. Freilich entspringt der Impuls der Entwicklung des Subjektbegriffes nicht nur dem wissenschaftlich-technischen Bereich, sondern grundlegender auch der unterschweligen Herrschsucht und Begierde der Menschheit. C. B. Macpherson hat diesen Subjektbegriff als „possessiven Individualismus“<sup>205</sup> etikettiert: In seinem Mittelpunkt steht die individuelle Akkumulation „innerer Besitzstände“, die durch ein steuerndes, zentralistisch gedachtes Ich zusammengehalten werden. Entsprechend dem Potential an Ressourcen, das dem Ich zur Verfügung steht, wird es diese Aufgabe mehr oder minder effizient bewältigen. In diesem Modell drückt sich das Selbst- und Weltverständnis der bürgerlichen Gesellschaft aus, dessen typische Merkmale sich in scharfer Abgrenzung zu feudalistischen Strukturen herausgebildet haben: „Individuen sind freizusetzen von all den Bezügen und Abhängigkeiten, die sie früher bestimmt haben. Individuen, die sich als sich selbst bestimmende, autonome Souveräne, für sich selbst verantwortliche Verfasser ihrer eigenen Lebenswerke verstanden, wurden die zentralen Akteure auf der sozialen Bühne“.<sup>206</sup> Doch ist das cartesische Subjekt als Unterwerfung auch folgenreich, weil es zusammen mit der äußeren Natur das individuelle Subjekt als Natur dem herrschenden Geist unterordnet. Es führt zur Beherrschung der Natur und des eigenen Körpers, der gleichsam von außen betrachtet und verdinglicht wird. Horkheimer und Adorno haben in der *Dialektik der Aufklärung* bemerkt, dass die Herrschaft über die Natur zur Selbst-Beherrschung führe: „Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war.“<sup>207</sup> Diese Tendenz, die Natur als das Andere des Geistes dem Geist als begrifflichem Denken unterzuordnen, macht sich später auch in den metaphysischen Systemen Kants, Fichtes und Hegels bemerkbar.

Kant erneuert die Absicherung des cartesischen *cogito* durch die Hypothese eines transzendentalen Subjekts, das im Gegensatz zum empirischen Ich das „reine, ursprüngliche,

---

<sup>204</sup> Christan Link: *Subjektivität und Wahrheit: Die Grundlegung der neuzeitlichen Metaphysik durch Descartes*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978. S. 47.

<sup>205</sup> Macpherson, C.B.: *Die politische Theorie des Besitzindividualismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.

<sup>206</sup> Sampson E.E.: *The challenge of social change for psychology: Globalization and psychology's theory of the person*. In: *American Psychologist* 44, 1989. S. 915.

<sup>207</sup> Horkheimer./Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1969. S. 33.

unwandelbare Bewußtsein“<sup>208</sup> und das „stehende und bleibende Ich“<sup>209</sup> impliziert. Die von Kant vollzogene Kopernikanische Wende von der empirisch gegebenen Welt zurück ins philosophische Subjekt, das zur Grundlage und Möglichkeit unserer gegenständlichen Erkenntnis wird, lässt somit eine neue Subjektivität entstehen: Sie etabliert zwar nicht materialiter, aber doch formaliter die totale Wirklichkeitswelt, die für Kant nichts anderes als „eine Art Vorstellung derselben“ darstellt und ohne das denkende Subjekt „wegfallen“ müsste.<sup>210</sup> Deswegen könne die Körperwelt nach Kant als „das Ding an sich“ eigentlich nicht erkannt werden. Eine objektive Erkenntnis ist in seinem Sinne insofern keineswegs möglich, da er die apriorischen Grundlagen und Modi menschlicher Erfahrung, die transzendentalen Kategorien des Raums, der Zeit und der Kausalität als subjektiv betrachtet. So wird das die Erkenntnis modellierende transzendente Ich zur unhintergehbaren Prämisse der Möglichkeit von Erkenntnis und gewinnt dadurch eine quasi omnipotente Position. Dabei bemerkt Otfried Höffe: „Er überwindet nicht bloß den Rationalismus, den Empirismus und den Skeptizismus; er begründet vor allem eine neue Stellung des Subjekts zur Objektivität. Die Erkenntnis soll sich nicht länger nach dem Gegenstand, sondern der Gegenstand nach unserer Erkenntnis richten [...]“<sup>211</sup>

Die Negation des Leibes auf der „Naturseite des Geistes“ verbindet Kant mit Fichte. Harmut und Gernot Böhme weisen auf die Verwandtschaft der beiden Philosophen in der geistigen Askese hin: „Der Leib als Anderes des Objekts wie Subjekts zugleich wird bei Kant wie Fichte verleugnet.“<sup>212</sup> Aber im Gegensatz zur Kantschen Problemstellung, die sich primär auf die Frage bezieht, wie Erkenntnis von Dingen möglich ist, wird das Ich bei Fichte „zum absoluten Mittelpunkt des Denkens und Fragens.“<sup>213</sup> Fichte versucht in seinem hartnäckigen Streben nach der „Einheit des Subjectiven und Objectiven“<sup>214</sup> Kants Differenzierung zwischen „ego cogitans“ und „ego agens“, zwischen Theorie und Praxis aufzuheben. Während das Kantsche *cogito* nur „Mittel der Gegenstandserkenntnis“<sup>215</sup> ist, versteht Fichte die Selbstsetzung des Ichs als die grundlegende Tathandlung, aus der das ganze System des

---

<sup>208</sup> Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. Bd. 3., S. 107.

<sup>209</sup> Ebd. S. 123.

<sup>210</sup> Ebd. S. 383.

<sup>211</sup> Otfried Höffe: Immanuel Kant. München: Beck, 1983. S. 53.

<sup>212</sup> H. Böhme, G. Böhme: Das Andere der Vernunft: Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt a.M. Suhrkamp, 1985. S. 130.

<sup>213</sup> Achim Hager: Subjektivität und Sein: Das Hegelsche System als ein geschichtliches Stadium der Durchsicht auf Sein. Freiburg/München: Alber, 1974. S. 169.

<sup>214</sup> I. H. Fichte: *Vorrede des Herausgebers*. In: Fichtes Werke, Bd. I (*Zur theoretischen Philosophie I*). Berlin: de Gruyter, 1971. S. IX.

<sup>215</sup> Achim Hager: Subjektivität und Sein. S. 170.

Wirklichen erst entsteht. Was Fichte über das sich selbst setzende Subjekt schreibt, könnte als Musterbeispiel für die Auffassung des Subjekts als eines *Zugrundeliegenden*, als *fundamentum mundi*, gelesen werden:

„Das Ich *setzt sich selbst*, und es *ist*, vermöge dieses blossen Setzens durch sich selbst; und umgekehrt: das Ich *ist*, und es *setzt* sein Seyn, vermöge seines blossen Seyns. – Es ist zugleich das Handelnde, und das Product der Handlung; das Thätige, und das, was durch die Thätigkeit hervorgebracht wird; Handlung und That sind Eins und ebendasselbe; und daher ist das: *Ich bin*, Ausdruck einer Thathandlung; aber auch der einzig-möglichen, wie sich aus der ganzen Wissenschaftslehre ergeben muss.“<sup>216</sup>

Hegel distanziert sich vom Kantschen und Fichteschen Idealismus und überwindet, auf die Kategorie der Totalität zielend, den bei Descartes, Kant und Fichte unaufhebbaren Subjekt-Objekt-Gegensatz und die Kluft zwischen Endlichem und Absolutem. Seine Überwindung des Dualismus nimmt aber nicht wunder, weil er *Vernunft* als einen Denkmodus betrachtet, der keinen Gegensatz, keinen Dualismus unüberwunden lässt, weil er nichts außerhalb seiner selbst, keine „Äußerlichkeit“ duldet. Er sieht das Absolute als ein dem subjektiven Erkenntnisvermögen selbst immanentes, als eines, das „an und für sich schon bei uns wäre und sein wollte“.<sup>217</sup> Dementsprechend bestimmt Hegel das Ich als die die Objektivität übergreifende Subjektivität, als die „vollendete[ ], reale[ ] Einheit des Subjekts und Objekts, oder des Ichs und Nicht-Ichs; sie ist ein Sollen, wie bei Kant, ein Ziel, ein *Glauben*, daß beides an sich eins sei, aber ein Ziel, dessen Erreichung derselbe Widerspruch wie bei Kant ist, nicht die gegenwärtige Wirklichkeit an ihm hat“.<sup>218</sup> Damit gewinnt das neuzeitliche Ich als „Wissen des absoluten Geistes“<sup>219</sup> eine durchaus starke Position.

## 2.3. Das moderne zerfallende Ich

### 2.3.1. Illusion des Subjektbegriffs und „Schmetterlingstraum“

Die seit der Neuzeit aufgewertete Vorrangigkeit des Subjekts lehnt Döblin nachdrücklich ab. Welche folgenreiche Auswirkung ein epistemologischer Ansatz, der die Wirklichkeit auf den Bewusstseinsraum subjektiver Erkenntnis und Sinneseindrücke reduziert, für unsere Existenz haben muss, das vermag Döblins kritischem Blick nicht zu entgehen. Für ihn ist die

---

<sup>216</sup> J. G. Fichte: *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*. In: Fichtes Werke, Bd. I. Berlin: de Gruyter, 1971. S. 59.

<sup>217</sup> G. W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. Nach dem Texte der Originalausgabe. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. 6. Aufl. Hamburg: Meiner, 1952. S. 64.

<sup>218</sup> G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III*. In: Werke: in zwanzig Bänden, Band 20. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. S. 409.

<sup>219</sup> G. W. F. Hegel: *Jenaer Systementwürfe III*. Unter Mitarb. Von Johann Heinrich Trede. Hrsg. von Rolf-Peter Horstmann (Gesammelte Werke. In Verb. Mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft. hrsg. von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8). Hamburg: Meiner, 1976. S. 286.

Behauptung schlichtweg nicht triftig, dass sich uns „die Welt als buntes Gehirnbild“<sup>220</sup> offenbaren würde. Ein derart extremer Subjektivismus ist seines Erachtens eine pathologische Wahnvorstellung, die die realen Verhältnisse unseres Seins auf unverzeihliche Weise entstellt. „Die Frage, was die ‚Welt‘ sei, losgelöst von der Sinnesreceptivität“,<sup>221</sup> ist Döblin zufolge im Anschluss an Nietzsche obsolet geworden. Es sei vielmehr davon auszugehen, dass die Welt insofern eine „scheinbare“ sei, als der Mensch die Dinge der Welt gemäß ihrem Lebenswert organisiere: „Die scheinbare Welt, die uns real ist, zeigt sich hier als ein nach dem Bedürfnis von uns zurechtgemachter Kosmos, als die vereinfachte und geordnete Welt, in der wir leben können.“<sup>222</sup> Die „eine und wahre Welt“ der Metaphysiker ist damit aber ebenso hypothetisch wie diese scheinbare Welt, mit dem Unterschied indes, dass ihre Scheinbarkeit nicht anerkannt wird, da das metaphysische Bedürfnis – und insofern ist es „pathologisch“ zu nennen – die Vorstellung der „seienden“ Welt zwingend fordert: „Die sogenannte ‚seiende‘ Welt aber der Metaphysiker, im Gegensatz zur ‚scheinbaren‘, stellt sich unter dem biologischen Gesichtspunkt als eine andere hypothetische Welt dar, die gleichfalls einem physiologischen, besser pathologischen Bedürfnis ihre Erfindung verdankt.“<sup>223</sup>

Insofern zeigt Döblins Kritik an der cartesischen Subjekt-Philosophie – „Was man das Ich und das Bewußtsein nennt, ist eine große Übertreibung“<sup>224</sup> oder „Die Person spielt keine Rolle. [...] Das persönliche Ich ist nicht zu halten“<sup>225</sup> – eine Übereinstimmung mit Nietzsches Metaphysikkritik. Nietzsche radikalisiert die junghegelianische Infragestellung des Hegelschen und idealistischen Subjektbegriffs und fasst das individuelle Subjekt, das bei Descartes, Kant und Fichte noch als Substrat der Sinnggebung und bei Hegel an der Macht des Weltgeistes teilhatte, als Zerfallendes und Unterworfenen auf. Seiner Ansicht nach gilt die Einheit des Ichs nur als eine Scheinbare, eine Fiktion, oder heterogene Instanz, die am Rande des Zerfalls agiert:

„*Subjekt*: das ist die Terminologie unseres Glaubens an eine *Einheit* unter allen den verschiedenen Momenten höchsten Realitätsgefühls: wir verstehen diesen Glauben als *Wirkung einer* Ursache, – wir glauben an unseren Glauben so weit, daß wir um seinetwillen die ‚Wahrheit‘, ‚Wirklichkeit‘, ‚Substantialität‘ überhaupt imaginieren. – ‚Subjekt‘ ist die Fiktion, als ob viele *gleiche* Zustände an uns die Wirkung *eines* Substrats wären: aber *wir* haben erst die ‚Gleichheit‘ dieser Zustände *geschaffen*; das

---

<sup>220</sup> IüN, S. 69.

<sup>221</sup> KS I, *Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche*. S. 18.

<sup>222</sup> KS I, *Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche*. S. 18.

<sup>223</sup> KS I, *Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche*. S. 18.

<sup>224</sup> Alfred Döblin: *Die Natur und ihre Seelen*. In: *Der neue Merkur* 6 (1922). S. 10.

<sup>225</sup> Ebd. S. 9.

Gleich-*setzen* und Zurecht-*machen* derselben ist der *Tatbestand*, *nicht* die Gleichheit (– diese ist vielmehr zu *leugnen* –).<sup>226</sup>

Er bemerkt, dass die Vorstellungen von Subjektivität und Begrifflichkeit des Menschen ihrer Verblendung und ihrer geistigen Herrschsucht entspringen: „Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nichtgleichen. [...] Das Übersehen des Individuellen und Wirklichen gibt uns den Begriff [...]“<sup>227</sup> Lange vor Lacan meint Nietzsche, in der Subjektivität eine Konstruktion zu erkennen, die im Irrealen anzusiedeln ist. Er destruiert auch die Wahrheit als „ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismus“.<sup>228</sup> Ebenfalls hatte Stirner zuvor sowohl den Wahrheitstbegriff als auch den Subjektbegriff auf sprachlicher Ebene zerlegt, indem er zeigt, wie die Wahrheiten als machtbedingte sprachliche Konstruktionen die Menschen zu Subjekten machen. Vornietzscheanisch ist seine Feststellung: „Wahrheiten sind Phrasen, Redensarten, Worte [...]“<sup>229</sup> Doch diese Worte, Phrasen konstituieren mich als Subjekt, weil sie mich benennen, definieren; aber „als meine eigenen Geschöpfe sind sie mir nach dem Schöpfungsakt bereits entfremdet“.<sup>230</sup> Lacans und Stirners diesbezügliche Gedanken sind hier nur kurz und bündig zu erwähnen, weil Döblins Subjektauffassung vielmehr in engem Bezug zu Nietzsche steht. Es scheint aber stets ein Erklärungsbedarf für jene Diskrepanz zu bestehen, die sich zwischen den vermeintlich vernichtend kritischen Nietzsche-Aufsätzen des frühen und den durchaus anerkennenden Bemerkungen des späten Döblin ergab.<sup>231</sup>

Auch Ernst Mach, dessen „Name um 1900 synonym für den Empiriekritizismus“ verwendet wird und der indirekt über die Mauthnersche Mach-Rezeption auf Döblin Einfluss ausübt, kommt in seiner *Analyse der Empfindungen* zur Konklusion, dass das Subjekt nichts anderes als schlechthin eine variable und unbeständige Kategorie anzusehen sei. Sein Ausgangspunkt ist, dass sich die gesamte psychische und physische Realität, „die Wahrnehmungen sowie die Vorstellungen, der Wille, die Gefühle, kurz die ganze innere und äußere Welt, aus einer *geringen Zahl von gleichartigen Elementen* in bald

---

<sup>226</sup> Friedrich Nietzsche: *Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre*. In: Ders.: Werke. Bd. VI. München: Hanser, 1980. S. 627.

<sup>227</sup> Friedrich Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*. In: Ders.: Werke. Bd. V. München: Hanser, 1980. S. 313.

<sup>228</sup> Friedrich Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*. In: Ders.: Werke. Bd. V. München: Hanser, 1980. S. 314.

<sup>229</sup> Max Stirner: *Der Einzige und sein Eigentum*. Stuttgart: Reclam, 1991. S. 390.

<sup>230</sup> Max Stirner: *Der Einzige und sein Eigentum*. Stuttgart: Reclam, 1991. S. 391.

<sup>231</sup> Vgl. Birgit Hoock: *Modernität als Paradox*. S. 115.

flüchtigerer, bald festerer Verbindung zusammen[setzt].“<sup>232</sup> Aus dem monistisch vorgestellten „Elementencomplex“<sup>233</sup> – Empfindungskomplex verschmelzen sich Psyche und Physis. Das Wechselspiel der Elemente führt dazu, dass eine stabile Ich-Identität nur noch aus denkökonomischen Gründen angenommen werden kann:

„[...] Nur eine ideelle denkökonomische, keine reelle Einheit hat aufgehört zu bestehen. Das Ich ist keine unveränderliche, bestimmte, scharf begrenzte Einheit. [...] Die *Continuität* ist [...] nur ein Mittel, den Inhalt des Ich vorzubereiten und zu sichern. Dieser *Inhalt* und nicht das *Ich* ist die Hauptsache. Dieser ist aber nicht auf das Individuum beschränkt. Bis auf geringfügige wertlose persönliche Erinnerungen bleibt er auch nach dem Tode des Individuums in *ändern* erhalten.“<sup>234</sup>

Eine gleiche Meinung vertritt auch Ludwig Wittgenstein, der schlechtweg das „denkende, vorstellende“ Subjekt durchkreuzt hat,<sup>235</sup> während Fritz Mauthner in seiner Sprachkritik nachzuweisen gesucht hat, dass „das individuelle Ich eine Illusion [...], das Ich-Gefühl eine Täuschung ist“.<sup>236</sup>

„Ist aber das Ichgefühl, ist die Individualität eine Lebenstäuschung, dann bebzt der Boden, auf welchem wir stehen, und die letzte Hoffnung auf eine Spur von Welterkenntnis bricht zusammen. Was wir irgend von der Welt wissen können, war uns zu einer übersichtlichen Summe der vom Individuum ererbten und erworbenen Erfahrungen zusammengeschmolzen: unsere Kenntnis von der objektiven Welt war zu einem subjektiven Bilde unserer Zufallssinne geworden. Jetzt schwindet auch das Subjekt, es versinkt hinter dem Objekte, und wir sehen keinen Unterschied mehr zwischen dem philosophischen Streben menschlicher Jahrtausende und dem Traumdasein einer Amöbe. Auch der Begriff der Individualität ist zu einer sprachlichen Abstraktion ohne vorstellbaren Inhalt geworden.“<sup>237</sup>

Analog zu dieser These, dass sowohl der Wahrheitbegriff als auch der Subjektbegriff bloß eine Fiktion sei, interpretiert auch Zhuangzi jede Ich-Identität und Anschauung zur bestimmten Wahrheit als einen diskursiven Traum oder einen traumhaften Diskurs: „[...] ,Kung und du, ihr seid beide Träumende. Daß ich dich einen Träumenden nenne, ist auch ein Traum. Solche Worte nennt man paradox.“<sup>238</sup> Abgesehen davon, dass er die scheinbare Unhintergebarkeit des Subjekts negiert, weist Zhuangzi ähnlich wie Nietzsche „Lust an

---

<sup>232</sup> Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnisse des Physischen zum Psychischen. 4., vermehrte Aufl. Jena: Fischer, 1903. S. 17.

<sup>233</sup> Ebd. S. 19.

<sup>234</sup> Ebd.

<sup>235</sup> Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. In: Ders.: Werkausgabe in acht Bänden. 9. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993. Bd. 1, S. 67.

<sup>236</sup> Fritz Mauthner: Die Sprache. Frankfurt a.M.: Rütten & Loening, 1906. S. 80.

<sup>237</sup> Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1: Sprache und Psychologie. Stuttgart, 1901. S. 606f.

<sup>238</sup> Zz (RW), S. 20.

Paradoxen“ auf und findet es wie Döblin jedoch verzeihlich: „Selbstwidersprüche und Abirrungen gehören zum Gedankenhaushalt jedes Philosophen“. <sup>239</sup> Eine berühmte Episode vom „Schmetterlingstraum“ in *Zhuangzi* veranschaulicht die Inkonstanz der Ich-Identität und die unaufhaltsame Wandlung der Dinge oder die „ungeheure *Vielfachheit*“ <sup>240</sup> eines Subjekts:

„Einst träumte Dschuang Dschou [=Zhuangzi], daß er ein Schmetterling sei, ein flatternder Schmetterling, der sich wohl und glücklich fühlte und nichts wußte von Dschuang Dschou. Plötzlich wachte er auf: da war er wieder wirklich und wahrhaftig Dschuang Dschou. Nun weiß ich nicht, ob Dschuang Dschou geträumt hat, daß er ein Schmetterling sei, oder ob der Schmetterling geträumt hat, daß er Dschuang Dschou sei, obwohl doch zwischen Dschuang Dschou und dem Schmetterling sicher ein Unterschied ist. So ist es mit der Wandlung der Dinge.“ <sup>241</sup>

Mit dieser Episode destruiert Zhuangzi eine der Mehrzahl der Menschen vertraute Welt autistischer Selbstverfangenheit. Äußert sich das Subjekt als „Ich“, so bezieht es sich auf sehr vielfältige Inhalte und Interessen, die sich unablässig wandeln: „Keine Subjekt-, Atome“. Die Sphäre eines Subjekts beständig *wachsend* oder sich *vermindernd* –; im Falle es die angeeignete Masse nicht organisieren kann, zerfällt es in 2. <sup>242</sup>

Im Anschluss an diese binnen- und interkulturellen Isotope bringt Döblin seine analoge Einsicht in die Illusion des Subjekts zum Ausdruck: „wenn alles in dies Ich gezogen wird, so wird wohl alles Empfindung des Ich [...]. Aber dann wird schließlich auch das Empfindende selber empfunden.“ So könne aus dem cartesischen *cogito* auf keinen Fall deduziert werden, das Subjekt sei „die wahre Realität, das wirklich Gegebene“. Er schrieb in *Die Natur und ihre Seelen* dahingehend: „Welche Rolle spielt aber das Ich dabei? Das Individuelle Ich ist ein Gedanke, aber keine Tatsache. Fühlen, Denken, Wollen sind geistige Dinge, die man feststellen kann. Dagegen kann man nicht feststellen, wer fühlt, – daß es ein Ich ist, das fühlt, oder daß gar ich es bin.“ <sup>243</sup> Daher müsse das cartesische *cogito* oder das „Kopfdenken“, das als der „übertriebene Hochmut“ des Ichs gilt, letztlich unweigerlich zu dessen eigener Zerstörung führen, wie es in *Gesprächen mit Kalypso* kritisch dargestellt wird:

„Das Schauspiel mußte sich vollenden, in dem das Ich Stufe um Stufe erstieg, die Welt in die Luft blasend, keinen anderen Gott zurücklassend, als diesen einen: ‚Ich‘, den

---

<sup>239</sup> KS I, *Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche*. S. 14.

<sup>240</sup> Friedrich Nietzsche: *Werke: Kritische Gesamtausgabe*. VIII, 1 (Nachgelassene Fragmente Herbst 1885 – Herbst 1886), 2 (91). S. 104.

<sup>241</sup> Zz (RW), S. 21.

<sup>242</sup> Friedrich Nietzsche: *Werke: Kritische Gesamtausgabe*. VIII, 2 (Nachgelassene Fragmente Herbst 1887 – Herbst 1888), 9 (98). S. 55f.

<sup>243</sup> Alfred Döblin: *Die Natur und ihre Seelen*. In: *Der neue Merkur* 6 (1922). S. 10.

düsteren Selbstherrscher, den Gott von eigenen Gnaden, den betrogensten aller Betrüger und den stummen folgerichtigen Selbstmörder. Jenes denkende, das formende Ich ist zerschlagen.“<sup>244</sup>

### 2.3.2. Döblins monistisches Äquivalenzdenken und Zhuangzis „Gleichheit der Dinge“

Der als Einheit aufgefasste metaphysische Subjektbegriff solle den oben erwähnten Denkern zufolge als bloßes Produkt einer sprachlichen Konstitution angesehen werden, die nicht nur auf dem menschlichen Glauben an einen Kausalnexus, sondern eher auf ihrer hartnäckigen Unterscheidung zwischen einem wirkenden Subjekt und einem erleidenden Objekt beruht. Um das Ziel der Subversion des neuzeitlichen Subjektbegriffs zu erreichen, muss die Subjekt-Objekt-Dichotomie als eine epistemologische Grundlage aufgelöst und die durch die Naturwissenschaften hervorgerufene Abspaltung des Spirituellen vom Materiellen annulliert werden. Das Äquivalenzdenken nimmt Nietzsche insofern vorweg, als er die Möglichkeit ins Auge fasst, dass die Ambivalenz als Einheit der Gegensätze, als Einheit inkompatibler Werte wie Gut und Böse, Wahrheit und Lüge, in die Indifferenz als Austauschbarkeit der Werte ausmündet. „Es wäre sogar noch möglich“, erklärt er in *Jenseits von Gut und Böse*, „dass was den Wert jener guten und verehrten Dinge ausmacht, gerade darin bestünde, mit jenen schlimmen, scheinbar entgegengesetzten Dingen auf verfängliche Weise verwandt, verknüpft, verhäkelt, vielleicht gar wesensgleich zu sein.“<sup>245</sup> Wenn sich aber herausstellt, dass es die scheinbar entgegengesetzten Werte gar nicht gibt, weil sie in „Wahrheit“ wesensgleich sind, dann bricht die Zeit der Indifferenz, der Austauschbarkeit aller Werte, an: Gut und Böse, Wahrheit und Lüge, Liebe und Hass sind kaum noch zu unterscheiden.

Döblins monistisches Äquivalenzdenken, dass der „Gegensatz ‚Wahrheit‘, ‚Lüge‘“ ebenso wie „der Gegensatz, ‚Realität‘ und ‚Scheinbarkeit‘ zu verwerfen“<sup>246</sup> sei, stimmt nicht nur mit Nietzsches Metaphysikkritik überein, sondern hängt auch unverkennbar mit der zeitgenössischen Strömung des Monismus zusammen, die um die Jahrhundertwende den Kunstkreisen entsprang und sich schnell im wissenschaftlichen, philosophischen und spiritistischen Bereich verbreitete. Diese monistische Bewegung macht sich zur Aufgabe, die Kluft zwischen Leib und Seele, Ich und Natur, Subjekt und Objekt zu überbrücken und das durch die begrifflich-rationalistische Ontologie heraufbeschwörte Sinndefizit auszufüllen. Diese neue Geistesrichtung fand ein enormes Echo bei vielen prominenten Schriftstellern

---

<sup>244</sup> GmK, S. 28.

<sup>245</sup> Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 4. Hrsg. K. Schlechta. München: Hanser, 1980. S. 568.

<sup>246</sup> KS I, *Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche*. S. 18.

dieser Epoche, wie beispielsweise Hauptmann, Rilke, Musil, Hofmannsthal und weiteren Vertretern der Wiener Moderne.<sup>247</sup> Es ist freilich nicht meine Absicht, das Äquivalenzdenken Döblins auf eine bestimmte literarische Schule zurückzuführen. Im Gegensatz scheint es uns unerlässlich, die Abhängigkeitsbeziehungen seiner Naturphilosophie vom monistisch geprägten Zeitbewusstsein der Jahrhundertwende, nämlich von diesen zeitgenössischen binnenkulturellen Isotopen bei dem Problem der Dichotomie-Aufhebung, aufzudecken.

Gleichfalls nicht zu übersehen ist Zhuangzis aufschlussreicher Gedanke von *qí wù lùn* – „Gleichheit aller Dinge und Weltanschauungen“<sup>248</sup> – als ein interkulturelles Isotop aus dem Daoismus vor gut zweitausend Jahren. Für den Monisten Zhuangzi ist es nicht der Mühe wert, an der Ausdifferenzierung aller Antipoden von „Geburt und Sterben, Leben und Tod, Erfolg und Mißerfolg, Armut und Reichtum, Würdigkeit und Unwürdigkeit, Lob und Tadel, Hunger und Durst, Hitze und Kälte“<sup>249</sup> festzuhalten, weil sie im Lauf der Zeit unaufhörlich miteinander abwechseln. Diese Einsicht ruft seine Sehnsucht hervor, alle Grenzen zu überwinden und zur All-Einheit des Dao, das die zur Durchtrennung tendierende subjektivistische Perspektive auslöscht, zurückzugelangen.

„Darum, was vom Standpunkt des Ichs aus ein Querbalken ist oder ein Längsbalken, Häßlichkeit oder Schönheit, Größe oder Gemeinheit, Übereinstimmung oder Abweichung: im SINN sind diese Gegensätze aufgehoben in der Einheit. In ihrer Geschiedenheit haben sie ihr Bestehen; durch ihr Bestehen kommen sie zum Vergehen. Alle Dinge, die jenseits sind vom Bestehen und Vergehen, kehren zurück zur Aufhebung in der Einheit. Aber nur der Schauende kennt diese Aufhebung in der Einheit. Er entfaltet keine Tätigkeit vom Standpunkt seines Ichs aus, sondern beruhigt sich beim allgemein Anerkannten.“<sup>250</sup>

Zhuangzis Darstellungen des Gedankens der Wesensgleichheit – „Auf der ganzen Welt gibt es nichts Größeres als die Spitze eines Flaumhaares“, „Der Große Berg ist klein“, „Es gibt nichts, das ein höheres Alter hätte als ein totgeborenes Kind“ und „Der alte Großvater Pong (der seine sechshundert Jahre gelebt hat) ist in frühester Jugend gestorben“ oder „Himmel und Erde entstehen mit mir zugleich, und alle Dinge sind mit mir eins“<sup>251</sup> – hören sich genau so selbstwidersprüchlich wie Döblins Beschreibungen der großen Formel der Kunst in *Gesprächen mit Kalypso* an: „Von der Gleichheit aber in der Ungleichheit, von der Einheit

---

<sup>247</sup> Vgl. Christoph Bartscherer: *Das Ich und die Natur*. S. 189; und vgl. Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele: Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende* [= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 125], Tübingen: Niemeyer, 1993. S. 16.

<sup>248</sup> Vgl. Zz (RW), Buch II und Zz (VHM), Kap. 2.

<sup>249</sup> Zz (RW), Buch V, S. 42.

<sup>250</sup> Zz (RW), Buch II, S. 15.

<sup>251</sup> Zz (RW), Buch II, S. 16f.

aber in der Vielheit“<sup>252</sup> und „Ich leugne Seele wie Körper. [...] Es gibt kein Innen gegen ein Außen, kein Ausgedehntes gegen ein Denkendes“<sup>253</sup> oder an einer anderen Stelle desselben Buchs: „das ‚Größte‘ und ‚Kleinste‘ ist gleich“.<sup>254</sup>

Es erscheint hier lohnenswert, auf eine Unterscheidung der einschlägigen Philosophie Zhuangzis zu zen-buddhistischen Ideen hinzuweisen. Im Zug der Vermengung der beiden philosophischen Schulen Ostasiens wird zum Beispiel die zuvor erwähnte Parabel des „Schmetterlingstraums“ vom Zen-Buddhisten Daisetsu Teitaro Suzuki (jap. 鈴木 大拙) dergestalt interpretiert, dass hier im Sinne einer buddhistischen Einheit überhaupt kein Unterschied zwischen Subjekt und Objekt, dem Träumenden und Geträumten, oder gar keine Schattierung zwischen Traum und Wirklichkeit bestünde, wo doch Zhuangzis immanent-transzendente Philosophie im Unterschied zur buddhistischen reinen Metaphysik einerseits gerade die Verschiedenheit der Dinge und Perspektiven anerkennt, andererseits aber ihre Gleichwertigkeit betont. Gleichwohl soll das Äquivalenzdenken doch nicht einfach auf einen billigen Relativismus oder auf die postmoderne Problematik der Indifferenz als beliebiger Austauschbarkeit reduziert werden. Im Grunde genommen sind vielmehr die Rolle des Subjekts und seiner instrumentellen Rationalität und zumal die entscheidende aber auch katastrophale Funktion der Sprache bei der Einstellung der Unterscheidungskriterien von Zhuangzi wie auch von Döblin in Frage gestellt: „Die Begrenzungen sind nicht ursprünglich im SINN des Daseins begründet. Die festgelegten Bedeutungen sind nicht ursprünglich den Worten eigentümlich. Die Unterscheidungen entstammen erst der subjektiven Betrachtungsweise.“<sup>255</sup> Aber im „Geteilten gibt es Unteilbares“ und in „den Beweisen gibt es Unbeweisbares“, denn „[d]er große SINN bedarf nicht der Bezeichnung; großer Beweis bedarf nicht der Worte“.<sup>256</sup> Zhuangzi verwirft ein „gleißend[es]“ Dao als das Unwahre und glaubt, dass das, was „man mit Worten zu beweisen“ vermag, nicht das Wahre ist.<sup>257</sup> Hier sieht er die tiefgreifende Diskrepanz zwischen dem *signifié* und *signifiant*, d. h. zwischen dem schweigenden oder unaussprechlichen höchsten und totalen Sein (= Dao) und dem sprechenden Wesen der Wahrnehmungen, Emotionen und Gedanken des Menschen, der sich stets vergeblich dem unaussagbaren Dao verbal zu nähern sucht und letztlich umgekehrt

---

<sup>252</sup> GmK, S. 119 (Achstes Gespräch).

<sup>253</sup> Ebd. S. 160 (Neuntes Gespräch).

<sup>254</sup> Ebd. S. 41 (Fünftes Gespräch).

<sup>255</sup> Zz (RW), Buch II, S. 17.

<sup>256</sup> Zz (RW), Buch II, S. 17.

<sup>257</sup> Zz (RW), Buch II, S. 17.

wegen seines subjektsprachlichen Gebrauchs unvermeidlich der Einheit des Daos verlustig geht:

„Da sie nun Eins *sind*, kann es nicht noch außerdem ein *Wort* dafür geben; da sie aber andererseits als Eins *bezeichnet* werden, so *muß* es noch außerdem ein Wort dafür geben. Das Eine und das Wort sind zwei; zwei und eins sind drei. Von da kann man fortmachen, daß auch der geschickteste Rechner nicht folgen kann, wieviel weniger die Masse der Menschen!“<sup>258</sup>

Obwohl Zhuangzi und Döblin gleichermaßen ein eher skeptisches Verhältnis zum Medium der Sprache einnehmen, welche für beide einen geradezu differenzierenden und okkupatorischen „Divide-et-impera-Charakter“ besitzt, kommen sie aber auch zur dialektischen Einsicht, dass der Mensch mit seiner Sprache und Seele, seinem subjektiven Bewusstsein als das Verbindungsglied zwischen Schöpfer und Schöpfung funktionieren muss: „Was möglich ist, ist möglich; was unmöglich ist, ist unmöglich. Ein Weg bildet sich dadurch, daß er begangen wird; die Dinge erhalten ihr So-Sein dadurch, daß sie genannt werden.“<sup>259</sup> Zwar solle laut Zhuangzi und Döblin der subjektive Standpunkt begrenzt werden, aber die Personalität des Menschseins kann man nicht ganz aufheben. Vielmehr sind die Perspektive des Subjekts und die des Objekts für immer miteinander abzuwechseln und voneinander abzuhängen: „Ohne jenes Etwas gibt es kein Ich. Ohne Ich gibt es nichts, das sie erfassen könnte.“<sup>260</sup> Zhuangzi erläutert diesen Gedanken ausführlicher wie folgt:

„Es gibt kein Ding, das nicht vom Standpunkt des Nicht-Ichs aus angesehen werden könnte. Es gibt auch kein Ding, das nicht vom Standpunkt des Ichs aus angesehen werden könnte. Nur daß ich die Dinge vom Standpunkt des Nicht-Ichs aus nicht sehen kann, sondern nur vorstellungsmäßig darum wissen kann. So wird nun von Menschen behauptet, daß das Nicht-Ich aus dem Ich hervorgehe und daß das Ich seinerseits vom Nicht-Ich bedingt werde. Das ist die Theorie von der gegenseitigen Erzeugung dieser Gegensätze in der Zeit.“<sup>261</sup>

Im Wortschatz Zhuangzis wurde die Verbindungs- und Vermittlungsfunktion des Menschen, der sich dem Unterscheidungsdenken entzogen hat, mit dem „Angelpunkt“ und „Mittelpunkt“ verglichen: „Der Zustand, wo Ich und Nicht-Ich keinen Gegensatz mehr bilden, heißt der Angelpunkt des SINNS. Das ist der Mittelpunkt, um den sich nun die Gegensätze drehen können, so daß jeder seine Berechtigung im Unendlichen findet. Auf diese Weise hat

---

<sup>258</sup> Zz (RW), Buch II, S. 17.

<sup>259</sup> Zz (RW), Buch II, S. 14.

<sup>260</sup> Zz (RW), Buch II, S. 12.

<sup>261</sup> Zz (RW), Buch II, S. 13f.

sowohl das Ja als auch das Nein unendliche Bedeutung.“<sup>262</sup> Auf eine verblüffend ähnliche Weise hat Döblin die Verbindungs- und Vermittlungsfunktion des Subjekts durch „Scheide“,<sup>263</sup> „Scharnier“,<sup>264</sup> „Gelenk“,<sup>265</sup> „Grenze“ und „Schwelle“<sup>266</sup> metaphorisiert. An diesem Scharnier erfüllt der Mensch seine Aufgabe, Diesseits und Jenseits, das Materielle und das Immaterielle, Ich als „res cogitans“ und Welt als „res extensa“ miteinander zu verklammern. Da alles Körperliche Hindeutung auf ein Seelisches ist und das Seelische wiederum auf die Manifestation im Sinnlichen angewiesen ist, eines ohne das andere also nicht auskommen kann und beides synchron in parallelen Bewegungen denselben Vorgang beschreibt, erweist sich hier die vom weltanschaulichen Monismus behauptete Untrennbarkeit und Einheit von Leib und Seele. Wenn man den Verdienst des Monismus, dem Siegeszug des Positivismus Einhalt zu gebieten, die rationalistische Entsinnlichung und analytische Atomisierung der Wirklichkeit zu versagen und die sinnesphysiologische Reduktion des Menschen zu einem Versuchsobjekt der Wissenschaft zu unterbinden, anerkennt, muss man sich zugleich mit dem wachsenden Risiko einer „Apotheose der Sinnenwelt zur Ideologie“ konfrontieren.<sup>267</sup> Christoph Bartscherer beschreibt in *Das Ich und die Natur* die gefährliche Folge der „bruchlose[n] Einreihung des Menschen in die leib-seelische Einheitsschau“ als Einbuße der menschlichen „Sonderstellung im Kosmos“ und als Herabsinken „zu einer zoologischen Unterart im Reich der Natur“.<sup>268</sup> Um dieses Risiko zu vermeiden, stellt Döblin eine neue These zum Bezug zwischen Menschen und Natur auf: „Die Person ist Stück der Natur und ihr Gegenstück.“<sup>269</sup> Deutlich zu erkennen ist die Affinität zwischen dieser Döblinschen These und den von seinem Zeitgenossen – Heidegger – in *Sein und Zeit* eingeführten Begriffen des „In-der-Welt-seins“ und „Mitseins“.<sup>270</sup> Desgleichen nimmt Zhuangzi eine paradoxe Lebenshaltung ein, die einerseits als scheinbar heterogenes So-Sein der physischen Dinge für gültig erklärt, andererseits einen Zustand absoluter Identität, des Urgrundes oder des „Mutterschoßes“ von allen Gegenständen hochachtet: „Also macht es der Berufene in seinem Verkehr mit den Menschen. Er befriedigt sie mit Ja und Nein, während er innerlich ruht im Ausgleich des Himmels: das heißt beides gelten lassen.“<sup>271</sup>

---

<sup>262</sup> Zz (RW), Buch II, S. 14.

<sup>263</sup> UM, S. 126.

<sup>264</sup> Ebd. S. 127.

<sup>265</sup> Ebd. S. 126.

<sup>266</sup> Ebd. S. 131.

<sup>267</sup> Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele*. S. 355.

<sup>268</sup> Christoph Bartscherer: *Das Ich und die Natur*. S. 206.

<sup>269</sup> UD, S. 49.

<sup>270</sup> Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. 19. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer, 2006. 1. Teil, 4. Kap., S. 114-130.

<sup>271</sup> Zz (RW), Buch II, S. 15.

In diesem gemeinsamen Paradox verbirgt sich eine Art Dialektik, die Döblin, Zhuangzi und Heidegger zur Übereinstimmung kommen lässt. Die drei Monisten gehen nicht von einem festen Gegenüber von Subjekt-Objekt aus, sondern von der Einheit des Seins, und weisen damit auf die grundlegende Zusammengehörigkeit von Mensch und Welt hin. Welt bezeichnet dabei nicht die Summe alles Seienden, sondern eine sinnhafte Totalität, eine Bedeutungsganzheit, in der sich die Dinge sinnhaft aufeinander beziehen. Geht die Transzendentalphilosophie Kants von einem selbstgenügsamen, in sich ruhenden Subjekt aus, dessen Verbindung zur Außenwelt erst hergestellt werden muss, so ist bei Döblin, Zhuangzi und Heidegger einerseits dem Menschen immer schon Welt gegeben, andererseits ist Welt überhaupt nur für den Menschen vorhanden. Nun ist die Welt für sie kein Ding, sondern ein zeitliches Beziehungsgeflecht.

### 2.3.3. Döblins „Depersonation“ und Zhuangzis „Ich-Begraben“

Döblin entlehnt den Begriff der „Depersonalisation“<sup>272</sup> aus der Psychiatrie des ausgehenden 19. Jahrhunderts und entwickelt ihn zu einem neuen Terminus der „Depersonation“, um das Phänomen des Ich-Verlusts darzustellen. Der Vermutung Birgit Hooock zur Entstehung dieses Begriffs und zu Döblins Überzeugung der Unhaltbarkeit des neuzeitlichen Subjektbegriffes zufolge,<sup>273</sup> haben auch seine eigenen Studien über die *Gedächtnisstörung bei der Korsakoffschen Psychose*, womit Döblin 1905 in Berlin seinen Dokortitel erlangte, und die Auseinandersetzung mit den Schriften Freuds beigetragen. Durch diesen Begriff der „Depersonation“ weist Döblin auf eine mit dem Futurismus verwandte ablehnende Grundhaltung gegenüber dem herkömmlichen Persönlichen, „das sich nicht sachlich rechtfertigt“,<sup>274</sup> hin. Er erachtet die Depersonation als „die Befreiung der Erde von den Persönlichkeiten“ und „eine Hauptvoraussetzung unserer guten Kunst [...], die die Nacktheit den irdischen Dingen zurückgeben will“.<sup>275</sup> Die subjektkritische „Depersonation“ liegt Döblins literarischem Programm des modernen Epos zugrunde und bahnt seinen steinernen Stil, seine unpersönlich sachliche Darstellungsweise von Abläufen und Bewegungen sowie seine Montageverfahren an. Döblin proklamiert in seiner Schrift *An Romanautoren und ihre Kritiker*, dass der Verzicht auf „die Hegemonie des Autors“<sup>276</sup> die Kernaufgabe für einen

---

<sup>272</sup> Vgl. Joachim-Ernst Mayer (Hrsg.): *Depersonalisation*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968 (Wege der Forschung, Bd. CXXII).

<sup>273</sup> Birgit Hooock: *Modernität als Paradox*. S. 238.

<sup>274</sup> SzÄ, S. 627.

<sup>275</sup> Ebd.

<sup>276</sup> SzÄ, *An Romanautoren und ihre Kritiker*, S. 122.

guten Romanautor sei, der „vor allem schweigen können“<sup>277</sup> müsse und im noch „nicht weit genug“ getriebenen „Fanatismus der Selbstverleugnung“ sich „gänzlich in den sehr konkreten Vorgang“ verwandeln solle: „ich bin nicht ich, sondern die Straße, die Laternen, dies und dies Ereignis, weiter nichts.“<sup>278</sup> In diesem „offenen“ Beziehungsgeflecht soll der Mensch, so meint Döblin in den *Gesprächen mit Kalypso*, seine Subjektivität der Betrachtungsweise, der Vorurteile und des Vorverständnisses kritisch beschränken, sogar seine zu vitale Individualität – den „düsteren Selbstherrscher“ – gänzlich eliminieren. Das Bild des neuen Menschen, der die Welt nicht mehr durch die von seiner subjektiven Perspektive beeinflusste und diskursiv-explicierende Erkenntnis auffasst, wird von Döblin in den *Gesprächen mit Kalypso* so beschrieben:

„Das Ich ist tot, und die Welt wieder erlöst... Hörst du, was die icerlöste Welt braust? Ihr Ablauf und Werden ist sinnvoll, von Gedankenart. Beziehungen, Zusammenhang und Gleichmaß hält die Welt umfängen... Das alte Lügenich wart zerschellt, die Welt ist wahr, du bist mit ihr, – ist frei, nicht aufzuhalten, sie wächst und wächst, während ich hier stehe, lodert die Welt, eine grelle Brandfackel, durch alle Räume.“<sup>279</sup>

Zu Döblins Begriff der Depersonation kann Zhuangzis These des „Ich-Begrabens“ (*sàng wǒ* „丧我“), die am Beginn des zweiten Kapitels seines Buches „Ausgleich der Weltanschauungen“ aufgestellt wird, als ein Pendant gelten:

„Meister Ki von Südweiler saß, den Kopf in den Händen, über seinen Tisch gebeugt da. Er blickte zum Himmel auf und atmete, abwesend, als hätte er die Welt um sich verloren. Ein Schüler von ihm, der dienend vor ihm stand, sprach: ‚Was geht hier vor? Kann man wirklich den Leib erstarren machen wie dürres Holz und alle Gedanken auslöschen wie tot Asche? Ihr seid so anders, Meister, als ich Euch sonst über Euren Tisch gebeugt erblickte.‘ Meister Ki sprach: ‚Es ist ganz gut, daß du darüber fragst. Heute habe ich mein Ich begraben. [...]“<sup>280</sup>

Zhuangzi nennt diese Parabel „*Das Orgelspiel des Himmels*“,<sup>281</sup> in der die Rede ohne jegliches subjektives Vorurteil verglichen wird mit Klängen, welche von Menschen mit aufgereihten Bambusröhren geblasenen werden, und die „Flöten der Menschen“ genannt wird; „Flöten der Erde“ bedeutet die Klänge, die das Blasen des Windes durch verschiedene Höhlungen erzeugt; mit „Flöten des Himmels“ ist das natürliche Sich-zeigen des Seienden gemeint. Die „drei Flöten“ sind im Grunde identisch. Sie sind alle das Sich-zeigen des

---

<sup>277</sup> KS I, *Über Roman und Prosa*, S. 227.

<sup>278</sup> SzÄ, *An Romanautoren und ihre Kritiker*, S. 122.

<sup>279</sup> Hier zitiert nach Otto Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne. S. 233.

<sup>280</sup> Zz (RW), Buch II: *Ausgleich der Weltanschauungen*. S. 11.

<sup>281</sup> Siehe Anhang A. a. und A. b.

Seienden, dessen Erscheinungsweg die „Höhlungen“ – das das Ich preisgebende Dasein – ist. Zhuangzi charakterisiert diesen Zustand des Daseins, die meditative Trance, die den Meister in dieser Parabel „entkörpern und seiner Seele beraubt“, <sup>282</sup> als „Ich-Verlust“ oder metaphorisch als „Ich-habe-mein-Ich-begraben“ (*wú sàng wǒ* „吾喪我“). Wie in der Passage der *Gespräche mit Kalypso* ist ein solches Dasein hier in den Strom der Dinge und in das Beziehungsgeflecht zurückgenommen.

Dieser Vergleich lässt deutlicher erkennen, wie die Überwindung der Subjekt-Objekt-Dichotomie und der Individuation des Menschen zur unerlässlichen Grundlage für die Sprachsubversion Döblins wird. Außerdem ist das Verständnis der Kritik Döblins an der Subjektivität des Menschen auch aufschlussreich für die Erfassung des eigentlichen Sinnes seines Montageromans: Die Lehre des BA ist nicht die absolute Verwerfung des Ich, sondern, wie Klaus Müller-Salget zutreffend formuliert, geht es um „den Abbau der Ichverkrampfung, die den einzelnen blindlings zum Maß aller Dinge macht“. <sup>283</sup> Dieser Abbau der Ichverkrampfung ist nicht so extrem und idealistisch wie die in den *Gesprächen mit Kalypso* angestrebte absolute Auflösung des Ich, sondern geht vielmehr von Döblins These „Die Person ist Stück der Natur und ihr Gegenstück“ aus. Dabei zeigt sich ein scheinbar unlösbares Paradox in seiner Reflexion über die Subjektivität des Menschen und die mit ihr verbundenen Sprache.

Es ist bemerkenswert, dass sich ein gleiches Paradox auch im Thesensatz Zhuangzis – „Ich habe mein Ich begraben“ – befindet: Das nominativische Ich bezieht sich auf den „wahren Menschen“, <sup>284</sup> der die Subjekt-Objekt-Dichotomie oder den Zwiespalt zwischen den Antipoden von Bewusstsein und Materie beseitigen und sich daher wieder in den Zustand holistischer Eintracht integrieren kann, während sich das preisgebende akkusativische Ich auf die degenerierte Form des Menschen bezieht, dessen Verstand nach dem Prinzip der Objektivierung der Welt arbeitet, d. h. nach dem Prinzip der abstrahierenden Distanzierung seiner Person und Umgebung zwecks seiner instrumentellen Beherrschung. Während ein derartiger Mensch alles Nicht-Ich, alle anderen Geschöpfe aus rationalen Gründen vergegenständlicht, müsse auch er sich selbst in das „Selbstsein“ einkapseln, welches sich vom ganzheitlichen Dao oder, mit Döblins Begriff, vom „Urgrund“ vollständig abgrenzt. So kann der übersinnliche Kommunikationsfluss zwischen Mensch und Sein nicht mehr gehalten

---

<sup>282</sup> Zz (VHM), Kapitel 2: *Über die Gleichheit der Dinge*. S. 70.

<sup>283</sup> Klaus Müller-Salget: Alfred Döblin: Werk und Entwicklung. Bonn: Bourier, 1972. S. 323.

<sup>284</sup> Zz (RW), Buch VI, S. 46.

werden und dann gilt die Individuation nicht mehr im positiven Sinne als Prämisse zur Ichwerdung, die noch „mit der gemeinsamen Welt verbunden“<sup>285</sup> bleibt, sondern ganz im Gegenteil als ein katastrophaler Vorgang der Isolierung, Abschottung und monadenhaften Einschließung.

Zhuangzis Differenzierung zwischen dem wahren und banalen Menschen kann man mit Döblins Unterscheidung von „Ich“ und „Person“ gleichsetzen. „Person“ wird von Döblin als eine für sein philosophisches Denken zentrale Kategorie angeführt, mit der er einen Existenzmodus beschreibt, in dem jede Form der Diskrepanz und Inkonsequenz definitiv aufgehoben ist und die kontroversen Wirkkräfte aus Geist und Materie sich nicht mehr konfliktieren und paralisieren, weil sie in der Synergie eines Hyperonyms des „Urgrunds“ als Kraftzentrums harmonisiert sind.<sup>286</sup> Während die „Person“ den Rang eines absoluten Namens besitzt, der die Totalität einer außerhalb der Verhältnismäßigkeit des menschlichen Bewusstseins liegenden Perspektive einfängt, wird im Gegensatz dazu „Ich“ so verstanden, dass die ganze menschliche Existenz als eine selbstsüchtige Privatangelegenheit des Individuums aufgefasst ist:

„Der Mensch bemerkt, daß er Person ist. Er sieht sie nicht in ihrer ganzen Realität, aber er bemerkt sie. In seinem jetzigen Zustand macht er aus ihr etwas, was wirklich die Wahrheit auf den Kopf stellen heißt. Die Person verbindet, vermittelt ihn mit der weiteren Schöpfung bis hin zu ihrem Ursprung. Und er – macht eine Kapsel daraus. Er verkapselt sich in seiner Person. Er erkennt in ihr schließlich nur ein gedankliches ‚Ich‘, ein einsames und einmaliges Ich. Er weiß nichts von dem Adergeflecht des Universums, und er setzt sich dagegen zur Wehr. Es ist die Fortsetzung der Isolierung des Menschen, nun von ihm in sich selbst durchgeführt. Die selbstmörderische Isolierung läßt das einsame, unzugängliche stolze ‚Ich‘ entstehen, das Ich, dem nichts antworten kann, weil es eingemauert ist.“<sup>287</sup>

Durch den obigen Vergleich kann man nun zur Schlussfolgerung gelangen, dass sowohl das von Döblin herabgewürdigte „Ich“ als auch das von Zhuangzi begrabene „Ich“ mit dem zum utilitaristischen Zweck oder aus der hypertrophen Beherrschungssucht auf cartesianischen *cogito* aufgebauten Subjekt zusammenhängen. Die beiden Philosophen verwerfen alles verkrustete, veräußerlichte und entseelte Menschsein als Retortenprodukt, das in der Profanisierung der menschlichen kognitiven Fertigkeiten zu einem säkularen Gebrauchsinstrument Stufe um Stufe seine Totalität verliert. Da das sich narzisstisch abschließende Ich unweigerlich die Loslösung oder Emanzipation auslöst und dann den

---

<sup>285</sup> UD, S. 70.

<sup>286</sup> Vgl. UM, S. 158.

<sup>287</sup> Ebd. S. 159.

Einsturz des äußerst zerbrechlichen Zusammenhalts der ambivalenten Daseinskräfte herbeiführt, demoliert es darum die Parität der Daseinspole von Bewusstsein und Materie, führt zur Zersplitterung von Ich und Welt. Aber das als Nominativ im Zhuangzis Thesensatz paradoxerweise bleibende „Ich“ und der von Döblin als positiv akzentuierte „Person-Begriff“ deuten darauf hin, dass die beiden Denker dem autonomen Subjekt nicht einfach ein Ende setzen, sondern stark relativieren wollen. Oder Zhuangzis Strategie zufolge: erst wenn der Mensch sich entleert, nämlich das unwahre Ich beseitigt, kann sich das wahre Ich dann als eine Kapsel oder Hülse, die zur immanenten Welt immer offen bleibt, und als Transparenz gegenüber dem transzendenten Urgrund offenbaren.

## **2.4. Ich-Restitution und Wiederherstellung der Totalität**

### **2.4.1. Döblins dialektisches Menschenbild und Zhuangzis Mittelstellung zwischen Ichhaftigkeit und Ichlosigkeit**

Durch die Aufstellung des Person-Begriffs wird darauf hingewiesen, dass Döblin, wie er in *Der Bau des epischen Werks* bekannte, nicht auf Lebenszeit im Stande war, auf seinem frühen Standpunkt des „Fanatismus der Selbstverleugnung“ zu beharren.<sup>288</sup> Birgit Hoock weist auf, dass sich schon in Döblins früheren Auseinandersetzung mit naturphilosophischem Gedankengut eine Wende seines Denkens weg vom Menschsein „als nur passivem, kollektivem Natursein“<sup>289</sup> und hin zum geistig handelnden, wollenden Einzelmenschen andeutet: „Der Mensch als Ich, als Geistiges“, schrieb Döblin 1926, „geht mir ganz ganz langsam auf.“<sup>290</sup> Der Wendungsimpuls lässt sich bis zu Döblins kurzer Reise nach Polen (1924) zurückverfolgen und das Prinzip der „Person“ wurde in den nach der Polenreise veröffentlichten Schriften *Das Ich über der Natur* (1927) und *Unser Dasein* (1933) bis hin zur nach seiner Konversion zum Katholizismus entstandenen Abhandlung *Der unsterbliche Mensch* (1946) immer mehr frequentiert.<sup>291</sup>

Neben dem inneren Beweggrund wurde diese Wende auch noch etwa von außen motiviert. Die Erhebung des Person-Begriffes zum Schlüssel- und Lösungswort seiner holistischen Seinsordnung wird ihm vielleicht durch den Einfluss einer bestimmten Autorengruppe oder Geistesströmung zugetragen. Heinrich Schmidinger stellt durch viele Vergleiche fest, dass die Akzentuierung des Personalitätsprinzips, insbesondere in den seit den späten dreißiger Jahren

---

<sup>288</sup> Vgl. SzÄ, *An Romanautoren und ihre Kritiker*. S. 122 und *Der Bau des epischen Werks*. S. 226.

<sup>289</sup> Mattias Prangel: Alfred Döblin. S. 57. Vgl. Birgit Hoock: *Modernität als Paradox*. S. 242.

<sup>290</sup> Alfred Döblin: *Ferien in Frankreich*. S. 13. Vgl. Birgit Hoock: *Modernität als Paradox*. S. 242.

<sup>291</sup> Vgl. Birgit Hoock: *Modernität als Paradox*. S. 242f.

entstandenen Texten Döblins, durchaus keinen Einzelfall darstellt, sondern dass sich der Dichter mit diesem Schreibverhalten in bester Gesellschaft mit einer ganzen Reihe von führenden Repräsentanten der katholischen Anthropologie, wie zum Beispiel Max Scheler, Ferdinand Ebner und Martin Buber befindet, die fast alle trotz unterschiedlicher Weltansichten synchron mit Döblin die entscheidende Rolle des Persönlichkeitsprinzips für das moderne Menschenbild wahrnahmen.<sup>292</sup> Neben diesen Repräsentanten der katholischen Anthropologie erfuhren auch Brecht ebenso wie Döblin während dieser Epoche eine Modifikation ihrer Anthropologie. Die These der Individualisierung und Kollektivierung des Menschen ist, wie Kiesel zutreffend aufweist, für Brechts Auffassung von der gesellschaftlichen Moderne und für seine ästhetischen Konsequenzen sehr relevant: Durch die Individualisierung und Kollektivierung unterscheidet sich die aktuelle Epoche (der Moderne) von der vorausgehenden Epoche (der Neuzeit).<sup>293</sup> Das Individuum ist seines Erachtens eine Figur der heroischen Gründerzeit des Kapitalismus, die nun, „im [vermeintlichen und erhofften] Ausgang des kapitalistischen Zeitalters“, ausgedient hat und in einer Homogenisierung und Gleichschaltung aufgehen muss.<sup>294</sup> 1938 brachte er seine Aussage deutlich zum Ausdruck: der „einzelne ist auch jetzt noch ein einzelner und tritt auf als ein einzelner“.<sup>295</sup> Damit ist nicht mehr ein absolutes „Verschwinden des Individuums“ gemeint, sondern eine „Neubestimmung des Verhältnisses von Individuum und Kollektiv, eine Neubestimmung, die auch mit einer Neubewertung des Individuums (oder der ‚Person‘)“ zusammenhängt. Brechts Kritik an der „Zertrümmerung der Person“ „in den wachsenden Kollektiven“ und sein Aufruf der Restaurierung eines neuen und totalen Ich tauchte eigentlich schon in seiner 1929 protokollierten Notiz auf:

„Sie fällt in Teile, sie verliert ihren Atem. Sie geht über in anderes, sie ist namenlos, sie hört keinen Vorwurf mehr, sie flieht aus ihrer Ausdehnung in ihre kleinste Größe, aus ihrer Entbehrlichkeit in das Nichts – aber in ihrer kleinsten Größe erkennt sie tiefatmend übergegangen ihre neue und eigentliche Unentbehrlichkeit im Ganzen.“<sup>296</sup>

Trotz dieser Einflüsse aus binnenkulturellen Isotopen sollte man bei diesem ideellen Umschwung nicht so sehr von Wechselhaftigkeit oder Konformismus der Döblinschen Subjektphilosophie, als vielmehr davon sprechen, dass seine diesbezüglichen Gedanken zeit seines Lebens in der Spannung zwischen Gegenpolen der Ichlosigkeit und Ichhaftigkeit

---

<sup>292</sup> Heinrich Schmidinger: Der Mensch ist Person: Ein christliches Prinzip in theologischer und philosophischer Sicht. Innsbruck & Wien: Tyrolia-Verl, 1994. S. 30ff.

<sup>293</sup> Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. S. 361.

<sup>294</sup> Vgl. Bertolt Brecht: Werke. Bd. 21, S. 273. Hier zitiert nach Kiesel. S. 361.

<sup>295</sup> Vgl. Bertolt Brecht: Werke. Bd. 22, S. 393.

<sup>296</sup> Vgl. Bertolt Brecht: Werke. Bd. 21, S. 320; vgl. auch *über Galy Gay* In: Werke. Bd. 24, S. 41.

bestanden. Durch eine stetig periodische gedankliche Verschiebung in dieser dem Spektrum ähnlichen qualitativen Stufung der Ich-Position hat Döblin die beiden Geistesprinzipien verknüpft, bis sich ein möbiusbandartiger Gedankengang aus dem dynamischen Verlauf bildete. Dieser paradoxe und in der Bewegung jegliches Paradox zu überwinden suchende Standpunkt enthält viele Anklänge an Zhuangzi. Er stellt sich auf einen auf den ersten Blick eklektizistisch erscheinenden, aber in der Tat sich ewig wandelnden Standpunkt zwischen Selbsterhaltung (*conservatio sui*) und Selbstzerstörung (*destructio sui*). Auf die Frage nach einer angemessenen Lebensphilosophie antwortet Zhuangzi:

„Ich ziehe es vor, die Mitte zu halten zwischen Brauchbarkeit und Unbrauchbarkeit. Das heißt, es mag so scheinen; denn in Wirklichkeit genügt auch das noch nicht, um Verwicklungen zu entgehen. Wer aber sich dem SINN und LEBEN anvertraut, um (diese Welt) zu überfliegen, dem geht es nicht also. Er ist erhaben über Lob und Tadel, bald wie der Drache, bald wie die Schlange; entsprechend den Zeiten wandelt er sich und ist allem einseitigen Tun abgeneigt; bald hoch oben, bald tief unten, wie es das innere Gleichgewicht erfordert; er schwebt empor zum Ahn der Welt. Die Welt als Welt behandeln, aber nicht von der Welt sich zur Welt herabziehen lassen: so ist man aller Verwicklung enthoben.“<sup>297</sup>

Ein ichhaft gewordener Mensch, der fest vorhat, durch eine bestimmte Brauchbarkeit sein Dasein zu bestätigen, ist Döblins isolierter Ich-Parzelle ganz ähnlich und erinnert uns an den Helden in BA, der wegen seines „Anständigsein-Bestrebens“ zweimal in Abkapselung gerät. Ein solcher Mensch könnte jedoch unversehens ins Gegenteil umschlagen und sich in einen ichlosen umwandeln, genauso wie sich Franz Biberkopf nach zwei Schicksalsschlägen dazu entschließt. Aber die katastrophale Auswirkung dieser Haltung, dass Biberkopf später gerade wegen dieses Entschlusses das dritte Desaster heraufbeschwört und schließlich in einen noch hermetischeren Zustand der Selbsteinschließung versinkt, lässt uns deutlicher erkennen, dass die Unterstreichung der uneingeschränkten Ichaufgabe genauso gefährlich wie das suizidäre Autonomiebestreben des Subjekts ist. Denn die beiden Ich-Haltungen, deren erstere in der Latenz der monologischen Verschlossenheit verwurzelt ist und deren letztere die distanzierte Attitüde eines gegenständlichen Wahrnehmens und Erfahrens durch bedingungslose Opferbereitschaft zugunsten einer Jenseitsunmittelbarkeit ersetzt, lassen unsere kommunikativ strukturierte Persönlichkeit außer Acht. Mit Zhuangzis Worten: „Die Menschen, die unbeirrt ihr Ziel verfolgen, und ebenso die, die sich entschlossen vor der Welt verbergen, ach, sie sind den

---

<sup>297</sup> Zz (RW), Buch XX, S. 147.

Anforderungen höchster Weisheit und reichsten LEBENS nicht gewachsen. Sie sinken und fallen unwiederbringlich.“<sup>298</sup>

Diese dialogische Offenheit des Menschseins bildet eine Reminiszenz an Zhuangzi und Döblin, obwohl sich schwerlich ein Passus finden lässt, der präziser veranschaulichen könnte, wie unvermittelt der von Zhuangzis Werk ausgehende dialogische Impuls sich in Döblins Gedankenwelt fortgesetzt und verselbständigt hat. Es ist nicht ausgeschlossen, dass zwischen ihnen die Philosophie der immanenten Transzendenz von Martin Buber, des *Zhuangzi*-Übersetzers, den Döblin 1912 um Literaturhinweise betreffend chinesischer Religionen und Philosophie für seine Arbeit am *Wanglun-Roman* gebeten hat, vermutlich als Brückenschlag gilt. Buber schreibt dem Personsein eine dialogische Verfasstheit zu, die die menschliche Existenz vertieft und konkretisiert, und ist nicht darauf eingestellt, die Sphäre von Mitmensch und Natur zu blockieren und zu annullieren, sondern sie im Gegenteil als das Realisierungsfeld des unsere Personalität evozierenden Beziehungsgeschehens in den Mittelpunkt zu rücken:

„Von der Welt wegblicken, das hilft nicht zu Gott; auf die Welt hinstarren, das hilft auch nicht zu ihm; aber wer die Welt in ihm schaut, steht in seiner Gegenwart. ‚Hier Welt, dort Gott‘ – das ist Es-Rede; und ‚Gott in der Welt‘ – das ist andere Es-Rede; aber nichts ausschalten, nichts dahinterlassen, alles – all die Welt mit im Du begreifen, der Welt ihr Recht und ihre Wahrheit geben, nichts neben Gott, aber auch alles in ihm fassen, das ist vollkommene Beziehung.“<sup>299</sup>

Durch den vorstehenden Vergleich zwischen einer Reihe binnen- und interkultureller Isotope bei der Problematik des dialektischen Menschenbilds wird nun deutlich, dass Döblin dabei einen ambivalenten Standpunkt einnimmt. Er akzeptiert eine Gegebenheit, dass der von ihm als „Tat des Ur-Sinns“ bezeichnete „Akt der Individuation“<sup>300</sup> das einzelne Subjekt in doppelter Weise wahrnimmt. Einerseits wird die Abspaltung vom gemeinsamen Urgrund als melancholisch empfunden,<sup>301</sup> andererseits vermittelt die Perspektive auf den Ur-Sinn dem in die kontingente Wirklichkeit ausgesetzten Ich wiederum ein Gefühl von Eingebundenheit und Sicherheit. Für diesen paradoxen Zustand, dieses Dilemma des Menschseins, bedient sich Döblin einer Metapher der „Sicherheit im Wirklichkeitswirbel“: „Obwohl sie im Strome schwimmen und strudeln, haben sie die oft verhohlene, aber doch nie ernsthaft erschütterte

---

<sup>298</sup> Zz (RW), Buch XXVI, S. 204.

<sup>299</sup> Martin Buber: *Ich und Du*. In: Ders.: *Das dialogische Prinzip*. 6. durchges. Aufl. Gerlingen: Schneider, 1992. S. 80.

<sup>300</sup> IüN, S. 171.

<sup>301</sup> IüN, S. 168.

Sicherheit, nicht unterzugehen.“<sup>302</sup> Er sieht ein paradoxes Kraftfeld im Wirbel, der zugleich destruktive und konstruktive Kräfte auslösen kann. Die durch Metapher des „Schwimmens im Wirbel mit verhohlener Sicherheit“ geschilderte Überwindungsstrategie des Paradoxes der menschlichen Existenz wird von Zhuangzi in gleicher Weise betont. Während er den Lauf der Welt mit einem unendlichen wirbelähnlichen Kreislauf vergleicht, charakterisiert er den adäquatesten Zustand des Daseins in diesem Weltwirbel als *yóu* (游), das im engeren Sinne „schwimmen“ heißt und dem in der deutschen Übersetzung im übertragenen Sinne verschiedene Bedeutungen etwa von „überfliegen“,<sup>303</sup> „schweben“,<sup>304</sup> „wandeln“,<sup>305</sup> „in Muße zu leben“<sup>306</sup> oder „sich ergehen“<sup>307</sup> beigemessen werden. Die von Döblin angestrebte und daoistisch gefärbte Restitution eines dialektischen Ichs soll als ein Persönlichkeitsmodus von weltbezogener Selbstaufschließung angesehen werden, der Grundverschiedenheit von der neuzeitlichen Subjekteinstellung von ichverfangener Selbstzueignung enthält und auf die Wiederschließung der Kluft zwischen mittelalterlichem Substanzdenken und neuzeitlicher Bewusstseinsphilosophie abzielt.

#### **2.4.2. „Fasten des Herzens“ als Prämisse für transsubjektive Objektivität und Subjektivität aus Andersheit im Montageroman**

Das von Döblin aufgefasste Subjekt wird vor allem in seiner frühen Werkphase als eine „Leere“, oder mit Italo Calvinos Worten als „ein Ich-Gespenst, ein leerer Ort, eine Abwesenheit“ bezeichnet.<sup>308</sup> Entsprechend der gähnenden Leere als der Eigenart des Kosmos, der sich mit dem füllt, was Leben, Farbe und Form an sich trägt, solle die Leere des Subjekts nach Döblin allen Dingen genügenden Raum im Inneren des „[e]rlebend[en] und handelnd[en], fühlend[en] und denkend[en]“<sup>309</sup> Menschen bieten, damit das Subjekt durch das Durchströmen anderer Seienden seinen starren unwandelbaren Personenkern zerbrechen und sich zu einem immer neu sich konstituierenden „mittelpunktlose[n] Netz“<sup>310</sup> entwickeln kann: „ein Netz aus kontingenten Beziehungen, ein Gewebe, das sich rückwärts in die Vergangenheit und vorwärts in die Zukunft erstreckt, tritt an die Stelle einer geformten,

---

<sup>302</sup> Alfred Döblin: *Vom Ich und vom Ur-Sinn*. In: Die Neue Rundschau 38 (1927). Bd. 2, S. 296.

<sup>303</sup> Zz (RW), Buch XX, S. 147.

<sup>304</sup> Ebd.

<sup>305</sup> Zz (RW), Buch XXVI, S. 204.

<sup>306</sup> Ebd.

<sup>307</sup> Ebd.

<sup>308</sup> Italo Calvino: *Kybernetik und Gespenster*. München: Hanser, 1984. S. 150.

<sup>309</sup> IüN, S. 221.

<sup>310</sup> Richard Rorty: *Der Vorgang der Demokratie vor der Philosophie*. In: Ders.: *Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays*. Aus dem Englischen übersetzt von Joachim Schulte. Stuttgart: Reclam, 1988. S. 107.

einheitlichen, gegenwärtigen, unabhängigen Substanz, die die Möglichkeit bot, stetig und als Ganzes gesehen zu werden.“<sup>311</sup> Die „Vorstellung einer pluralen Identität“<sup>312</sup> oder die „Erfahrung von Individualität als Vielfalt“,<sup>313</sup> die einen unverkennbaren Grundzug der Postmoderne offenbart, wird allerdings von Döblin, der wie andere spätmoderne Autoren zwischen dem neuzeitlichen absoluten Universalismus und dem postmodernen extremen Pluralismus einen dynamischen mittleren Standpunkt einnimmt, als unausweichlicher Weg zur Subjektdestruktion aber zugleich auch als paradoxer Weg zum überindividuellen Ur-Sinn und Ur-Ich betrachtet.

Diese Gesinnung zum Selbst und zur Andersheit wird in *Zhuangzi* als *xīnzhāi* (心齋) „Fasten des Herzens“ bezeichnet:

„Yen Hui sprach: ‚Darf ich fragen, was das Fasten des Herzens ist?‘ Kung Dsi sprach: ‚Dein Ziel sei Einheit! Du hörst nicht mit den Ohren, sondern hörst mi[t] dem Verstand; du hörst nicht mit dem Verstand, sondern hörst mit der Seele. Das äußere Hören darf nicht weiter eindringen als bis zum Ohr; der Verstand darf kein Sonderdasein führen wollen, so wird die Seele leer und vermag die Welt in sich aufzunehmen. Und der SINN ist’s, der diese Leere füllt. Dieses Leersein ist Fasten des Herzens.“<sup>314</sup>

Ein Mensch, der im Zustand des Fastens des Herzens lebt, wird von *Zhuangzi* an einer anderen Stelle seines Buches auch mit dem „leere[n] Schiff“<sup>315</sup> im Fluss verglichen. Da der Mensch bei seinem Wandel in der Dingwelt „sich selbst entleeren kann“, mag niemand ihm „schaden“.<sup>316</sup> Nur wenn er alle seine Zugänge – Auge, Ohr, Nase, Mund und Seele – obstruiert, d. h. sich als eine feste Einheit reiner Apperzeption abkapselt, so entstehen alle Übel:

„Ist das Auge frei, so sieht es klar; ist das Ohr frei, so hört es scharf; ist die Nase frei, so riecht sie fein; ist der Mund frei, so schmeckt er deutlich; ist die Seele frei, so erlangt sie Erkenntnis; ist die Erkenntnis frei, so erreicht sie das Leben. Alle diese Zugänge darf man nicht verstopfen. Werden sie verstopft, so erleiden sie Unterbrechung; wird die Unterbrechung dauernd, so werden sie zerstört; sind sie zerstört, so entstehen alle Übel. Das Bewußtsein der Geschöpfe ist durch das Atemholen bedingt. Ist der Atem nicht reichlich, so ist das nicht die Schuld des Himmels; denn der Himmel entsendet ihn Tag und Nacht ohne Aufhören, und nur der Mensch selber ist es, der darauf bedacht ist,

---

<sup>311</sup> Richard Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Übersetzt von Christa Krüger. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993. S. 80f.

<sup>312</sup> Wolfgang Iser: *Vernunft*. S. 835.

<sup>313</sup> Gianni Vattimo: *Jenseits vom Subjekt*. S. 63.

<sup>314</sup> *Zz (RW)*. Buch IV. S. 29.

<sup>315</sup> *Zz (RW)*. Buch XX. S. 148.

<sup>316</sup> *Zz (RW)*. Buch XX. S. 149.

seine Zugänge zu verstopfen. Der Mensch hat in seinem Leibe genügenden Raum (um Atem zu holen). Seine Seele hat ein natürliches Vermögen sich zu ergehen.“<sup>317</sup>

Der von Zhuangzi angestrebte Wesenswandel des Menschen charakterisiert sich als eine paradoxe Bewegung zwischen Weltzugewandtheit und Weltabgewandtheit: Einerseits gibt es Passagen, wie die zuvor erwähnten Episoden über „Ich-Begraben“ und „Sitzen in Selbstvergessenheit“, die die abgeschiedene Selbstkultivierung zwecks der Wiederkehr zum anonymen Weltgeist beschreiben und loben, andererseits wandelt der „wahre Mensch“ aber durchaus heiter inmitten des Weltgeschehens. So geht das Fasten des Herzens also nicht ausschließlich darum, abgeschieden von der Welt das Seelenheil zu suchen und in diesem Zustand zu verharren, sondern nach Zeiten des Rückzugs auch wieder in die Lebenswelt und Angelegenheiten des menschlichen Handelns zu treten und dort durch Einheit mit dem Dao einen natürlichen und freien Umgang mit Menschen und Dingen zu verwirklichen. Das Fasten des Herzens macht das Subjekt zugänglich, so dass es alle eindringenden Dinge in sich aufnehmen kann. Dabei wird nicht nur eine persistente Anonymität und Andersheit, Lacan zufolge, als Voraussetzung des Subjekts in seinem Selbstverhältnis und seinem Bezug zum Anderen hervorgehoben, sondern wird damit auch eine transsubjektive Objektivität der Wirklichkeitswelt vom Subjekt erreicht: Ein „Herzenfastender“ verhält sich wie ein „Spiegel des Herzens“, der die ganze Welt rein und unverzerrt spiegelt und ihre Totalität unbeschädigt bewahrt, damit die verlorene Totalität des Ur-Ichs restituiert werden kann.

Dabei wird unter „Herz“ mehr als eine rein mechanische Pumpe, die für die Zirkulation des Blutes sorgt, verstanden. Vielmehr wird dem „Herzen“ von Zhuangzi übereinstimmend mit Döblin ein Totalitätscharakter zugeschrieben: Das „Herz“ wird als eine übersprachliche Verbindung zwischen Bewusstseins- und Körperebene interpretiert, die den nonverbalen Kommunikationsfluss zwischen den beiden Sphären ermöglicht und reguliert. Es ist nach Döblins Erachten ein Ort der Entelechie, wo „das Wunder des Miteinanderlebens von Geist und Körper“<sup>318</sup> vollbracht wird. Denn das Herz „ist in den Körper eingebaut als Botschafter des Geistes und der Übernatur. [...] Durch das Herz, durch dieses Organ dringt Übernatur in die Natur. Es dämpft und erregt, es ängstigt und erfreut. Aber zugleich steht es im Dienst, im höheren Dienst, und bestimmt unser Schicksal.“<sup>319</sup> Als ein Ort psychophysischer Einheit darf das „Herz“ mit dem „Inneren“ oder „Seelischen“ ausgetauscht,<sup>320</sup> aber nicht mit jenem

---

<sup>317</sup> Zz (RW), Buch XXVI, S. 204.

<sup>318</sup> SzL, *Journal* 1952/53. S. 382.

<sup>319</sup> SzL, *Journal* 1952/53. S. 383.

<sup>320</sup> Döblin meint, dass unsere Seele aus der „Substanz und Stofflichkeit des Ursprünglichen“ bestehe und ein alle Zeiten überdauerndes Relikt des paradiesischen „Urstoffs“ sei. Unser Inneres leidet nicht daran, dass es

Geistesbegriff verwechselt werden, der im dualistischen Denken die Antithese zum Körper bildet. Hier wird eine Analogie zwischen Döblins und Zhuangzis Epistemologie tangiert: Sie haben gleichermaßen auf Subjekt-Objekt-Dichotomie verzichtet und Trichotomie angewendet, mit deren Hilfe sich ein viel subtileres Verhältnis zwischen Geist, Materie und Seele („Herz“) konturieren lässt. Das „Herz“ als bilaterale „personale Mitte“ wird von den beiden Denkern als ein entwicklungsgeschichtliches Sediment der die Innen- und Außenwelt zugleich enthaltenden Schöpfungssubstanz betrachtet und weicht daher der Eindimensionalität des gewöhnlichen Subjektbegriffes aus. So kann das „Tertium Genus“ als ein Relikt der leibseelischen „Ganzheit“<sup>321</sup> allen kontradiktorischen Gegensätzen eine Basis zur Vereinheitlichung gewähren.

Nebenbei bemerkt: Rund um Döblins Aufhebung der klassischen Dichotomie zugunsten einer Trichotomie gab es eine Vielzahl von binnenkulturellen Isotopen bei seinen Zeitgenossen, wie beispielsweise bei Bertolt Brecht. Zu Beginn der vierziger Jahre beschäftigte sich Brecht mit der Heisenbergschen Unschärferelation und dem von Heisenberg und Bohr entwickelten Welle-Teilchen-Dualismus des Lichts und notierte am 2. Januar 1941 in seinem Arbeitsjournal mit Bezugnahme auf diese Theoreme: „Das Licht kann nicht Korpuskel [= Teilchen] und Welle zugleich sein, sagen sie, wenn sie sehen, daß es Korpuskel und Welle zugleich ist. Ihre Logik zu revidieren, fällt ihnen nicht ein, sie verlangen den Verzicht auf Logik.“<sup>322</sup> Mit diesem Postulat einer neuen Logik meinte er, dass die neuesten physikalischen Einsichten eine neue und über Bacon hinausgehende Revision der aristotelischen Grundlegung des logischen Denkens verlangte, welches seit gut zwei Jahrtausenden am *principium contradictionis* und *principium exclusi tertii* festhält. Verbunden mit der Preisgabe der aristotelischen Logik skizzierte Brecht seine „nichtaristotelische“, epische und montierende Dramatik, die sich nicht mehr auf die herkömmliche Gegenüberstellung zwischen „Wahrheit“ und „Falschheit“, sondern auf den Zwischenbereich der „Unbestimmtheit“ oder „Unübersichtlichkeit“ des modernen Lebens, besonders in Großstädten konzentriert. Darin, dass das Drama oder der Roman der

---

überhaupt eine materielle Welt gibt, sondern an dem Zustand der Unbeseeltheit, der durch die Schuld unserer auf Objektivierung kodierten Ratio über die Natur hereingebrochen ist. Vgl. Alfred Döblin: Der Kampf mit dem Engel: Religionsgespräch (Ein Gang durch die Bibel). Hrsg. von Anthony W. Riley. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1980. S. 547.

<sup>321</sup> UM, S. 161.

<sup>322</sup> Vgl. Bertolt Brecht: Werke. Bd. 26, S. 451.

klassischen Bauart „das Leben überhaupt nicht wahr darstellen“<sup>323</sup> könne, stimmen Brecht und Döblin völlig überein.

Den Gedanken, dass der Mensch alle heterogenen Nicht-Ichs wie „die abwechselnden Stimmen eines Disputs [...] im Rahmen der Natur“<sup>324</sup> harmonisieren könne und durch dieses Aufnehmen der verschiedenen Idiosynkrasien sein wandelndes Ich im Lauf der Zeit erfüllen solle, erkennt auch Döblin in *Das Ich über der Natur*. Er kommt zur Einsicht, dass das Vorwärtstreiben eines sich in der umgebenden Dingwelt stets entleerenden Subjekts im widersprüchlichen Verhältnis zwischen dem umfassenden Weltwesen oder Urgrund und dem für seine innere Selbständigkeit und sein Eigenleben einstehenden Einzelgeschöpf verwurzelt ist. Das Paradox resultiert daraus, dass das Ich einerseits wie ein Herzenfastender als Gefäß und Gestaltungsort des anonymen Weltgeistes fungiert, andererseits sich jeder Außensteuerung wegen der für ihn typischen zentrierenden Form- und Individuationskraft entzieht.<sup>325</sup> Dabei geht die innere Triebkraft vom „Noch-nicht-Sein“ oder von dem von Bloch genannten elementaren „Nicht-Haben“ als Wurzel aller Dinge aus.<sup>326</sup> Döblin und Zhuangzi gehen deshalb einen Mittelweg zwischen dem Ichhaften und dem Universellen: Das Subjekt des Menschen und alle anderen Materien in der Natur sollen eine reziproke Offenheit zueinander bewahren, damit sich die Entstehung eines Subjekts aus Andersheit und die Bildung einer transsubjektiven Objektivität gleichzeitig verwirklichen lassen. Diese daoistisch gefärbte Naturphilosophie artikuliert Döblin wie folgt:

„Was meine ich damit, wenn ich sage: Pflanzen, Steine sind beseelt? Ich will sagen: man erkennt sie, man erfühlt sie, wenn man sich selbst an ihre Stelle setzt und in sie hinein versetzt. Vieles in der Natur ist völlig so, als wenn wir es selbst konstruierten. Die Natur, die so handelt, ist keine Maschine, sondern umgekehrt: unsere Maschine ist die Fortsetzung dieser Natur. Und ich sage: nicht nur die Tiere, Pflanzen und Menschen, auch das Feuer, das Wasser, die Wärme haben eigentümliche Zeichen der Beseelung. Die Natur im ganzen ist von eigentümlich geistiger Art. [...]“<sup>327</sup>

Der Mensch existiert nicht in der Isolation, sondern „im Umgang mit Steinen, Blumen, fließendem Wasser“.<sup>328</sup> Aber wer darum annimmt, dass der Mensch der physikalischen Wirklichkeitswelt bedingungslos erliegen soll, der hat noch nicht von der elementaren Grundwahrheit Notiz genommen, dass alle Wesen und Dinge von Natur aus beseelt und ich-

---

<sup>323</sup> Vgl. Bertolt Brecht: *Zu „Macbeth“ von William Shakespeare*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 24, S. 54.

<sup>324</sup> Zz (VHM), Kap. II, S. 85.

<sup>325</sup> IüN, S. 154ff.

<sup>326</sup> Vgl. Ernst Bloch: *Tübinger Einleitung in die Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. S. 252.

<sup>327</sup> IüN, S. 12.

<sup>328</sup> IüN, S. 150.

getragen sind.<sup>329</sup> Gerade in dieser Wechselwirkung bilden alle Dinge eine Basis für die Ich-Erfüllung des Menschen:

„Salze, Säuren, Wasserstoff, Kohlenstoff, Flüssiges, Festes, elektrische Strömungen bin ich. Zu ihren Seelen neige ich mich, von ihnen komme ich, das ist mein Vater- und Mutterboden. Dies ist mein Patriotismus. [...] Ich habe gezeigt, wie die Natur-Ichs – Seelen des Wassers, Feuers, der Nährstoffe, Organtriebe – in mein Ich eingehen und es füllen. Ich werde nun, wenn ich vom ‚plastischen Ich‘, später vom ‚privaten Ich‘, dann vom ‚anonymen‘ spreche, keine besonderen und selbständigen Gebilde schildern, sondern nur andere Seiten, andere Vermögen, andere Charaktere des einen Ichs, welches zuletzt Teil und Vereinzelnung des universellen Ur-Ichs ist.“<sup>330</sup>

Das Menschsein soll wie andere Seienden als ein Phänomen des Herauswachsens aus der Natur angesehen werden und auf eine dauernde Kommunikation mit ihr beharren, um sein Personsein als das Gegenstück der Natur nicht einzubüßen. Dieser Gedanke wird von Döblin in *Unser Dasein* vertieft:

„Dies Allgemeine stellen wir fest und rufen wir in die Erinnerung zurück, wo wir jetzt die Tür öffnen und in die Welt gehen. Wir werden vom Menschen zum Tier, zur Pflanze, zum Mineral, Stein und zu den Naturkräften gehen, aber uns eigentlich dabei nicht vom Menschen wegbewegen. 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>331</sup>

Das Faktum des „Personseins“ besitzt nicht die Konstellation einer unwandelbaren Form, die unabhängig von der Außenwelt in das menschliche Innere einsinkt. Was Döblin in den oben angeführten Passagen zum Ausdruck bringen will, findet bei Bartscherer eine zutreffende Zusammenfassung: Ich und Natur, Subjekt und Objekt, wie „Formung und Leben“ sind „nicht bloß synchronisiert, sondern unauflöslich miteinander verwoben und stets zugleich da. Das Naturhafte bedarf also der Prägung durch das Ichhafte, das Persönliche umgekehrt der Ausgreifbewegung ins Universelle. Denn Bewußtsein verlangt in derselben Weise nach materieller Konkretisierung wie die körperlichen Massen nach geistiger Struktur – beides gleichzeitig real geworden durch den Homogenität stiftenden Augenblick der Schöpfungstat.“<sup>332</sup> Dafür wird die Preisgabe eines sich verkrampfenden Ichs zur Prämisse.

Auf Basis der dem Fasten des Herzens ähnlichen „Depersonation“, die besonders die Werke Döblins seiner frühen Werkphase kennzeichnet, wird sein poetologisches Programm

---

<sup>329</sup> Vgl. IüN. S. 69.

<sup>330</sup> IüN, S. 150f.

<sup>331</sup> UD, S. 97f.

<sup>332</sup> Christoph Bartscherer: Das Ich und die Natur. S. 235.

einer epischen Reform gestaltet. Um den Leser zu einem selbständigen Urteil kommen zu lassen, distanziert sich Döblin vom Konzept des „Autors als Erklärer“, weil der Leser im Roman nicht als „geistiges Proletariat genommen werden“ wolle.<sup>333</sup> Die Entwicklung dieser Konzeption des sachlichen „steinernen Stils“ unterliegt dem Einfluss aus dem Futurismus, der, wie Marinetti im *Technischen Manifest* proklamiert, wegen der vollkommenen Verblödung des Menschen durch Bibliotheken und Museen, durch eine schreckliche Logik und Weisheit jedes „Ich‘ in der Literatur“ und „alle Psychologie“ zu annullieren tendiert: „Man muß sie also in der Literatur abschaffen. [...] Man muß die erschöpfte Psychologie der Menschen durch die lyrische Eindringlichkeit der Materie ersetzen.“<sup>334</sup> Der Leser sieht sich in BA wiederholt mit dem Zustrom der heterogenen Bilder und Stimmen konfrontiert. Aus diesem Ansturm der Dinge resultieren die Zerspaltung des auktorialen Erzähler-Ichs und häufige Perspektivenwechsel, die einen Effekt der „Standpunktlosigkeit“ von Döblinschen epischen Werken hervorrufen. Trotz seiner zeitgenössischen Vorwürfe funktioniert die Standpunktlosigkeit in der Tat als eine Strategie des Erzählers, „sich all diesen möglichen Standorten“<sup>335</sup> zugunsten „einer Darstellung von höchster Objektivität“ zu entziehen.<sup>336</sup> Denn „es gibt“, Döblin zufolge, „keine Deutung, keine Stellungnahme und Parteinahme“ vom Erzähler.<sup>337</sup>

Nicht nur in BA, sondern auch im *Wallenstein*- und *Amazonas*-Roman stellt der Erzähler „ohne jede Parteinahme, als unmenschlicher kalter Betrachter“<sup>338</sup> die Schicksalsschläge eines Individuums in der Großstadt, den Untergang eines Helden im Dreißigjährigen Krieg oder die Vernichtung ganzer Indianerstämme dar. Die Erzählerperspektive habe, wie Ernst Ribbat in *Die Wahrheit des Lebens im frühen Werk Alfred Döblins* konstatiert, „keinen Eigenwert“, der Erzähler fühle sich „zur Beurteilung nicht berechtigt“ und erreiche daher „eine transsubjektive Objektivität seiner Welt“.<sup>339</sup>

Neben der Montagetechnik und dem montageartigen Perspektivenwechsel leitet sich auch eine „animistische“ Erzähltechnik Döblins aus seinem Depersonationskonzept ab. Sowohl in

---

<sup>333</sup> SzÄ, *Reform des Romans*, S. 145.

<sup>334</sup> Filippo Tommaso Marinetti: *Die futuristische Literatur: Technisches Manifest*. In: *Der Sturm* 3 (1912/13), Nr. 133. S. 195.

<sup>335</sup> Wolfdietrich Rasch: *Döblins „Wallenstein“ und die Geschichte*. In: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende: Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart: Metzler, 1967. S. 235.

<sup>336</sup> Wolfdietrich Rasch: *Döblins „Wallenstein“ und die Geschichte*. In: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende: Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart: Metzler, 1967. S. 234.

<sup>337</sup> Wolfdietrich Rasch: *Döblins „Wallenstein“ und die Geschichte*. In: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende: Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart: Metzler, 1967. S. 234.

<sup>338</sup> Walter Muschg: Nachwort zum *Wallenstein*. S. 745.

<sup>339</sup> Ernst Ribbat: *Die Wahrheit des Lebens im frühen Werk Alfred Döblins*. Münster: Aschendorff, 1970. S. 213.

seinen naturphilosophisch inspirierten Romanen, beispielsweise *Amazonas* und *Manas*, als auch in den personifizierten Fabeln oder Parabeln in BA stößt der Leser, wie in Werken Maurice Maeterlincks, nicht selten auf Szenen, wo Tiere und Pflanzen nach dem Prinzip der Beseelung der Körperwelt mit allen Vorzügen der Vernunft und des Empfindens, mit der verbalen und handelnden Fähigkeit reichlich versehen werden. In der Anwendung einer derartig kühnen Spiritualisierung des Körperlichen wird die Autonomie und Hegemonie des Erzählers auf der einen Seite zerstreut und sein Privileg den heterogenen Stimmen übergeben, auf der anderen Seite gelangt das Bewusstsein des Erzählers im Zustand des Herzensfastens leicht in den Bereich des Kreatürlichen, das nach menschlichen Kriterien oft als unbewusst gilt, damit das Unbewusste und das menschliche Bewusstsein verschmolzen werden können.

Zhuangzis Fasten des Herzens oder Döblins Depersonation-Konzept, das hier Entleerung des Subjekts bedeutet, eröffnet dem Betrachtenden und Erlebenden, egal ob dem Erzähler oder Leser, eine Möglichkeit, aus sich herauszutreten und in die Außenwirklichkeit hineinzugehen, wobei die Dinge gleichzeitig durch das menschliche Dasein in jedem Augenblick wie durch eine „Tür“<sup>340</sup> einströmen. Trotzdem kann keine Rede davon sein, dass unser Inneres der Flut der Materie erliege oder das als „Nicht“ dauernd vorwärtstreibende Subjekt – ein Wesen der inneren Spannung und nie enden wollenden Unzufriedenheit – unentrinnbar in die von Bloch genannte „Sucht“<sup>341</sup> geraten müsse, d. h. sich von der autistischen Isolation vergeblich in die verdinglicht-entfremdete Isolierung zu versetzen. Um die Gefahr des Orientierungsverlusts beim Wandel im flüchtigen Wirklichkeitswirbel zu vermeiden, verleiht Döblin in seiner späten Werkphase dem Subjekt-Begriff ein neues Verständnis zugunsten der „Ich-Restitution“: Durch Einführung des Schlüsselbegriffes der „Person“ oder der Vorstellung eines „universellen Ur-Ichs“, als dessen „Teil und Vereinzelung“ das Individuum zum Vorschein kommt,<sup>342</sup> nimmt Döblin die Hypothese einer „unvollständigen Individuation“ als Ausgangspunkt, die neben der „Vereinzelung aller Wesen“ die „Verbundenheit aller“ Wesen, neben dem „Prinzip der Individuation“ das Prinzip

---

<sup>340</sup> UD, S. 97.

<sup>341</sup> Bei der Entstehung des Subjekts aus Andersheit und bei der Bildung der transsubjektiven Objektivität korrespondiert das Fasten des Herzens mit dem „Noch-nicht-Sein“ oder mit dem von Bloch genannten elementaren „Nicht-Haben“ als Wurzel aller Dinge, welches aber in der Gefahr steht, das Woraufhin seines Treibens zu verfehlen, nicht zu dem zu gelangen, was seinen Mangel einzig aufzuheben vermöchte. Im Treiben des Subjekts als „Nicht“ aus seinem Mangel findet sich eine doppelte Strömung: die wirkliche Bewegung des „Nicht“ auf seinen Bestimmungsinhalt, die Bloch auch „Sehnsucht“ nennt, und die nur verdinglicht-entfremdete Bewegung der dauernden Suche des „Nicht“ ohne jede Erfüllung im Prozess, die Bloch auch „Sucht“ nennt. Vgl. Ernst Bloch: Tübinger Einleitung in die Philosophie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. S. 252.

<sup>342</sup> IüN, S. 151.

der Kommunion“ stellt.<sup>343</sup> So rückt Döblin den Menschen unweigerlich in die Nähe zu seinem Schöpfer – dem personhaften Urgrund, der sich als ein Kognition, Ethik und Ästhetik eng verflechtendes „schöpferisches Zentrum“ und „bewußte planende Ganzheit“<sup>344</sup> zu erkennen gibt. Nach Döblins Anschauung versinnbildlicht die menschliche Personalität eine Nachformung des Urgrundes. Infolgedessen kann das dem Subjekt- und Objektbereich vorgelagerte Personenzentrum in der Funktion eines Kommunikations- und Verständigungsmittels eingesetzt werden. Erst nachdem der Mensch auf seine Funktion als Brücke zwischen Schöpfer und Schöpfung verzichtet hat, kommt die spirituelle Austrocknung und Entleerung der Natur in Gang. Aus diesem Grund kommt die sich dem menschlichen Bewusstsein darbietende Realität von Anbeginn an aus der „Verschränkung“<sup>345</sup> von Außen- und Innenwelt zustande. Als Medium holistischer Welterfassung wurde die „Person“ als ein Existenzmodus des Menschen in Döblins philosophischen Werken häufig mit „Brücke“ zwischen Mensch und Urgrund<sup>346</sup> und „Brücken zur ganzen Realität“<sup>347</sup> verglichen, oder mit daoistisch gefärbtem „Zugangs- und Einfallstor“<sup>348</sup>, das dem Urgrund vorbehalten wird: „Nur durch das Tor des Ich betritt man die Welt.“<sup>349</sup> Die Person als Brücke oder Tor führt den Menschen zum Urgrund, den Döblin durch Verwendung der Metaphern „Tunnel“, „Rohr“ und „Kanal“, die uns an die Grundzüge des Dao erinnert, beschrieben hat:

„Der Urgrund ist wie ein ungeheurer Tunnel unter einer Festung. Die vermeintliche Festung ist der lebende Mensch. Ein weites Röhrensystem tritt in die Person und versorgt sie mit allem, was sie benötigt. Durch solche Kanäle steht der Urgrund mit jedem von uns in Verbindung. Und darum ist kein Geheimnis vor ihm. Und so kann er vielerlei, auch Einflüsse und Gnaden, dem Menschen zukommen lassen, – auch sein Urteil.“<sup>350</sup>

So erscheint das Erzählen des herzenfastenden Autors dem Leser nicht mehr als eine monologische und unzugängliche „Utopie“, sondern gilt als ein „Eintrittstor“ an zahllosen Leerstellen und in unübersehbar vielen unterbrochenen Momenten unterschiedlicher Art in seinem montageartigen Erzählprozess. Das Tor führt den Leser und den zu erlösenden Romanhelden durch den gemeinsamen Urgrund-Tunnel als „ontologische[ ] Symbiose von

---

<sup>343</sup> UD, S. 69f.

<sup>344</sup> UM, S. 161.

<sup>345</sup> SzL, *Journal* 1952/53. S. 431.

<sup>346</sup> UM, S. 159.

<sup>347</sup> UD, S. 98. Bemerkung: Der durch die Brückenmetapher zum Ausdruck gebrachte Gedanke von der „zentralen Stellung des Ichs“ (Vgl. IüN, S. 71) unterscheidet sich deutlich von der frühen Position Döblins in *Der schwarze Vorhang*: „Die Welt ist zerklüftet, es gibt nirgends Brücken.“ (SV, S. 203)

<sup>348</sup> UM, S. 162. Vgl. Laozi: Tao-te-king. Kap. I: „Und des Geheimnisses noch tieferes Geheimnis: Das ist die *Pforte* der Offenbarwerdung aller Kräfte.“

<sup>349</sup> UD, S. 13 & 33.

<sup>350</sup> UM, S. 162.

Geist und materieller Wirklichkeit“<sup>351</sup> in verschiedene horizontale „Heterotopien“, nach der Theorie Michel Foucaults, und zugleich „senkrecht in die Höhe und die Tiefe“.<sup>352</sup> Somit darf man in gewissem Maße folgerichtig durch Gianni Vattimos Metapher des „schwachen Denkens“ (*pensiero debole*)<sup>353</sup> die in den Schlussszenen von BA demonstrierte rezeptive, aber nicht völlig passiv-kompromisslerische Haltung Franz Biberkopfs gegenüber und innerhalb der Wirklichkeitswelt darstellen, zumal wenn die im Romanfinale durch achtzehnmalige Wiederholung der Phrase „Herankommen-lassen“<sup>354</sup> angedeutete Offenheit des Menschseins zur Welt berücksichtigt wird. Das heißt: die Frage, die im sogenannt offenen Romanschluss zur Debatte steht, lautet nicht, wohin wir unterwegs sind, sondern wie wir unter der Bedingung leben, nirgendwohin unterwegs zu sein. Trotzdem ist damit nicht gemeint, dass der Autor die vollständige Preisgabe jedes metaphysischen Denkens als einen Lösungsvorschlag zur Aporie der menschlichen Existenz unterbreitet.<sup>355</sup> Vielmehr ist zu betonen, wie ein Mensch imstande sei, ohne „sich aus der Welt der Erscheinungen zu befreien“, aber schon „einen Gesichtspunkt zu erlangen, von dem aus der Gesamtprozeß zu überblicken ist, in dem sich die Erscheinungen konstituieren, zur Geltung bringen und entwickeln.“<sup>356</sup> Dabei bemüht sich Döblin, dem antinomischen Wesen des Dao entsprechend,<sup>357</sup> eine prekäre Balance zwischen dem perpetuellen Wandel des Menschen im kreisenden immanenten Wirklichkeitswirbel und seiner Sehnsucht nach der Transzendenz zu wahren, nämlich eine ausgewogene Personalität zwischen ihrer dynamischen Gestaltrealisierung und der zwar temporären, aber statischen, zeitenthobenen Dauer oder Beständigkeit in jedem Augenblick der Formung zu halten.

---

<sup>351</sup> SzÄ, *Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle* (März 1950). S. 525.

<sup>352</sup> SzÄ, *Die literarische Situation* (1947), S. 473.

<sup>353</sup> Zur Frage, ob das „schwache Denken“ die beste Antwort auf eine mit dem Machtanspruch verbundene instrumentelle Vernunft sei, schreibt Wolfgang Welsch: Es gilt weder als die „Pluralisierung“ noch als die „Feststellung, daß sie zu einer Schwächung der Vernunft geführt hat“, sondern mahnt nur, „dies alles nicht mehr von einem Ideal der Stärke aus zu beurteilen, sondern aus der neuen Perspektive der Schwäche zu betrachten.“ Vgl. Welsch, Wolfgang: *Vernunft: Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. S. 195.

<sup>354</sup> Vgl. BA, S. 435: „Herankommen-lassen“ erscheint zwei Mal; S. 436: fünf Mal; S. 437: drei Mal; S. 438: zwei Mal; S. 439: zwei Mal; S. 440: zwei Mal; S. 447: zwei Mal.

<sup>355</sup> Vattimo stellt im Anschluß an Nietzsche fest, dass die Unterscheidung von Sein und Schein Trug ist: „Es gibt jedoch eine Freiheit als Mobilität zwischen den ‚Erscheinungen‘, die allerdings, wie Nietzsche uns zeigt, nicht mehr diesen Namen tragen: Nun, da ‚die wahre Welt zur Fabel geworden ist‘, gibt es kein wahres Sein mehr, das sie zu Lüge und Falschheit degradieren könnte.“ Vgl. Gianni Vattimo: *Jenseits vom Subjekt: Nietzsche, Heidegger und die Hermeneutik*. Hrsg. von Peter Engelmann. Übersetzt von Sonja Puntscher Riekmann. Böhlau, Graz 1986. S. 16.

<sup>356</sup> Gianni Vattimo: *Friedrich Nietzsche*. Stuttgart: Metzler, 1992.

<sup>357</sup> Laozi: *Tao-te-king*. Kap. 25: „Sein und Nichtsein ist ungetrennt durcheinander, ehe Himmel und Erde entstehen. So still! so leer! Allein steht es und kennt keinen Wechsel. Es wandelt im Kreise und kennt keine Unsicherheit.“ Hier wird das Dao als eine Antinomie dargestellt: Einerseits ist das absolute Dao unabhängig von allem und verändert sich nicht, andererseits durchdringt es alles und bewegt sich im Zusammenhang mit ihnen.

### 3. Sprachtheoretischer Vergleich

Eine Fülle von optischen und akustischen Eindrücken sowie in den Eigentext eingeschobene Parabeln und Zitate, die die festen Romanfiguren und den autonomen Erzähler auflösen und die Handlungsspannung abschwächen, verwendet Döblin nicht für einen avantgardistischen Effekt oder zwecks formalistischer Verfremdung, sondern er will hierdurch in seinem epischen Werk eine verlorene romaneske Totalität neu erschaffen. Dieses literarische Streben entspringt einerseits seinem philosophischen Totalitätsgedanken und seiner Subjektkritik, andererseits hängt es auch eng mit seinem Sprachverständnis zusammen: Immerhin sind viele philosophische Probleme eigentlich sprachliche Probleme. Die Art und Weise, wie wir über etwas sprechen, bestimmt auch, was wir über unseren Erkenntnisgegenstand in Erfahrung bringen können.<sup>358</sup>

Das Problem der Sprache wird für den Künstler Döblin zu einem Schlüsselproblem der Reflexion über Literatur und Totalität, das Sein und den Menschen. Da er zur Erkenntnis kommt, dass die Totalität gerade durch subjektives Denken des Menschen zerstört wird und dieses Denken mit einer durchaus entfremdeten Sprache eng zusammenhängt, postuliert er eine totale Sprachsubversion, um dadurch die elementaren Dinge neu in die Sprache einfließen zu lassen, die Wörter mit neuer Lebenskraft zu durchdringen. Darüber hinaus verknüpft Döblin seine Sprachsubversion infolge der Identität zwischen Sprache und Menschen – dem sprechenden Dasein – auch mit der Ichdissoziation und „Sprengung“ des Erzählerstandpunktes. Ebendarum kann die Untersuchung zur Sprachkritik und Sprachsubversion Döblins nicht nur als Angelpunkt für das Verständnis der Beziehung zwischen seinem Montageroman und seinem philosophischen Denken, sondern auch als eine unerlässliche Prämisse für eine weiterführende literarische Interpretation detaillierter Montageverfahren betrachtet werden. In diesem Teil werden mehrere beträchtliche Ähnlichkeiten zwischen Döblins und Zhuangzis Sprachverständnis ins Blickfeld gerückt, wobei Sprachphilosophie verschiedener europäischer Denker seit gut einem Jahrhundert für folgende vergleichende Interpretationen als Brücke, als inter- und binnenkulturelle Isotope dient.

#### 3.1. Die Erkenntnis der „Sprachkrise der Jahrhundertwende“

---

<sup>358</sup> Gianni Vattimo: Friedrich Nietzsche. Stuttgart: Metzler, 1992.

Wenn der Mensch als ein sprechendes Dasein über das Sein nachdenkt, kommt das Sein unweigerlich zur Sprache. Von dieser Perspektive aus betrachtet, ist das Sprachgeschehen gewissermaßen mit dem Wahrheitsgeschehen und mit dem Menschwesen identisch: „Die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch“ (Heidegger).<sup>359</sup> Aber wenn die Verwendung der Sprache ausweitend darauf zielt, sich die Welt „zu eigen zu machen“ (Rilke),<sup>360</sup> beginnt die Subjektivität bei diesem egozentrischen Erkennen der Wirklichkeitswelt enorm zu expandieren. Mit der Steigerung des perspektivischen Bewusstseins des Menschen werden die aus der Tradition und den persönlichen Blickpunkten stammenden Vorurteile und das Vorverständnis, das in seiner Eingeschränktheit den Blick für das Andersartige verstellt und es von vornherein in den engen Horizont des eigenen Weltbildes zwingt, beim Seinsverständnis immer dominierender, während das für ein neues Verstehen produktive und offene Vorverständnis ausgeschaltet wird. In diesem Verlauf der Expansion der Subjektivität und der Maßstabwerdung des Menschen für alle Dinge weicht die Sprache allmählich von ihrem Wesen ab und verfällt zu einem Medium für menschliches Begehren. Mit der so entfremdeten Sprache verstrickt der Mensch sich in seine eigene Vorstellungswelt immer tiefer und ist an einem weltoffenen, freigestellten und freilassenden Wesen nicht mehr interessiert, daher auch immer mehr ausgeschlossen vom Ganzen: „Er wohnt nicht unmittelbar im Zug und Wind des ganzen Bezuges“ (Rilke).<sup>361</sup>

Im Unterschied zur ostasiatischen Kultur besitzt die europäische Kultur einen wenig entwickelten Ursprung der Sprachkritik. Die Entstehung des antiken Mythos lässt sich als einen ambitionierten Versuch des frühen Menschen begreifen, durch Formen des Sprechens, durch Logos und Namensgebung das Chaos des Unbekannten zu ordnen, damit Schrecken und Entsetzen gegenüber der Undurchschaubarkeit der Natur überwunden werden können. Im Vergleich zu den griechischen Mythen enthält die jüdisch-christliche Tradition ein noch größeres Vertrauen in die Macht der Sprache und des Namens, die in der Genesis besonders pointiert wird. Die „tiefe deutliche Beziehung des Schöpfungsaktes auf die Sprache“ sieht Walter Benjamin mit scharfem Blick ein:

---

<sup>359</sup> Martin Heidegger: Brief über den „Humanismus“. 9. Aufl. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1991. S. 5.

<sup>360</sup> Rilke schrieb in einem der „Sonette an Orpheus“:

„Wir machen mit Worten und Fingerzeigen  
Uns allmählich die Welt zu eigen,  
vielleicht ihren schwächsten, gefährlichsten Teil.“

Aus dem XVI. Sonett des ersten Teils. Vgl. Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M.: Insel, 1975. 2, S. 741.

<sup>361</sup> Martin Heidegger: Wozu Dichter? In: Ders: Holzwege. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1994. S. 286.

„Mit der schaffenden Allmacht der Sprache setzt er ein, und am Schluß einverleibt sich gleichsam die Sprache das Geschaffene, sie benennt es. Sie ist also das Schaffende, und das Vollendende, sie ist Wort und Name. In Gott ist der Name schöpferisch, weil er Wort ist, und Gottes Wort ist erkennend, weil es Name ist. ‚Und er sah, daß es gut war‘, das ist: er hatte es erkannt durch den Namen. Das absolute Verhältnis des Namens zur Erkenntnis besteht allein in Gott, nur dort ist der Name, weil er im innersten mit dem schaffenden Wort identisch ist, das reine Medium der Erkenntnis. Das heißt: Gott machte die Dinge in ihren Namen erkennbar. Der Mensch aber benennt sie maßen der Erkenntnis.“<sup>362</sup>

Gemäß dieser abendländischen Tradition, besonders seit der Neuzeit wird die Geschichte immer als eine Vollstreckung des Namens aufgefasst. Aber nach der Neuzeit wird diese Zuversicht zunehmend in Zweifel gezogen, weil mit der sich ausdehnenden Benennung der Welt durch die Vernunft sich die Sprachlosigkeit und die Ortlosigkeit vermehren. „Die Besinnung auf die mit der Durchsetzung der Vernunft als höchster Instanz verbundene Verdrängung des ihr nicht Zugänglichen führt zur Abwertung der Selbsttätigkeit der Natur, der Träume, des Göttlichen, des Nicht-der-Sprache-Zugänglichen, des Geheimnisvollen. Dies ist der Preis für die Vereinheitlichung, Universalisierung, Abstraktheit modernen Lebens in der Disziplinargesellschaft mit ihren selbstkontrollierten, mit sich selbst identisch, im Prozeß der Selbstermächtigung kolonialisierten Subjekten, in deren schlecht verheilten Wunden noch immer Erinnerungen an andere Formen des Lebens schmerzen.“<sup>363</sup>

Mit dem bahnbrechenden Essay *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, der von Nietzsche 1872/73 konzipiert wurde, bahnt er eine wuchtige Sprachkritik der Moderne an, die später von Fritz Mauthner mit *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1901/02) und Hugo von Hofmannsthal mit *Chandos-Brief* (1902) weitergeführt wurde. Bei der modernen Einsicht in die Kausalität zwischen Sprachentfremdung und Totalitätszerstörung erhält Döblin viele entscheidende Denkanstöße durch die Sprachkritik von ihnen. Da ihre Gedanken die „Sprachkrise der Jahrhundertwende“ betreffen, können sie daher bei dieser Problematik als eine Reihe binnenkultureller Isotope gelten, die zugleich mit der *zhīyán*-Sprachphilosophie Zhuangzis auch viele interkulturelle Isotopenpaare bilden.

### 3.1.1. Friedrich Nietzsche

---

<sup>362</sup> Walter Benjamin: *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. vol. II-1. S. 148.

<sup>363</sup> Christoph Wulf: *Präsenz des Schweigens*. In: Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hrsg.): (Hrsg.): *Schweigen: Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Berlin: Reimer, 1992. S. 11.

Nietzsche zieht zuerst die Sehnsucht nach der Wahrheit, welche sich aus der spekulativen Vernunft ergibt und mit der instrumentalen Begriffssprache zusammenhängt, in Zweifel und führt den menschlichen Wahrheitswillen auf den Willen zur Macht zurück:

„‘Wille zur Wahrheit‘ heisst ihr’s, ihr Weisesten, was euch treibt und brünstig macht? / Wille zur Denkbareit alles Seienden: also heisse *ich* euren Willen! / Alles Seiende wollt ihr erst denkbar *machen*: denn ihr zweifelt mit gutem Misstrauen, ob es schon denkbar ist. / Aber es soll sich euch fügen und biegen! So will’s euer Wille. Glatt soll es werden und dem Geiste unterthan, als sein Spiegel und Widerbild. / Das ist euer ganzer Wille, ihr Weisesten, als ein Wille zur Macht.“<sup>364</sup>

Im Wahrheitswillen sieht Nietzsche mit scharfem Blick den Machtwillen des Menschen aus seiner Naturbeherrschung und Verfügungsgewalt über die Dinge. Dieser Anspruch auf verbal vermittelte Wirklichkeitserkenntnis gilt Nietzsche zufolge nicht nur als menschliche Arroganz und Heuchelei, sondern schlechthin als Unmöglichkeit: „Jener mit dem Erkennen und Empfinden verbundene Hochmuth, verblendende Nebel über die Augen und Sinne der Menschen legend, täuscht sie also über den Werth des Daseins, dadurch dass er über das Erkennen selbst die schmeichelhafteste Werthschätzung in sich trägt.“<sup>365</sup>

Ebenso wie Zhuangzi, der die Diskrepanz der Rede zum Dao erkennt – „Ohne Rede herrscht Gleichheit. Gleichheit plus Rede bringt Ungleichheit hervor“<sup>366</sup> –, gelangt Nietzsche zu einer ähnlichen Einsicht in die Uneinigkeit zwischen Sprache und Wahrheit: Da alle Begriffe gerade durch „Gleichsetzen des Nicht-Gleichen“ zur Bezeichnung der Dinge erfunden werden, ist die von Philosophen darauf gebaute Wahrheit nicht mehr „wahr an sich“, <sup>367</sup> „jedenfalls nicht aus dem Wesen der Dinge“, <sup>368</sup> sondern schlechterdings „anthropomorphisch“. <sup>369</sup> Eine derart degenerierte Sprache weicht allmählich von „jener primitiven Metapherwelt“<sup>370</sup> – der Wurzel der Sprachwerdung – ab:

„Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die

---

<sup>364</sup> Friedrich Nietzsche: Werke: Kritische Gesamtausgabe. VI, 1 (Z II), S. 142.

<sup>365</sup> Friedrich Nietzsche: Werke: Kritische Gesamtausgabe. III, 2 (UeWL), S. 370.

<sup>366</sup> Zz (VHM), Kap. 27. S. 382.

<sup>367</sup> Friedrich Nietzsche: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: Ders.: Werke: Kritische Gesamtausgabe. III, 2, S. 377.

<sup>368</sup> Ebd. S. 373.

<sup>369</sup> Ebd. S. 377.

<sup>370</sup> Ebd. S. 377.

abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.“<sup>371</sup>

Aus dieser Auffassung der Wahrheit als „bewegliches Heer von Metaphern“ resultiert Nietzsches Zurückweisung einer metaphysischen Auslegung des Seins: Eine „‘Darstellung der Realität‘ durch Sprache“ müsse scheitern, so dass auch auf „die Vorstellung, man könne einen einzigen Kontext für alles menschliche Leben finden“,<sup>372</sup> unausweichlich verzichtet werden müsse. Denn in der sprachlichen Äußerung der Erkenntnis ist kein Sachverhalt an sich zu erfassen, sondern kann jedes Faktum lediglich perspektivisch interpretiert werden. D. h. das Sein schließt „*unendliche Interpretationen in sich*“,<sup>373</sup> aber schließt eine Kongruenz der Perspektiven aus. Laut Nietzsche hat die „essentiell[e] Relations-Welt“, „unter Umständen, von jedem Punkt aus ihr *verschiedenes Gesicht*: ihr Sein ist essentiell an jedem Punkte anders: sie drückt auf jeden Punkt, es widersteht ihr jeder Punkt – und die Summierungen sind in jedem Falle gänzlich *incongruent*.“<sup>374</sup> Diese Einsicht Nietzsches weist eine beachtliche Analogie zu der Zhuangzis auf, der mit ähnlicher Denkweise die Zersplitterung des totalen Daos vor allem auf die Sprachentfremdung oder schlechthin auf die der diskursiv-explizierenden Erkenntnis immanente Aspekthaftigkeit zurückführt: „Die Begrenzungen sind nicht ursprünglich im SINN des Daseins begründet. Die festgelegten Bedeutungen sind nicht ursprünglich den Worten eigentümlich. Die Unterscheidungen entstammen erst der subjektiven Betrachtungsweise.“<sup>375</sup>

Trotz dieser Analogie muss man die Tatsache anerkennen, dass Nietzsche im Gegensatz zur daoistischen, ambivalenten Haltung gegenüber dem „immanent-transzendenten“ Dao die Unabhängigkeit des Einen in postmoderner Weise durchaus negiert: Die verbalperspektivische Interpretation bedeutet für Nietzsche nicht nur eine „Zerstücklung der Ganzheit alles Seienden“,<sup>376</sup> sondern auch, dass das als total gedachte Sein selbst „nicht autark und allumfassend“<sup>377</sup> ist. Zwar besteht in der Auslegung des Wesen des Seins eine Nuance zwischen Nietzsche und Zhuangzi, aber bei der Problematik des Sprachgebrauchs stehen sie im Einklang: Gegenüber der Sprache nehmen sie beide die perspektivische

---

<sup>371</sup> Ebd. S. 374f.

<sup>372</sup> Richard Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität. Übersetzt von Christa Krüger. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993. S. 58.

<sup>373</sup> Friedrich Nietzsche: Werke: Kritische Gesamtausgabe. V, 2 (FW 374), S. 309.

<sup>374</sup> Friedrich Nietzsche: Werke: Kritische Gesamtausgabe. VIII, 3 (Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1888), 14 (93), S. 63.

<sup>375</sup> Zz (RW), Buch II. S. 17.

<sup>376</sup> Mihailo Djurić: Nietzsche und die Metaphysik. Berlin/New York: de Gruyter, 1985. S. 313.

<sup>377</sup> Tilman Borsche: *Das Eine und die Antwort: Nietzsches Kritik des mystischen Ursprungs der Metaphysik*. In: Günter Abel / Jörg Salaquarda [Hgg.]: *Krisis der Metaphysik: Wolfgang Müller-Lauter zum 65. Geburtstag*. Berlin/New York: 1989. S. 27.

Interpretation der Welt im Sinne einer prozesshaften, ewig unvollendeten und doch niemals einzig wahren Auslegung als die adäquateste Haltung ein, die von Zhuangzi als *zhīyán*-Sprechprinzip bezeichnet wurde.

### 3.1.2. Ernst Mach und Fritz Mauthner

Ebenso wie Nietzsche wird die verbal vermittelte Wahrheit auch von Ernst Mach als ein fiktionales Rudiment metaphysischer Vorurteile dementiert. Ihm zufolge ist die Welterkenntnis nichts anderes als eine „Assoziation unserer Sinnesempfindungen“ oder „Sinnestäuschungen“. <sup>378</sup> Deshalb zeigt die Sprache dabei ihre Untauglichkeit für die Herstellung eines adäquaten Bezugs zur Realität: „Alle Worte unserer Sprache, sie sind ja doch nur die Erinnerungszeichen an die Vorstellungen, die uns unsere Sinne vermittelt haben. Was aber haben unsere Sinne mit der Erkenntnis der Wirklichkeit zu schaffen?“<sup>379</sup>

Von Nietzsches und Machs Sprach- und Erkenntniskritik geht Fritz Mauthner aus und zieht daraus sein Fazit, dass die Sprache bloß ein inkompetentes Kognitionsinstrument sei:

„So steht denn die Menschheit mit ihrer unstillbaren Sehnsucht nach Erkenntnis in der Welt, ausgerüstet allein mit ihrer Sprache. Die Worte dieser Sprache sind wenig geeignet zur Mitteilung, weil Worte Erinnerungen sind und niemals zwei Menschen die gleichen Erinnerungen haben. Die Worte der Sprache sind wenig geeignet zur Erkenntnis, weil jedes einzelne Wort umschwebt ist von den Nebentönen seiner Geschichte. Die Worte der Sprache sind endlich ungeeignet zum Eindringen in das Wesen der Wirklichkeit, weil die Worte nur Erinnerungszeichen sind für die Empfindungen unserer Sinne und weil diese Sinne Zufallssinne sind, die von der Wirklichkeit wahrlich nicht mehr erfahren als eine Spinne von dem Palaste, in dessen Erkerlaubwerk sie ihr Netz gesponnen hat.“<sup>380</sup>

Dieses „Erkerlaubwerk“ nennt Zhuangzi „Phrasenschmuck“: „Wie kann aber der SINN des Daseins so verdunkelt werden, daß es einen wahren und einen falschen gibt? Wie können die Wörter so umnebelt werden, daß es Recht und Unrecht gibt? Wohin soll denn der SINN des Daseins gehen, so daß er zu existieren aufhörte? Wie können die Worte überhaupt existieren, während sie eine Unmöglichkeit enthalten? Der SINN wird verdunkelt, wenn man nur kleine fertige Ausschnitte des Daseins ins Auge faßt; die Worte werden umnebelt durch

---

<sup>378</sup> Fritz Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1: Sprache und Psychologie. Stuttgart, 1901. S. 310.

<sup>379</sup> Fritz Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 3: Zur Grammatik und Logik. 2. Aufl. Stuttgart/Berlin, 1913. S. 638.

<sup>380</sup> Fritz Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 3: Zur Grammatik und Logik. 2. Aufl. Stuttgart/Berlin, 1913., S. 641.

Phrasenschmuck.“<sup>381</sup> Zhuangzi betont nicht nur die Hinfälligkeit der Begriffssprache – „der Weg, der sich zur Schau stellt, ist nicht der WEG. Rede, die argumentieren muß, trifft die Sache nicht“<sup>382</sup> –, sondern entlarvt, wie er es in der *Hündün*-Geschichte gemacht hat, auch die ungeheure schädliche Auswirkung der sprachlichen Abstrakta, weil die Begriffssprache sich gerade auf Unterscheidungen zwischen Dingen gründet, welche die Totalität der Welt zerstückeln kann:

„Die Begrenzungen sind nicht ursprünglich im SINN des Daseins begründet. Die festgelegten Bedeutungen sind nicht ursprünglich den Worten eigentümlich. Die Unterscheidungen entstammen erst der subjektiven Betrachtungsweise. Ich will die Unterscheidungsgründe nennen: Rechts und Links, Beziehungen und Pflichten, Teilen und Beweisen, Widerspruch und Gegenwirkung. Das nennt man die acht Kategorien. Außerhalb der Welt der Räumlichkeit (gibt es Ideen, die) der Berufene festhält, ohne sie zu beschreiben. Innerhalb der Welt der Räumlichkeit (gibt es Ideen, die) der Berufene beschreibt, ohne sie zu beurteilen. Im Verlauf der Geschichte (gibt es Taten, die) der Berufene beurteilt, ohne beweisen zu wollen. Im Geteilten gibt es Unteilbares. In den Beweisen gibt es Unbeweisbares. Was heißt das? Der Berufene hat (die Wahrheit) als innere Überzeugung, die Menschen der Masse suchen sie zu beweisen, um sie einander zu zeigen. Darum heißt es: Wo bewiesen wird, da fehlt die Anschauung. Der große SINN bedarf nicht der Bezeichnung; großer Beweis bedarf nicht der Worte; [...] Ist der SINN gleißend, so ist es nicht der SINN; sucht man mit Worten zu beweisen, so erreicht man nichts; [...]“<sup>383</sup>

Bei der Einsicht in die Degeneration der Sprache, die zur Zersplitterung der Totalität führt, zeigt Mauthner eine Übereinstimmung mit Zhuangzi. Mauthner beschreibt die Begriffssprache ebenso als Ergebnis eines Entwicklungsprozesses, dessen Wurzel im Vergessen des konventionellen Sprachgebrauchs allmählich verwelkt:

„Diese großen Abstracta: Gott, Ewigkeit, Schöpfung, Kraft u.s.w. sind von dichterischen Köpfen zuerst symbolisch aufgestellt worden. Als Metaphern bedeuten sie etwas, oft etwas relativ Gescheites gegenüber dem absterbenden Wortgeschlecht. So Gott gegenüber dem salzlos gewordenen Göttergesindel. In der zweiten Periode wird das große Wort zum Philister. Es wird etwas Hergebrachtes. Niemand zweifelt daran, weil eigentlich niemand daran glaubt. In der dritten Periode ist das Wort vom Philistertum so ausgelaugt, es ist so strohern geworden, daß es jetzt Philosophie heißt. Das einstige Symbol war zum Spiele gut, jetzt wird das Wort wörtlich genommen. Man hat seinen Sinn verloren und nimmt es darum sinnlos ernst.“<sup>384</sup>

Die Sprache vermag nach dem dreiphasigen Degenerieren nicht mehr, „Bilder der Wirklichkeitswelt“ hervorzurufen, „sondern nur Bilder von Bildern von Bildern“, wie „jedes

---

<sup>381</sup> Vgl. Zz (RW), Buch II. S. 13.

<sup>382</sup> Zz (VHM), Kap. 2. S. 80.

<sup>383</sup> Zz (RW), Buch II, S. 17.

<sup>384</sup> Fritz Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1: Sprache und Psychologie. Stuttgart, 1901. S. 49.

einzelne Wort [...] in sich eine endlose Entwicklung von Metapher zu Metapher“ trägt.<sup>385</sup> Mauthners Beschreibung der dreiphasigen Degeneration der Sprache erinnert uns leicht an das vierstufige Modell des Entfremdungsprozesses des Bildes, welches Jean Baudrillard in *Simulacres et simulation* präsentiert hat: Er unterscheidet vier Arten von *Bildern (images)*: Bilder, die eine tieferliegende Wirklichkeit („réalité profonde“) widerspiegeln; Bilder, die diese Wirklichkeit maskieren und entstellen; Bilder, die die Abwesenheit einer solchen Wirklichkeit maskieren, und schließlich Bilder ohne jeglichen Bezug zur Wirklichkeit oder reine Simulakra.<sup>386</sup> Anders als die o. g. parallelen inter- und binnenkulturellen Isotope bei der Problematik, dass die Sprache seinem Ursprung unaufhörlich entfremdet ist, übt Mauthners Sprachkritik einen direkten Einfluss auf den „junge[n] und philosophisch stark beunruhigte[n] Alfred Döblin“ aus.<sup>387</sup> Besonders sein zweiter Roman *Der schwarze Vorhang* (1902/03) geht „dem illusionären, aber doch auch verhaltensbestimmenden Charakter sprachlicher Klischees“ nach, wollte „dem bewunderten Verfasser der *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* zur Begutachtung vorlegen“.<sup>388</sup>

### 3.1.3. Hugo von Hofmannsthal

Ein weiteres zeitgenössisches binnenkulturelles Isotop bei der Betrachtung der Sprachkrise um die Jahrhundertwende wird von Hugo von Hofmannsthal angeboten. In seinem berühmten *Brief des Lord Chandos* (1902), der als das „früheste und bedeutendste Dokument der Sprachkrise zu Beginn der Moderne“<sup>389</sup> gilt, wird zuerst die Adäquatheit der Sprache für die menschliche Welterkenntnis in Frage gestellt. Demnach können die Worte keine Sinne und Bedeutungen besitzen und zerfallen der fiktiven Figur Chandos „im Munde wie modrige Pilze“.<sup>390</sup> Chandos empfindet „ein unerklärliches Unbehagen“, „die abstrakten Worte“ wie „Geist“, „Seele“ oder „Körper“ nur auszusprechen.<sup>391</sup> Trotzdem zwangen seine Erkenntnisansprüche ihn, „alle Dinge [...] in einer unheimlichen Nähe zu sehen“, so wie man einmal in einem „Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut [s]eines kleinen Fingers gesehen

---

<sup>385</sup> Fritz Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. 1: *Sprache und Psychologie*. Stuttgart, 1901. S. 108.

<sup>386</sup> Vgl. Jean Baudrillard: *Simulacres et simulation*. Paris: Éd. Galilée, 1981. S. 17.

<sup>387</sup> Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*. S. 187.

<sup>388</sup> Ebd. S. 188. Vgl. Döblin: *Briefe*, S. 21; zu den sprachkritischen Aspekten des *Schwarzen Vorhangs* vgl. Müller-Richter / Larcati: „*Kampf der Metapher!*“, S. 409f.; Braungart: *Leibhafter Sinn*, S. 322ff.; Hoock: *Modernität als Paradox*, S. 113ff. – Weitere Hinweise auf die Rezeption Mauthners durch Schriftstellerei bei Eschenbacher: *Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900*, S. 117ff. – Hier zitiert nach Kiesel. S. 502. Fußnote 69.

<sup>389</sup> Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*. S. 188.

<sup>390</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*. S. 49.

<sup>391</sup> Ebd.

hatte“.<sup>392</sup> Aber der begriffliche Blick des Beobachters zerstückelt die Wirklichkeitstotalität, so dass eine holistische Weltsicht scheitern muss.

„Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hinein starren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.“<sup>393</sup>

Hierin wird nicht nur die Hinfälligkeit der Sprache entschleiert, sondern wird auch jedes begriffssprachliche Fundament – die Subjekt-Objekt-Dichotomie – wackelig. Im Grunde genommen tangiert die Sprachkrise im Chandos-Brief, so Kiesel, auch die „Erkenntnis- und Orientierungs- oder Sinnkrise“, zugleich noch die „Ich-Krise“: „Für Chandos ist die Einheitlichkeit und Ganzheitlichkeit von Welt und Dasein [...] nicht mehr gegeben. Die zuvor leicht überbrückbar scheinende Differenz zwischen Subjekt und Objekt hat damit den Charakter einer nicht mehr überwindbaren Spaltung angenommen.“<sup>394</sup> Da jede Bemühung um Erkenntnis wegen ihres Zersplitterungswesens unvermeidlich in einen „Wirbel“ der Begriffe geraten muss, versinnbildlicht die Wirbel-Metapher daher einen Nihilismus gegenüber einer Fata Morgana. Jedoch benutzt Hofmannsthal diese Metapher nicht bloß im Sinne eines apathischen Nihilismus, sondern vielmehr sieht er im Wirbel eine Öffnung des Paradieses, einen Zugang zur Epiphanie – diesen „freudige[n] und belebende[n] Augenblicken“.<sup>395</sup>

„Es ist mir dann, als geriete ich selber in Gärung, würfe Blasen auf, wallte und funkelte. Und das Ganze ist eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte. Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber, und in den tiefsten Schoß des Friedens.“<sup>396</sup>

In dem Chandos-Brief liegt, wie Kiesel zutreffend aufweist, ein Dilemma für Hofmannsthal, der sich zweifelsohne in eine aporetische kommunikative Situation zu verwickeln hat: Er muss einerseits die Sprache, über die allein er verfügt, verwerfen, andererseits ist er sowohl im Denken wie auch im Reden, doch völlig auf sie angewiesen.<sup>397</sup> Aber der Autor versucht offensichtlich, durch die Wirbel-Metapher diese Aporie auf eine illusionäre Weise von „Als Ob“ zu überwinden. Diese Überwindungsstrategie Hofmannsthals

---

<sup>392</sup> Ebd.

<sup>393</sup> Ebd.

<sup>394</sup> Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*. S. 194.

<sup>395</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*. S. 50.

<sup>396</sup> Ebd. S. 54.

<sup>397</sup> Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*. S. 198.

bildet mit Zhuangzis paradoxem *zhīyán*-Sprechprinzip und Döblins Sprachgebrauch im ambivalenten Montagewirbel ein vieldimensionales, inter- und binnenkulturelles Isotopenpaar.

### 3.2. Das *zhīyán*-Sprechprinzip Zhuangzis

#### 3.2.1. Die Aufstellung von *zhīyán* als Sprachanschauung

Die Erkenntnis der schädlichen Wirkung der Sprachentfremdung von der Totalität der wirklichen Welt veranlasst sowohl westliche als auch östliche Denker zur Sprachsubversion. Zum Erreichen dieses Ziels fordern sie einen Weg zurück zu den Wurzeln der Sprach- und Menschwerdung, wo der Mensch und die Sprache mit der offenen Totalität durch Elementar- und Produktivkräfte neu verknüpft werden können. Entsprechend dem paradoxen Verständnis der Totalität oder des Dao nimmt Zhuangzi auch eine ambivalente Haltung gegenüber der Sprache ein. Einerseits betont er wie Laozi die Unsagbarkeit des Dao und tritt für einen nonverbalen, mystisch-intuitiven Erkenntnismodus ein. So schreibt Zhuangzi im 2. Kapitel seines Buches:

„Der große WEG ist unaussprechlich; große Argumentation braucht keine Worte, [...]. Der Weg, der sich zur Schau stellt, ist nicht der WEG. Rede, die argumentieren muß, trifft die Sache nicht. [...] Deshalb: Wer bei dem innezuhalten vermag, was er nicht weiß, der hat das Höchste verwirklicht. Wer kennt die Beweisführung ohne Worte und den WEG, den man nicht beschreiten kann? Darum zu wissen, das nennt man die Schatzkammer des Himmlischen. Du magst hineingießen, doch es füllt sich niemals; du magst daraus schöpfen, doch es wird niemals leer. Und nie weißt du, woher es kommt. Dies nennt man das Innere Licht.“<sup>398</sup>

oder im 22. Kapitel:

„Anfanglos sagte: ‚Den WEG kann man nicht hören, denn das, was man hören kann, ist nicht der WEG; den WEG kann man nicht sehen, denn das, was man sehen kann, ist nicht der WEG; vom WEG kann man nicht sprechen, denn das, wovon man sprechen kann, ist nicht der WEG. Weißt du um die Formlosigkeit dessen, was der Form Form gibt? Der WEG entspricht keinerlei Namen.“<sup>399</sup>

Andererseits verwendet er allerdings in seinem literarisch gefärbten, philosophischen Werk *Zhuangzi* möglichst verschiedenartige Sprechweisen, wie beispielweise *xiàngyán* „Sprechen in Bildern“, *yùyán* 寓言 „Sprechen in Parabeln“ und *chóngyán* 重言 „Sprechen in Zitaten“. Um den Widerspruch zwischen der negativen Grundhaltung gegenüber der Sprache und der positiven Sprachanwendung in der Praxis zu überwinden, stellt Zhuangzi im 27. Kapitel das

---

<sup>398</sup> Zz (VHM), Kap. 2. S. 80.

<sup>399</sup> Ebd. S. 310.

*zhīyán*-Sprechprinzip 卮言 auf. Dieses Kapitel kann als eine Leseanleitung des ganzen Werkes gelten und handelt vor allem von drei Arten des Sprechens: *yùyán*, *chóngyán* und *zhīyán*. Aus Platzgründen werden die betreffenden Passagen als Anhang (B.a und B.b) an die Arbeit angehängt. *Yùyán* kann wörtlich mit „übertragenes Sprechen“ oder „Sprechen, dem ein übertragener Sinn innewohnt“ übersetzt werden, wird von Richard Wilhelm mit „Gleichnisreden“<sup>400</sup> und von Victor H. Mair mit „Metaphern“<sup>401</sup> übersetzt. In dieser Arbeit wird es mit der parabolischen Darstellungsweise Döblins in BA verglichen. *Chóngyán* bedeutet „Sprechen in Wiederholung (von bereits Gesagtem)“ und wird von Wilhelm und Mair mit „Zitat“ übersetzt. Da sich diese bekannten Worte nicht nur auf Sprüche historischer und zeitgenössischer Persönlichkeiten beziehen, sondern auch auf bekannte Geschichten, kanonische Texte und Volksreime, und manche davon umgeschrieben werden, sind sie aufgrund ihrer aus der „Bekanntheit“ resultierenden Intertextualität mit Döblins Textziten und Paraphrasen in BA sehr vergleichbar.

Während seit jeher kein großer Dissens über diese Sprechmodi besteht, ist die Bedeutung des rätselhaften *zhīyán* im Gegensatz dazu nicht so leicht durchschaubar. Trotzdem kann man feststellen, dass *zhīyán* nicht nur als ein konkretes Produktions- und Konstruktionsmittel des Werkes *Zhuangzi*, sondern auch eine eigenartige Sprachanschauung oder ein abstraktes Sprechprinzip des Daoisten Zhuangzis gilt, von dem sich die oben genannten Sprechweisen leiten lassen. Mit Hilfe von *zhīyán* möchte Zhuangzi das Ziel der „Rede ohne Worte“ erreichen, damit der unlösbare Widerspruch zwischen der Unaussprechlichkeit des Dao und dem verbalen Zwangscharakter des Menschen auf eine paradoxe Weise scheinbar überwunden werden kann. Zhuangzi bekundet uns seine Verständnisse und Darstellungen von *zhīyán* wie folgt:

„Stegreif-Worte (*zhīyán*) sprudeln täglich hervor und sind im Einklang mit den Rahmenbedingungen der Natur. Ohne Rede herrscht Gleichheit. Gleichheit plus Rede bringt Ungleichheit hervor. Darum heißt es: ‚Sprich ohne Worte.‘ Wenn du ohne Worte sprichst, dann kannst du bis ans Ende deiner Tage reden und hast doch kein Wort gesagt. Wenn du bis ans Ende deiner Tage kein Wort gesagt hast, so wirst du nie ein Wort schuldig geblieben sein. Es gibt Gründe für Bejahung und Gründe für Verneinung. Es gibt Gründe dafür, eine Angelegenheit zu bestätigen, und Gründe, sie zu bestreiten. Warum sind Dinge so, wie sie sind? Sie sind so, wie wir behaupten, daß sie so sind? Warum sind Dinge nicht so? Sie sind nicht so, weil wir behaupten, daß sie nicht so sind. Was macht die Bejahung aus? Unsere Bejahung macht die Bejahung aus. Was macht die Verneinung aus? Unsere Verneinung macht die Verneinung aus. Alle Dinge sind im

---

<sup>400</sup> Zz (RW), Buch XXVII. S. 206f.

<sup>401</sup> Zz (VHM), Kap. 27. S. 381.

Besitz von etwas, von dem wir sagen können, es sei so; alle Dinge sind im Besitz von etwas, das wir bestätigen können. Es gibt kein Ding, das nicht so ist, es gibt kein Ding, das man nicht bestätigen könnte. Gäbe es nicht die Stegreif-Worte, die täglich hervorsprudeln und mit den Rahmenbedingungen der Natur in Einklang sind, wer könnte sich dann lange halten?

Die Myriaden Dinge treten alle aus einem Samen hervor; aufgrund ihrer verschiedenen Formen folgen sie aufeinander. Von Anfang bis Ende ist das wie ein Kreis, dessen Fugen nicht aufzufinden sind. Dies nennt man die Scheibe des himmlischen Töpfers, und die Scheibe des himmlischen Töpfers besteht aus den Rahmenbedingungen der Natur.“<sup>402</sup>

Mit der sogenannten „Rede ohne Worte“ meint Zhuangzi nicht mehr die nonverbale Erkenntnisweise, sondern eine neue, aber in der Tat ursprüngliche Sprechweise oder Verlautbarung, die sich zwar auch als eine Tätigkeit des Menschen auffassen lässt, bei der die Macht der Sprache aber schon vom Menschen an die Dinge oder an die Sprache übertragen wird. Die *zhīyán*-Sprachanschauung Zhuangzis bildet mit der Sprachphilosophie Heideggers aufgrund einer Reihe erstaunlicher Analogien ein interkulturelles Isotopenpaar. Heidegger legt seinen Gedanken in *Unterwegs zur Sprache* wie folgt dar:

„Zwar ist das Sprechen Verlautbarung. Es lässt sich auch als eine Tätigkeit des Menschen auffassen. Beides sind richtige Vorstellungen von der Sprache als Sprechen. Beides bleibt jetzt unbeachtet, ohne daß wir vergessen möchten, wie lange schon das Lautende der Sprache auf seine gemäße Bestimmung wartet; denn das phonetisch-akustisch-physiologische Erklären der Lautung erfährt nicht deren Herkunft aus dem Geläut der Stille, noch weniger die hierdurch erbrachte Bestimmung [sic!] des Lautens. Wie aber sind Sprechen und Gesprochenes in der voraufgegangenen kurzen Erzählung des Sprachwesens gedacht? Sie zeigen sich schon als solches, wodurch und worin etwas zur Sprache, d. h. zu einem Vorschein kommt, *insofern etwas gesagt ist*. Sagen und Sprechen sind nicht das gleiche. Einer kann sprechen, spricht endlos, und alles ist nichtssagend. Dagegen schweigt jemand, er spricht nicht und kann im Nichtsprechen viel sagen.

Doch was heißt *sagen*? Um dies zu erfahren, sind wir an das gehalten, was unsere Sprache selber uns bei diesem Wort zu denken heißt. „Sagen“ heißt: zeigen, erscheinen-, sehen-, und hören-lassen.“<sup>403</sup>

So kann man konstatieren, dass Zhuangzi unter der als *zhīyán* bezeichneten Sprechweise im Wesentlichen als das von Heidegger genannte „Sagen“ versteht. Durch diesen Vergleich ist es nun möglich, das Wesen von *zhīyán* zu abstrahieren. Zumal wenn man es in Verbindung mit Zhuangzis Sprachphilosophie und seinem konkreten Darstellungsverfahren in seinem Werk bringt, lassen sich die Grundzüge des *zhīyán*-Sprechprinzips, nämlich die Auflösung der

---

<sup>402</sup> Zz (VHM), Kap. 27. S. 382f.

<sup>403</sup> Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. In: Ders.: Gesamtausgabe Bd. 12: I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1985. S. 241.

überflüssigen Subjektivität des Menschen beim Sprechen, leicht erkennen. Es bedeutet aber nicht eine völlige Preisgabe des Ichs, sondern impliziert, dass der Mensch beim Sprechen der echten Quelle der Sprache – der Natur – weicht. Der sich entäußernde Mensch wird ein Teilnehmer an der Sprache, ist eingebunden in einen Überlieferungsprozess und kann sich lediglich halbpassiv zum Überlieferten der Sprache verhalten. Mit Heideggers Worten: „Die Sprache spricht, nicht der Mensch. Der Mensch spricht nur, indem er geschicklich der Sprache entspricht.“<sup>404</sup> Eine solche Sprache ist nicht die Sprache, die der Mensch selbst allein hervorgebracht hat, sondern quillt aus der „Natur“ hervor, welche vom griechischen Wort „φύσις“ stammt und von Heidegger als „Aufgehen“ aufgefasst wird.<sup>405</sup> Diese neue Sprache entspringt dem Wesen des Dao: Sie bewegt sich und wächst ewig, umfasst also unerschöpfliche Vielfalt und Möglichkeiten. Durch sie löst sich der Anthropozentrismus auf und wird jedes Ding zum Maß für sich selbst, zeigt sich nach seiner eigenen „Natur“, die im chinesischen *zìrán* (自然) – „so sein, wie es von sich aus ist“ – heißt. Da diese neue Sprache keine Aspekthaftigkeit hat, besitzt sie einen nicht klar abgrenzbaren, totalen Charakter, und eine zentrumlose, verschwommene, aber totale Wirklichkeitswelt kann damit zum Vorschein kommen, deren zahllose Beziehungen weit über das Erkenntnisvermögen des Menschen hinausgehen. Durch die Aufstellung des *zhīyán*-Sprechprinzips überwindet Zhuangzi nicht nur den Widerspruch zwischen der Unaussprechlichkeit des Dao und der Tatsache, dass der Mensch nicht auf die Sprache verzichten kann, sondern er erreicht damit auch das Ziel der Sprachsubversion, indem die Sprache zu den Wurzeln der Sprachwerdung zurückgeführt wird, wo der Mensch, die Dinge und die Grundkräfte wieder miteinander verkoppelt werden.

### 3.2.2. Wesenszüge und Benennung von *zhīyán*

Zhuangzi hat im letzten Kapitel seines Buches einige wichtige Eigenschaften von *zhīyán* wie folgt zusammengefasst:

„Verschwommen und formlos, stets im Wandel und unbeständig. Leben wir? Sind wir tot? Existieren wir gemeinsam mit Himmel und Erde? Folgen wir nach voller spiritueller Einsicht? Wie nebulös – wohin gehen wir? Wie verschwommen – wohin zielen wir? Wären die Myriaden Dinge um uns herum aufgestellt, so würde sich doch kein einziges davon als eine Zuflucht für uns eignen – in diesen Praktiken war eine Portion der alten Techniken des WEGES enthalten. Zhuang Zhou [Zhuangzi] hörte von solchen Gebräuchen und fand Gefallen daran. Mit absurden Formulierungen, extravaganten Worten und ungezügelter Sätzen überließ er sich oft seinen Launen, doch

---

<sup>404</sup> Martin Heidegger: Der Satz vom Grund. In: Ders.: Gesamtausgabe Bd. 10: I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Hrsg. von Petra Jaeger. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1997. S. 143.

<sup>405</sup> Martin Heidegger: Unterwegs zur Sprache. S. 252.

er war niemals voreingenommen und betrachtete die Dinge nicht nur von einem einzigen Blickwinkel. Da er glaubte, Alle unter dem Himmel seien der Dummheit anheimgefallen, so daß man nicht ernsthaft mit ihnen reden könne, benutzte er Stegreif-Worte [*zhīyán*] für seine ausufernden Darlegungen, Zitate [*chóngyán*] zum Beleg der Wahrheit und Metaphern [*yùyán*], um in die Breite zu gehen. Allein stehend, kam und ging er mit den essentiellen Energien von Himmel und Erde, aber er war den Myriaden Dingen gegenüber nicht überheblich. Er schalt andere nicht, im Recht oder im Unrecht zu sein, sondern war im Weltlichen und Gemeinen zu Hause. Auch wenn seine Schriften fremdartig und verwickelt sind, so gibt es darin doch nichts Unrechtes. Auch wenn seine Ausdrucksweise unregelmäßig und bizarr ist, so lohnt es doch, seine Schriften zu lesen – sie sind von unerschöpflicher Fruchtbarkeit. Oben ist er ein Gefährte des Schöpfers der Dinge, nach unten ist er ein Freund aller, die jenseits von Leben und Tod und ohne Anfang und Ende sind. Indem er die Wurzel betrachtet, ist er weitherzig und offen; indem er den Urahn betrachtet, kann man von ihm sagen, daß er im Einklang ist und sich aufschwingt. Und doch: In seinem Antworten auf die Entwicklung und seiner Loslösung von den Dingen sind seine Prinzipien nicht zu erschöpfen, uns sein Ansatz ist nicht verwandelbar. Wie nebulös! Wie geheimnisvoll! – Er ist jemand, der niemals völlig auszuloten ist.“<sup>406</sup>

In dieser Ausführung beschreibt Zhuangzi das wahre Sprechen als verschwommen, formlos und nebulös; ewig wandelnd und sich verändernd; extravagant, ausufernd und ungezügelt; unvoreingenommen und offen zu allen Dingen und zum einzigen Urgrund; absurd, parodisch und paradox zwischen Immanenz und Transzendenz; zuletzt, aber nicht als letztes bildet das *zhīyán*-Sprechen einen unerschöpflichen, nahtlosen Kreis ohne Anfang und Ende, wie eine sich drehende „Töpferscheibe“.<sup>407</sup>

Der Grund dafür, weshalb Zhuangzi durch die Bezeichnung „*zhīyán*“ alle diese Charaktere der wahren Sprache beschreibt, bleibt seit den frühesten Interpretationen heftig umstritten. Die Debatten fokussieren sich nicht auf das zweite Schriftzeichen „言 *yán*“, welches eindeutig „Sprache“ oder „sprechen“ heißt, sondern auf das erste „卮 *zhī*“, dessen Bedeutung nicht restlos geklärt ist. Dafür gibt es zumindest sechs divergente Erklärungsansätze:

1. Ausgehend von der historischen Phonetik wird die Aussprache „*zhī*“ als eine Lautverschmelzung des Wortes „*zhīlí* 支离“ („fragmentarisch, unzusammenhängend, chaotisch“) aufgefasst. Dementsprechend wird *zhīyán* als „fragmentarisches Sprechen ohne Anfang und Ende“ interpretiert;<sup>408</sup>

<sup>406</sup> Zz (VHM), Kap. 33. S. 461f.

<sup>407</sup> Vgl. Zz (VHM), Kap. 27. S. 382f.

<sup>408</sup> Vgl. *Zhuangzi* mit Erklärungen und Anmerkungen verschiedener Autoren (*Zhuangzi jishi* 莊子集釋). Editiert von Guo, Qingfan 郭慶藩. Beijing: Zhonghua shuju, 1961. S. 947f.

2. *Zhī* ist mutmaßlich eine besondere Art Gefäß im chinesischen Altertum, welches Konfuzius in seinen Analekten *Lúnyǔ* unter der Bezeichnung „*qīqì* 欹器“ („schiefes Gefäß“) erwähnt hat. Dieses Gefäß besitzt ein interessantes Konstruktionsmerkmal: wenn es leer ist, steht es schief; wenn es genau halbvoll ist, bleibt es aufrecht stehen; und wenn es vollgegossen wird, kippt es sofort um. Sofern Flüssigkeit beständig in das Gefäß gegossen wird, bildet sich dann eine ewige Zirkulation. Ausgehend von unterschiedlichen Auffassungen dieser Besonderheit des *zhī*-Gefäßes interpretieren die Forscher *zhīyán* als: (a) Worte ohne Subjektivität, die sich je nach Situationen verändern, wie sich die Haltung des Gefäßes nach der Gießmenge immer verändert;<sup>409</sup> (b) unparteiische Worte eines Eklektikers, durch die das Rechte vom Unrechten nicht deutlich unterschieden wird, vergleichbar mit dem Gefäß, das nur im halbvollen Zustand aufrecht steht;<sup>410</sup>

3. *Zhī* wird auch als „Trichter“ definiert und *zhīyán* deswegen als „unvoreingenommene Worte“ verstanden, durch die die Stimme der Natur entweicht, wie das Wasser durch einen Trichter herausfließt.<sup>411</sup> Hier findet sich eine verblüffende Analogie zwischen dieser Auffassung und Heideggers Sprachanschauung vom sogenannten „Sagen“, darunter „zeigen, erscheinen-, sehen-, und hören-lassen“ zu verstehen ist. Dabei wird man durch Selbsthingabe zu einem gleichsam subjektlosen leeren Rohr, wodurch die unendliche Natur spontan „sagen“ kann;<sup>412</sup>

4. *Zhī* wird als Weingefäß erklärt und dem *zhīyán* wird der Sinn „Stegreif-Worte beim Trinken“ oder „Tischrede“ übertragen.<sup>413</sup> Diese Ansicht übernimmt Victor H. Mair, wie die oben zitierten Passagen gezeigt haben, in seiner Übersetzung.<sup>414</sup> Hier werden Spontaneität, Unbewusstheit oder Unterbewusstheit beim Sprechen hervorgehoben. Diese Auffassung erinnert uns gewissermaßen an der Improvisation oder noch näher an „*Écriture automatique*“ (dt.: Automatische Niederschrift) André Bretons;

---

<sup>409</sup> Vgl. *Zhuangzi* mit Erklärungen und Anmerkungen verschiedener Autoren. Editiert von Guo, Qingfan 郭慶藩. S. 947f.

<sup>410</sup> Vgl. Phonetische, syntaktische und semantische Analyse von *Nanhua zhenjing* (*Nanhua zhenjing zhangju yinyi* 南華真經章句音義). Kommentiert von Chen, Jingyuan 陳景元. Beijing/Shanghai/Tianjin: Wenwu chubanshe, Shanghai shudian, Tianjin guji chubanshe, 1988.

<sup>411</sup> Vgl. Zhang, Mosheng 張默生: Eine neue Interpretation von *Zhuangzi* (*Zhuangzi xinshi* 莊子新釋). Jinan: Qilu shushe. 1993. S. 15f.

<sup>412</sup> Martin Heidegger: Unterwegs zur Sprache. S. 241.

<sup>413</sup> Vgl. Li, Binghai 李炳海: *Zhīyán* und Tischrede in der Vor-Qin-Zeit (*Zhiyan yu XianQin zhujiuci* 卮言與先秦祝酒辭). In: Front der Sozialwissenschaften (Shehui kexue zhanxian 社會科學戰綫). 1996. I.

<sup>414</sup> Vgl. Zz (VHM), Kap. 27. S. 381f.

5. Unter dem *Zhī* wird „leerer Becher“ verstanden. Die Worte quellen aus dem Dao hervor wie das Wasser aus einem Becher, weil das Dao in daoistischen Werken sehr oft mit einem Becher verglichen wird, der nur deshalb brauchbar ist, weil er leer ist.<sup>415</sup> Die Bedeutsamkeit des Bechersymbols im Daoismus ist mit dem Heiligen Gral im Christentum gleichzusetzen. Richard Wilhelm übernimmt diese Interpretation in seiner Übersetzung;<sup>416</sup>

6. Noch eine Interpretation geht von der Vorstellung des *zhī* als Weingefäß aus, wobei seine kugelrunde Form<sup>417</sup> oder eine Runden bildende Verwendungsweise beim Bankett<sup>418</sup> betont wird. Trotz der divergenten Anregungen der Assoziation eines Kreises oder Rings zieht sich daraus aber eine identische Folgerung, dass *zhīyán* eine kreisende Ausdrucksweise bezeichnet und das ganze Werk *Zhuangzi* als eine Makrostruktur des ewigen Kreislaufes zu lesen ist, die aus unzähligen kleinen Kreisen als Mikrostrukturen besteht.<sup>419</sup> Obwohl die ununterbrochen kreisenden Worte im Buch gleichsam weder Anfang noch Ende haben, kann doch jede Stelle in den Mikrostrukturen eigentlich paradoxerweise sowohl als „Eingang“ wie auch als „Ausgang“ für die Rotations- oder Kreisbewegung der Makrostruktur gelten.<sup>420</sup>

Die letzte Interpretation des Verhältnisses zwischen *zhī* und *zhīyán* gewährt uns einen foldenden Denkanstoß: Wäre die Hypothese haltbar, dass das Wesen des *zhī* und *zhīyán* ein nahtloser Ring oder Kreislauf ist, sollte meines Erachtens noch ein weiterer Ansatz zur Assoziation des Kreislauf-Charakters nicht übersehen werden: Obgleich verschiedene Materialien, z. B. Töpferton, Bronze, Jade und Horn, oft für die Produktion des *zhī*-Krugers verwendet wurden, wurde *zhī* vor zweitausend Jahren hauptsächlich mit Hilfe der Lackkunst-

---

<sup>415</sup> Vgl. Liu, Shilin 劉士林: *Eine Untersuchung des Ursprungs von „zhīyán“ im Zhuangzi (Zhuangzi „zhīyán“ tanyuan 莊子“ 卮言“探源)*. In: Academic Journal of Zhongzhou (Zhongzhou xuekan 中州學刊). 1990. V.

<sup>416</sup> Zz (RW), Buch XXVII. S. 207.

<sup>417</sup> In *Shuowen jiyi* (《说文解字》) wird *Zhī* wie folgend definiert: „*Zhī* ist eine Art kugelrundes Gefäß. Kugelrund ist die Form der Sphäre.“ (Vgl. Xu, Shen (许慎): 《说文解字》 “卮，圓器也。圓，天體也。”) Hier werden zwei Schriftzeichen 圓 *huán* und 圓 *yuán* unterschieden: 圓 heißt auf Deutsch „kugelrund“, während 圓 „flachrund“ bedeutet. ( “渾圓為圓，平圓為圓。”) Vgl. Wang, Shumin 王叔岷: Kommentar und Interpretation von *Zhuangzi* (《莊子校註》), Bd. 2, S. 1090f.

<sup>418</sup> 今道友信 (Japan): *Die ostasiatische Ästhetik (《東洋の美学》)* Übersetzt von Jiang, Yin (蔣寅), 三联书店, 1991.S. 121.

<sup>419</sup> Vgl. Ye, Shuxian 葉舒憲: *Eine kulturelle Interpretation des Zhuangzi. Eine Verbindung des prä-klassischen und postmodernen Blickfeldes (Zhuangzi de wenhua jixi: qianguodian yu houxiandai de shijie ronghe 莊子的文化解析: 前古典與後現代的視界融合)*. Wuhan: Hubei renmin chubanshe. 1997. S. 55-97.

<sup>420</sup> Vgl. Yang, Rubin 楊儒賓: *Die Untersuchung von zhīyán: Der Gedanke Zhuangzis über die Sprache als Ausdruck des Denkens.* (《卮言論: 莊子論如何使用語言表達思想》) In: Sinologische Forschung (《漢學研究》), Vol. 10-2. Taibei: Hanxue ziliao yanjiu ji fuwu zhongxin, 1992. S. 152.; Wu, Guangming: *Zhuangzi (《莊子》)*. Taibei: Dongda tushu gongsi, 1988. S. 8.

Technik hergestellt (eine kunsthandwerkliche Technik aus China mit dem Rindensekret des Lackbaums, dem Chinalack), wobei der Kern des *zhī* aus weichem Holz besteht. Zuerst ist die dünne Holzscheibe als Trägermaterial des Lackes zu einem Zylinder zu biegen,<sup>421</sup> dessen Verbindungsnaht durch Leim-Lack-Mischung gut geklebt und mit Zapfen befestigt wird; dann werden ein Holzhenkel und -boden an diesem Halbfabrikat angebracht; manchmal kann der *zhī*-Krug mit einem Deckel versehen werden; schließlich wird das ganze *zhī* mit schwarzem Lack überzogen und dann mit rotem bemalt. Motivisch dominiert hier anspruchslose Ornamentik aus Bögen, Kreisen und Spiralen, wie kreisende Wolken und Wirbel. Die Schwierigkeit dieser vorzüglichen Technik besteht darin, dass alle Bauteile besonders die Nahtstellen des Zylinders so perfekt verbunden sein müssen, dass man mit bloßem Auge überhaupt keine Spuren sehen kann. Das folgende Bild zeigt einen ungefähr im frühen 2. Jahrhundert v. Chr. produzierten *zhī*-Lackkrug, der zu den bedeutendsten archäologischen Funden aus den Han-Gräbern von Mawangdui (chinesisch: 馬王堆漢墓 Mǎwángduī Hànmù, 1972-1974 ausgegraben) zählt:



▲ Ein kleines Lack-*zhī* mit Wolkenornament aus der Westlichen Han-Zeit (ca. 200 v. Chr.)

<sup>421</sup> 《礼记·玉藻》郑玄注：“圈，屈木为之，谓卮、埴之属。”

Zhuangzi war wohl mit dieser Lackkunst vertraut, weil er sich bis auf eine Aufsicht in einem Lackgarten (漆園 *qīyuán*), in dem Lackbäume zum Zweck der Sammlung ihrer Rindensekrete gepflanzt werden, wohl allen Ämtern verweigerte. So ist es folgerichtig, dass Zhuangzi den Kreislauf-Charakter als das *Tertium comparationis* der metaphorischen Benennung vom *zhīyán*-Sprechprinzip festlegen konnte.

Obwohl diese Interpretation, bei der der zirkuläre Charakter des *zhīyán*-Sprechprinzips hervorgehoben wird, einen vieldimensionalen Denkansatz für die vergleichende Untersuchung der Montagetechnik Döblins bieten kann, aber hinsichtlich dessen, dass Zhuangzi unter *zhīyán* vielmehr eine „Symbiose“ von mehreren miteinander zusammenhängenden Charakteren versteht, soll die Interpretation des Kreislauf-Charakters darum nicht als eine definitiv vereinheitlichende oder ausschließliche betrachtet werden. Sie steht vielmehr in engem Zusammenhang mit anderen fünf Erklärungsansätzen der Benennung „*zhīyán*“: Um eine „kreisende“ Rede sich entwickeln zu lassen, muss das sprechende Subjekt zuerst durch das „Fasten des Herzens“<sup>422</sup> auf seinen autokratischen Autismus und paranoiden Größenwahn, sowie die auf seiner Naturbeherrschungssucht basierende Begriffssprache verzichten; erst dann kann seine Sprache zu einem „leeren Behälter“ oder „Trichter“ werden, um alle Dinge ein- und ausfließen zu lassen, ohne sie aufzuhalten und beherrschen, damit sich eine „allumfassende und stets dynamisch-zirkulierende“ Rede bilden kann; nur in einem solchen Sprechen kann jedes Ding sich rein und unverzerrt zeigen oder nach der „Sagen-Theorie“ Heideggers die ganze Natur „automatisch“ in ihrer vollkommenen Totalität zum Menschen sprechen, so dass die Rede wie ein intentions- oder subjektloses „Impromptu“ erscheint; und nur durch diesen ringbewegenden Sprechmodus kann man sich von jedem „parteiischen und starren“ Standpunkt losreißen und darum das Reich von Entweder-Oder überwinden. Obwohl ein solcher Sprechmodus einen „fragmentarischen, chaotischen, und absurden“ Eindruck bewirkt, führt er dennoch den Sprechenden und Hörenden gleichzeitig in den wahren WEG, dessen Wesen Antinomie ist und auf dem der Mensch einerseits auf eine „beidseitige Vorgehensweise“<sup>423</sup> mit allen heterogenen Dingen der Wirklichkeitswelt richtig umgehen, andererseits zwischen der Bejahung und Verneinung der Sachen ausgleichen und auf der transzendenten Ebene „in der Nabe der Scheibe des

---

<sup>422</sup> Zz (RW). Buch. IV. S. 29. Den Begriff „Fasten des Herzens“ nennt Zhuangzi „心齋 *xīnzhāi*“.

<sup>423</sup> Zz (VHM), Kap. II. S. 77. Die „beidseitige Vorgehensweise“ heißt auf Chinesisch: 兩行 *liǎngxíng*.

himmlischen Töpfers“<sup>424</sup> ruhen kann. Deswegen ist das, was durch das „Fasten des Herzens“ und *zhīyán* realisiert wird, keineswegs Subjektauflösung, sondern die mit der dinglichen Strömung verknüpften „Subjektverflüssigung“.<sup>425</sup> Alle diese Interpretationen des *zhīyán*-Sprechprinzips bieten der Montage-Problematik in der vorliegenden Arbeit verschiedene und zugleich einander bedingende Perspektiven, die die vergleichende Untersuchung und allseitige Beobachtung der Montage in eine „interparadigmatische Struktur“ (Welsch) bringen können.

### 3.3. Analogien des Sprachverständnisses Döblins zur Sprachanschauung Zhuangzis

Wie schon im Fall der Ontologie Döblins, die das totale Sein zu einer spannungsvollen Einheit von Immanenz und Transzendenz verschmilzt, oder seiner Anthropologie, die immer eine Ausgewogenheit zwischen der Leiblichkeit und Geistigkeit des Menschen zu halten versucht, offenbart sich auch in seiner Sprachanschauung ein „Januskopf“ – eine paradoxe Grundhaltung zur Sprache. Dieser paradoxe Charakter kann als eine unverkennbare Affinität zwischen Döblins und Zhuangzis Sprachphilosophien gelten: Wie Zhuangzi sowohl die Inkongruenz zwischen Sprache und Sache schonungslos aufdeckt als auch die unerschöpfliche Kreativität der als *zhīyán* aufgefassten wahren Sprache anerkennt, bringt Döblin in seinem poetologischen Essay *Der Bau des epischen Werks* (1928/29) deutlich zum Ausdruck, dass die Sprache einerseits einen entfremdenden „Zwangsscharakter“ in sich birgt, andererseits über eine unübertroffene „Produktionskraft“ verfügt.<sup>426</sup> Er konstatiert im achten Kapitel des Essays „Die Sprache im Produktionsprozeß“ ausdrücklich, dass er „mit der Sprache zufrieden“ sei.<sup>427</sup> Jedoch ist diese ihn zufriedenstellende Sprache nicht mehr die entfremdete Sprache, welche der Mensch instrumentalisiert hat: „Denen, die die niedergeschriebene Konzeption als eine Desillusionierung empfinden, ist offenbar die Sprache Instrument, Werkzeug, Material, in denen sie ihre anderswoher kommenden Einfälle und Phantasien niederlegen. Man kann aber auch die Sprache anders erleben und sie kann etwas anderes sein.“<sup>428</sup>

---

<sup>424</sup> Vgl. Zz (VHM), Ebd. Zhuangzi vergleicht oft den Lauf des ganzen Kosmos mit dem ewigen Kreislauf der Töpferscheibe, deren Nabe für immer leer und still bleibt.

<sup>425</sup> Wolfgang Welsch [Hrsg]: *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Akademie, 1994. S. 40.

<sup>426</sup> SzÄ, *Der Bau des epischen Werks*. S. 243.

<sup>427</sup> SzÄ, *Der Bau des epischen Werks*. S. 241.

<sup>428</sup> SzÄ, *Der Bau des epischen Werks*. S. 241.

Nach seiner Konvertierung zum Katholizismus modifiziert sich Döblins Haltung zur Dichtung: Die sprachliche Kunst erfährt „eine entscheidende Abwertung“<sup>429</sup> gegenüber der mit Meditation oder Schweigen zusammenhängenden Religion. Für ihn ist Literatur also kein „Religionsersatz“ und keine Quelle der himmlischen Offenbarung.<sup>430</sup> Aufgrund der qualitativen Differenz zwischen Dichtung und Religion vermag die Sprache nicht, die Funktion der religiösen Erleuchtung zu übernehmen. Hierbei kommt seine Kritik an der Untauglichkeit der Sprache dem Beschweren von Heinrich von Kleist fast gleich. So schreibt Kleist:

„Aber es ist nicht möglich, und wenn es auch kein weiteres Hindernis gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mitteilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht malen, und was sie uns gibt sind nur zerrissene Bruchstücke. Daher habe ich jedesmal eine Empfindung, wie ein Grauen, wenn ich jemandem mein Innerstes aufdecken soll; nicht eben weil es sich vor der Blöße scheut, aber weil ich ihm nicht *alles* zeigen kann, nicht *kann*, und daher fürchten muß, aus den Bruchstücken falsch verstanden zu werden. Indessen: auf diese Gefahr will ich es bei Dir wagen und Dir so gut ich kann, in zerrissenen Gedanken mitteilen, was Interesse für Dich haben könnte.“<sup>431</sup>

Wenngleich Döblin „der Religion tendenziell eine höhere Dignität als der Dichtung“<sup>432</sup> zuschrieb, sah er aber während der zwanziger und dreißiger Jahre prinzipiell keinen qualitativen Unterschied zwischen Dichtung und Religion, anders gesagt, keinen Unterschied zwischen Sprechen und Schweigen. Deswegen ist Döblins negatives Verhalten im Grunde genommen nicht auf die Sprache gerichtet, sondern vielmehr auf die „Sprache als Medium“, weil der der Sprache innewohnende instrumentale Charakter immerhin in der Herrschsucht des Menschen oder in seinem Versuch, das Chaos des Unbekannten durch Namensgebung zu ordnen, verwurzelt ist.

Über die Auflösung der Subjekt-Instrument-Relation zwischen dem Menschen und der Sprache befindet sich Döblin unverkennbar mit Zhuangzi in Einklang. Diese Aussage kann auch noch durch eine Analyse der „Eigenbeobachtung“ Döblins über die Sprache bezeugt werden:

„Es gibt Einfälle, die sprachlos sind. Man soll sich hüten, sie rasch aufzuschreiben, dann eben erlebt man jene Desillusionierung, die Dinge wollen reifen, die Idee wird sich

---

<sup>429</sup> Helmuth Kiesel: Literarische Trauerarbeit. S. 198.

<sup>430</sup> Helmuth Kiesel: Literarische Trauerarbeit. S. 198.

<sup>431</sup> Heinrich von Kleist: *Briefe an Ulrike von Kleist* (Berlin, den 5. Februar 1801). In: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. II. München: Hanser, 1961.

<sup>432</sup> Helmuth Kiesel: Literarische Trauerarbeit. S. 198.

schon ihren Sprachkörper bauen. Und dann tritt einmal der Punkt ein, wo man aus dieser Situation einen einzelnen Satz hat, und nun hat man gewissermaßen das Tier beim Schwanz gepackt und es entgeht einem nicht mehr. Dann ist aber in der Tat nicht die aufgeschriebene Situation identisch mit der der Konzeption, aber – sie ist reicher, konkreter, lebendiger! Und vor allem, im Epischen: sie drängt weiter. Die Konzeption nämlich kann schon Bewegung in sich tragen, aber das Geschriebene, das Hintereinander der Sätze, die nun angesponnene Melodie, gibt gar keine Ruhe. Um wieviel reicher und wertvoller ist diese Niederschrift als die Konzeption, die zuletzt nur noch wie ein Generalbaß durchtönt.

Es kommt aber auch vor, was gewiß ganz merkwürdig klingt, daß zugleich mit der ideellen Konzeption eine bestimmte sprachliche erfolgt. Das ist nichts Überirdisches, sondern steht sehr in der Nähe der Träume, wo einem auch gelegentlich einige Worte und Sätze nachklingen.

Und es kommt drittens vor, daß man überhaupt keine ideelle Konzeption hat, sondern daß einem, Gott weiß aus welchem Zusammenhang, einige Sätze einfallen, und dies ist für den Autor die allerglücklichste Situation. [...] und das war eine *sprachliche Konzeption*.<sup>433</sup>

Unter dem Produktionsprozess der Dichtung versteht Döblin ein Spannungsfeld, das zwei dialektische Kräfte aus Konzept und Sprache umfasst. Im ersten Fall geht das Konzept des Schreibenden seinen Worten voraus und bildet selbst einen eigenen „Sprachkörper“. In der zweiten Situation sind Konzept und Sprache ebenbürtig, so dass eine ideelle Konzeption simultan mit einer sprachlichen erfolgt. Im dritten Zustand verliert der Autor mehr oder minder die Kontrolle über sein Schaffen, während Sprache oder Form die Dominanz gegenüber Konzept oder Idee erreicht. Unter diesen drei Verhältnissen zwischen Konzept und Sprache nimmt die Letztere eine immer dominanter werdende Stellung ein und ihr autogenetisches Wesen wird umso auffallender.

Döblins Aufmerksamkeit ist offensichtlich der dritten Möglichkeit gewidmet. Aber selbst im ersten Fall, den Döblin als „sprachlos“ bezeichnet, ist die sich erneuernde Sprache überhaupt nicht ganz abwesend, sondern soll als das „Geläut der Stille“,<sup>434</sup> oder mit Zhuangzis Formulierung, als „Rede ohne Worte“ aufgefasst werden, in der „die *Sprache* spricht.“<sup>435</sup> Die Stille, oder anders gesagt das Schweigen, gilt Zhuangzis Erachtens als ein doppelter Nullpunkt der Sprache, d. h. nicht nur als Ausgangspunkt und Bezugspunkt von Rede, Handlung und Kreativität, sondern auch als Endpunkt, in den die Sprache wieder mündet. Die Stille ist eine leere Existenzform wie ein *zhī*-Krug, in dem heterogene Dinge aus der Wirklichkeitswelt zusammentreffen und in den Wirbeln quirlen, die das Zusammenströmen der Dinge hervorbringt. Zwar bleibt in Wirbeln die Spannung zwischen

---

<sup>433</sup> SzÄ, *Der Bau des epischen Werks*. S. 241f.

<sup>434</sup> Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. S. 241.

<sup>435</sup> Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. S. 243.

ihnen und ihrer Ambiguität erhalten, aber im „Geläut der Stille“ reorganisiert sich die dingliche Welt mit Sprechen und Diskurs, transformiert sich jeder Sinn und es entsteht daraus eine enigmatische Komplexität, mit der sich die alltäglichen Floskeln nur so vergeblich wie Sisyphos abmühen. Die im *Tractatus Logico-Philosophicus* Ludwig Wittgensteins niedergelegte Philosophie enthält zahlreiche Bezüge zum „Schweigen“, deutlich fassbar im 7. Satz des *Tractatus*: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“<sup>436</sup> In Heideggers *Sein und Zeit* steht das „Schweigen“ dem „Sagen“ aber nicht gegenüber, sondern beide stehen gemeinsam gegen „Stummsein“ und „Sprechen“. Bei Heidegger wird Schweigen *transitiv*. Umgekehrt erscheint das Geschwätz als Ausdruck von Stummheit: nicht-endenwollende Diskussion im Medium indifferenter Verständlichkeit. Bei den drei von Döblin zusammengefassten Konzeptionsprozessen ist zu beachten, dass das sich in der ideellen Konzeption Verbergende, das dem Menschen im Konzeptionsverlauf noch nicht oder gar nicht bewusst ist, erst durch diese „im Schweigen sprechende“ Sprache sich „reicher, konkreter, lebendiger“ zeigen lässt. So kann festgestellt werden, dass Döblin unter dem Sprachwesen nicht mehr „die gegliederte Verlautbarung des Gedankens mittels der Sprechwerkzeuge“<sup>437</sup> versteht, wie es dem allgemein gängigen Verständnis entspräche, sondern „die Sage“ oder „die Zeige“<sup>438</sup>, die „zeigen, erscheinen-, sehen- und hören-lassen“ heißt.<sup>439</sup> An diesem Punkt liegen Döblins und Zhuangzis Ansichten sehr nah beieinander. Und sie beide betrachten daher den Dichter weniger als souveränen Virtuosen des Wortes, denn als „Anhängsel der mächtigen Sprache“<sup>440</sup> oder „Flöten des Himmels“.<sup>441</sup> Heideggers Erläuterung des Sprachwesens kann diesen Zusammenhang noch deutlicher formulieren:

„Das Wesende der Sprache ist die Sage als die Zeige. Deren Zeigen gründet nicht in irgendwelchen Zeichen, sondern alle Zeichen entstammen einem Zeigen, in dessen Bereich und für dessen Absichten sie Zeichen sein können.

Im Blick auf das Gefüge der Sage dürfen wir jedoch das Zeigen weder ausschließlich noch maßgebend dem menschlichen Tun zuschreiben. Das Sichzeigen kennzeichnet als Erscheinen das An- und Abwesen des Anwesenden jeglicher Art und Stufe. Selbst dort, wo das Zeigen durch unser Sagen vollbracht wird, geht diesem Zeigen als Hinweisen ein Sichzeigenlassen voraus.“<sup>442</sup>

<sup>436</sup> Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. In: Ders.: Werkausgabe in acht Bänden. 9. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993. Bd. 1. im 7. Satz.

<sup>437</sup> Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. S. 243.

<sup>438</sup> Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. S. 242.

<sup>439</sup> Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. S. 241.

<sup>440</sup> SzÄ, *Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle*. S. 518.

<sup>441</sup> Vgl. Zz (RW), Buch II: *Ausgleich der Weltanschauungen*. S. 11.

<sup>442</sup> Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. S. 242f.

Erst wenn der Mensch seine maßgebende Rolle preisgibt, beginnt die Sprache zu sprechen und springen die Dinge dadurch neu als etwas Lebendiges ins Auge. Dieser Zustand der Ausschaltung der anmaßenden Subjektivität des Menschen wird von Zhuangzi in der zuvor erwähnten Parabel *Das Orgelspiel des Himmels* als „Verlieren des Ich“ oder „Ich-Begraben“ und von Döblin in seinen *Gesprächen mit Kalypso* als „Zerschellen des alten Lügenich“ bezeichnet. In diesem Zustand solle der Mensch, nach Döblin und Zhuangzi, die Position eines Hörenden einnehmen. Es ist das Hören auf die Sprache, wie das tote Ich in *Gesprächen mit Kalypso* hört, was die icerlöste Welt braust, oder wie der daoistische Meister das Orgelspiel des Himmels hört. Die Rolle des Mensch beim Sprechen ist hier verändert: Er sinkt vom gewöhnlichen Redner zum Vollzugsgehilfen für die Selbstverwirklichung der wahren Sprache herab. Als einstiger Redner nutzt er jetzt nicht mehr Worte, sondern die Nicht-Worte, die Pausen und Lücken, die Orte und Momente des Schweigens. Schweigen/Zuhören ist eigentlich genauso wie Sprechen eine Komponente jeder Interaktion. Denn wer redet, lässt andere schweigen, macht sie zu seinen Zuhörern und bestimmt durch seine Rede ihr Schweigen. Ihr Zuhören ist Teil des Sprechens und daher Teil der Verständigung. Die Zuhörer helfen dem Sprechenden bei der Entstehung und Ausbildung seiner Gedanken. Durch die „Eigenbeobachtung“ Döblins über drei Umstände der Konzeption, nämlich von einer menschlichen nonverbal-ideellen, scheinbar sprachlosen Konzeption bis zu einer non-ideellen/sprachlichen, dieser für den Autor „allerglücklichsten“ Situation, wird immer deutlicher darauf hingewiesen, dass das Hören auf die Sprache der Natur dem Sprechen des Menschen vorausgeht. Es ist Heideggers Erläuterung der Verhältnisse zwischen dem Sprechen der Sprache, dem Hören und dem Sprechen des Menschen sehr ähnlich:

„[...] Allein, Sprechen ist zugleich Hören. Nach der Gewohnheit werden Sprechen und Hören einander entgegengesetzt: Der eine spricht, der andere hört. Aber das Hören begleitet und umgibt nicht nur das Sprechen, wie solches im Gespräch stattfindet. Das Zugleich von Sprechen und Hören meint mehr. Das Sprechen ist als Sagen von sich aus ein Hören. Es ist das Hören auf die Sprache, die wir sprechen. So ist denn das Sprechen nicht zugleich, sondern *zuvor* ein Hören. Dieses Hören auf die Sprache geht auch allem sonst vorkommenden Hören in der unscheinbarsten Weise voraus. Wir sprechen nicht nur *die* Sprache, wir sprechen *aus* ihr. Dies vermögen wir einzig dadurch, daß wir je schon auf die Sprache gehört haben. Was hören wir da? Wir hören das Sprechen der Sprache.“<sup>443</sup>

Nachdem der Mensch die Stimmen der Sprache vernommen hat, kann er erst „nachsagen“, was er gehört hat. Das heißt: „Im Sprechen als dem Hören auf die Sprache sagen wir die gehörte Sage nach. Wir lassen ihre lautlosen Stimmen kommen, wobei wir den uns schon

---

<sup>443</sup> Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. S. 243.

aufbehaltenen Laut verlangen, zu ihm hinreichend ihn rufen.“<sup>444</sup> Im Fall, dass der Mensch freiwillig seine Sprachmacht an die Natur überträgt, wird er zuerst zum Zuhörer und dann zum „Botschafter des Geistes und der Übernatur“,<sup>445</sup> die in der Stille unermessliche Wahrheiten perpetuell aussagt.

Durch diesen Vergleich der Analogien zwischen Döblins Sprachverständnis und Zhuangzis *zhīyán*-Sprechprinzip, besonders durch die Beleuchtung dank der Sprachphilosophie Heideggers als Kulturisotops, erkennt man deutlich, dass Döblin und Zhuangzi bei der Sprachsubversion einen gemeinsamen Gedankengang befolgten: Überwindung der Subjekt-Objekt-Dichotomie → Abbau der anmaßenden Subjektivität des Menschen (den *zhī*-Krug so leer bewahren wie im Zustand des Herzensfastens) → die Sprache sich sagen lassen und zugleich das An- und Abwesen des Anwesenden sich zeigen lassen (das „Sprachwasser“ aus der Natur hervorquellen lassen) → auf das Sagen der wahren Sprache hören (das Sprachwasser von Natur aus in den *zhī*-Krug gießen und mit diesem Gefäß des Schweigens sich kurz fassen) → Nachsagen (den *zhī*-Krug umkippen, um das Sprachwasser wieder aus ihm herausfließen lassen). Im Verlauf des endlosen Ein- und Ausströmens der Sprache bilden sich unzählbare Wirbel, oder genauer gesagt, zahllose Strudel heraus, in denen das Strömungsmodell der Sprachflut stets zwischen laminarer und turbulenter Strömung wechselt. In diesem pausenlosen Umschlag erfahren alle Dinge und Sinne Dissoziation und Assoziation, zerfallen in ungeheuer viele Fragmente und münden in eine neue Komplexität oder Totalität wieder ein.

Darüber hinaus kann man auch noch durch einen sehr ähnlichen Effekt, der sich aus der erneuerten literarischen Sprache Döblins und Zhuangzis ergibt, Analogien zwischen den Sprachanschauungen der beiden feststellen. In Zhuangzis Darlegung von *zhīyán* wird dieser sprachliche Effekt als „*mànyǎn* 曼衍“ bezeichnet. *Mànyǎn* lässt sich in den deutschen Ausgaben des *Zhuangzi* mit „hervorquellend“<sup>446</sup>, „hervorsprudelnd“<sup>447</sup> oder „ausufernd“<sup>448</sup> übersetzen. Es impliziert auch „sich endlos ausdehnend“, „endlos wachsend“ usw., ist genau so, wie Döblin in seiner „Eigenbeobachtung der Sprache“ beschreibt: Die Sprache im Epischen „drängt weiter“, das Geschriebene, das Hintereinander der Sätze, die nun angespannene Melodie, „gibt gar keine Ruhe“. Dieser lebendige, ruhelos wachsende und

---

<sup>444</sup> Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. S. 243f.

<sup>445</sup> SzL, *Journal* 1952/53. S. 383.

<sup>446</sup> Vgl. Zz (RW), Buch XXVII. S. 207.

<sup>447</sup> Vgl. Zz (VHM), Kap. 27. S. 382.

<sup>448</sup> Vgl. Ebd. S. 462.

grenzenlos assoziierende sprachliche Effekt lässt sich in Döblins Montageroman *Berlin Alexanderplatz* unverkennbar wahrnehmen. Der sprachphilosophische Hintergrund für das Montageverfahren Döblins wird hierdurch vollständig vor Augen geführt.

## Zweiter Teil

# Literarischer Vergleich

### 1. Übersicht der Kategorisierung der Montage in BA

Im ersten Teil dieser Arbeit wurde Döblins philosophische und sprachphilosophische Gedanken im Vergleich mit dem Verständnis Zhuangzis und Heideggers über das Dao und Sein diskutiert. Dabei wird die Beziehung zwischen dem einzelnen Menschen und dem Ganzen, sowie zwischen Sprache und Sprechen erläutert. Das Ziel der einleitenden Diskussion ist es herauszuarbeiten, dass der Montagetechnik in BA das Denken Döblins über die Totalität und Sprache zugrundeliegt und als ein vom Autor mit voller Überlegung ausgewähltes sinntragendes Darstellungs- und Konstruktionsmittel des Romans verwendet wird. Um die speziellen Funktionen und impliziten Bedeutungen der Montagetechnik im folgenden zweiten Teil eingehend zu analysieren, werden zu Beginn dieses Teils zunächst die einzelnen montierten Bruchstücke und Einschübe kategorisiert, wobei bereits in früheren Arbeiten verschiedene Kategorisierungskriterien aufgestellt worden sind.

Ekkehard Kaemmerling kategorisiert die einmontierten Bruchstücke in BA aus einer kinematographischen Perspektive in vier Typen: Kontrastmontage, Parallelmontage, Symbolisierende Montage und Synchron-Montage.<sup>449</sup> Helmut Schwimmer kategorisiert die Montage zuerst nach dem Integrationsgrad der einmontierten Bruchstücke in die ganze Romanstruktur in die zwei Haupttypen: analytische und synthetische Montage. Aufgrund der Unterschiede der optischen, akustischen und kombinierten Sinneseindrücke unterteilt er dann die analytische Montage, während er die synthetische Montage nach ihren Inhalten in „Ausschnitte aus selbständigen Handlungssträngen“, „die Einmontierung von Bruchstücken aus der Großstadtwelt“ und „die Welt des Geistes“ differenziert.<sup>450</sup> Klaus Müller-Salget, der der symbolischen Funktion der Montage in BA mehr Aufmerksamkeit widmet, kategorisiert einmontierte Einschübe in „Symbolepisoden“, „Beispiel Erzählungen/Parallelgeschichten“, „Leitmotive“ und „weitere Verweisungszusammenhänge“, wie zum Beispiel

---

<sup>449</sup> Vgl. Ekkehard Kaemmerling: Die filmische Schreibweise: am Beispiel Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bern und Frankfurt am Main: Herbert Lang & Cie AG, 1973. S. 45-61.

<sup>450</sup> Vgl. Helmut Schwimmer: Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei Alfred Döblin. Diss. München, 1960. S. 65-81.

„Wetterparallelen“, „symbolische Zwischentexte“ und in „die Großstadt-Episoden“ usw.<sup>451</sup> Christoph Dunzsches Kategorisierungsversuch erscheint mir etwas grob, obwohl er alle Einschübe und Zitate gründlich analysiert. Er artikuliert die Kategorisierung und Verteilung der einmontierten Teile kurz und bündig wie folgt:

„Eine weitere Komplizierung des Erzählprofils tritt durch die montierten Einschübe ein, die schon am Anfang des Romans das Profil mitprägen. Am Anfang sind es sowohl biblische wie auch technisch-wissenschaftliche Einschübe. Etwas später finden sich dann auch mythologische und literarische. Obwohl die Textzitate, die aus der Wirklichkeit zu stammen scheinen, zu Beginn etwas häufiger sind als am Schluss, verflacht die Montagetechnik nicht. Ein Nachlassen der Spannung, die aus einem anfänglich konturreichen Erzählprofil resultiert, ist bei längeren Erzählungen und Romanen oft der Fall.“<sup>452</sup>

Im Unterschied zu meinen Vorgängern versuche ich, mit Hilfe einiger wichtigen Begriffe in der Zhuangzi-Forschung die montierten Elemente in BA neu zu kategorisieren:

Erstens, alle fragmentarisch und prägnant wiedergegebenen, simultan erscheinenden und dicht nebeneinander stehenden Bilder- und Lautmontagen können unter die *xiàngyán*-Kategorie subsumiert werden. *Xiàngyán* 象言 lässt sich hier als „Sprechen in Bildern“ verstehen, die jedoch zugleich weit über ihren rhetorischen Sinn hinausgehend mit der Totalitätsphilosophie und Sprachanschauung von Zhuangzi und Döblin verbunden ist, wobei die erklärende Sprechweise aufgehoben wird.

Zweitens, alle den Haupthandlungsstrang unterbrechenden Episoden und Geschichten der real existierenden oder fiktiven Personen, alle biblischen und mythologischen Paraphrasen, Schlachthofszenen und Diskurse personifizierter Dinge und Lebewesen, sowie zahlreiche einzelne Leitmotive werden wegen ihrer gemeinsamen parabolischen Züge der *yùyán*-Kategorie zugeordnet. *Yùyán* 寓言 kann wörtlich mit „Sprechen durch andere Orte“ übersetzt und als „parabolische Sprechweise“ aufgefasst werden. Einer in dieser Sprechweise erzählten Kurzgeschichte wohnt vieldeutiger Sinn inne, der traditionelle Allegorik und Symbolik durchkreuzen kann.

Drittens, alle Zitattexte und Versatzstücke, wie beispielsweise Zeitungszitate, Wetterberichte, amtliche Bekanntmachungen, Liedtexte, Reklametexte, technisch-

---

<sup>451</sup> Klaus Müller-Salget: Alfred Döblin : Werk und Entwicklung. Bonn: Bourier, 1972. Kap. V.

<sup>452</sup> Christoph Dunz: Erzähltechnik und Verfremdung: die Montagetechnik und Perspektivierung in Alfred Döblin, „Berlin Alexanderplatz“ und Franz Kafka, „Der Verschollene“. Bern; Berlin; Frankfurt a.M.; New York; Paris; Wien: Lang, 1994. S. 47.

wissenschaftliche Einschübe und Mottos oder Reden verschiedener Persönlichkeiten, gehören zu der *chóngyán*-Kategorie, welches „zitierende Sprechweise“ heißt. Diese eingeschobenen Zitate erheben jedoch nicht den Anspruch an wissenschaftliche Exaktheit des Zitierens, sondern entspringen erklärtermaßen der Subjektivität des literarischen Ich. So kommt es denn nicht auf die nachprüfbar Richtigekeit, sondern auf die unmittelbare Erkennbarkeit der Aussagen anderer an, die nicht durch Stellenverweis, sondern durch sprachliche Auffälligkeiten garantiert ist. Diese Zitate enthalten für den Totalitätsgedanken in Döblins epischem Werk tiefen Sinn, der einerseits durch ihre speziellen Stellen im Kontext und andererseits durch die Intertextualität zwischen ihnen und Fremdtexen erzeugt wird. Im Übrigen, weil die biblischen und mythologischen Paraphrasen die oben genannten Charaktere besitzen, werden sie bei der Auslegung dieser *chóngyán*-Kategorie erneut erwähnt.

Mein Kategorisierungsversuch zielt nicht darauf ab, alle einzelnen montierten Teile in einige sich gegenseitig ausschließende Kategorien anzuordnen, sondern eine neue Perspektive zu gewinnen, mit deren Hilfe einige unbekannte Eigenschaften und Funktionen der Montagetechnik im Licht von daoistischen Gedanken und literarischen Theorien Zhuangzis illuminiert werden können.

## **2. Montage der *xiàngyán*-Kategorie**

### **2.1. Theoretische Grundlagen**

#### **2.1.1. Erläuterungen zu „*xiàngyán*“ und anderen Begriffen**

„*Xiàng* 象“, ein Begriff der chinesischen Ästhetik und Poetik, bedeutet ursprünglich „Elefant“, im übertragenen Sinne „Bild/Gestalt“, „Ähnlichkeit“ oder „symbolisieren“. Das daraus zusammengesetzte Wort „*xiàngyán*“ (象言) kann mit „Bildersprache“ übersetzt werden, die aus dem *zhīyán*-Gedanken Zhuangzis resultiert und seiner Meinung nach als eine der dem Wesen des Dao angemessenen Sprechweisen ist.

Laozi und Zhuangzi zeigen die Diskrepanz auf, die zwischen dem „unaussprechbaren Sinn“ und dem „nennbaren Namen“ besteht, nämlich zwischen dem Bezeichneten und dem Bezeichnenden.<sup>453</sup> Da das eine beziehungsreiche und sich ständig bewegende

---

<sup>453</sup> Der erste Spruch des *Dao de jing* lautet: „Der Sinn, der sich aussprechen lässt, ist nicht der ewige Sinn. Der Name, der sich nennen lässt, ist nicht der ewige Name.“ Vgl. Laozi: Tao-te-king. S. 41.

Zhuangzi schrieb im 22. Kapitel: „Den WEG kann man nicht hören, denn das, was man hören kann, ist nicht der WEG; den WEG kann man nicht sehen, denn das, was man sehen kann, ist nicht der WEG; vom WEG kann man nicht sprechen, denn das, wovon man sprechen kann, ist nicht der WEG. Weißt du um die

Erscheinungswelt erzeugende und umfassende Dao nicht von einer das Unsagbare ausschließenden endlichen Begriffswelt abhängt, verzichten Laozi und Zhuangzi darauf, mit Hilfe der auf logischer Begrifflichkeit basierenden Sprache das vollständige Dao zu erfassen. Andererseits ist jedoch, da der Mensch ein sprechendes Wesen ist, der völlige Verzicht auf Sprache unmöglich. Um diesen Widerspruch zu überwinden, stellt Zhuangzi zwei Sprechprinzipien auf: *wúxīn zhī yán* (无心之言: „das absichtslose Sprechen“) und *zhīyán* (卮言: siehe hierzu Teil I.). Das erstere basiert auf der völligen Verwerfung des Ich und der Dinge, um die Gegenüberstellung zwischen Subjekt und Objekt zu überwinden, während das letztere den Abbau der Ichverkrampfung, die den einzelnen blindlings zum Maß aller Dinge macht, voraussetzt, damit man das Maß erneut auf die Dinge selbst aufbauen und sich durch Sprechen über die Dinge ihrer Essenz in seiner ständigen Bewegung annähern kann.

Offenbar lässt sich das *zhīyán*-Sprechprinzip einfacher umsetzen, dessen Realisierungsmittel insbesondere *xiàngyán* „Bildersprache“ ist. Die auf *xiàng* „Bilder“ basierende Denkweise entspringt dem *Yi Jīng* (《易经》 dem „Buch der Wandlungen“)<sup>454</sup>, das die antike Kosmologie und Philosophie enthält. Das Buch beschreibt die Welt in 64 Bildern, die aus je sechs durchgehenden oder unterbrochenen Linien bestehen. Die „Image-Denkweise“<sup>455</sup> wird von Laozi entwickelt und im 4., 14., 21., 35. und 41. Spruch des *Dào dé jīng* fünfmal erwähnt. Laozi versteht *xiàng* nicht als „sichtbare und fassbare Bilder“ im gewöhnlichen Sinn, sondern schreibt *xiàng* Verschwommenheit, Gestaltlosigkeit, Beweglichkeit und Ganzheit zu. Ein solches Bild oder Bilderkomplex wird von ihm *dàxiàng* (大象 „großes Bild“ oder „Bilderkomplex“) genannt und als die adäquateste Erscheinungsform des Dao betrachtet. Dieser ästhetische Gedanke Laozis wird von Zhuangzi zur antinomischen Auffassung „*xiàngwǎng*“ (象罔 „Bilderlosigkeit, Gestaltlosigkeit“)<sup>456</sup> weiterentwickelt, die auch, wie *dàxiàng*, die unbegrenzte Mannigfaltigkeit und Unbestimmtheit eines aus unzähligen einzelnen Erscheinungen bestehenden Weltbildes betont. Obwohl der Ursprung der Bilder-Denkweise aus Laozis *Dào dé jīng* von Weijian Liu in seiner

---

Formlosigkeit dessen, was der Form Form gibt? Der WEG entspricht keinerlei Namen.“ Vgl. Zz (VHM), Kap. 22. S. 310.

<sup>454</sup> *Yi Jīng* wird Richard Wilhelm mit *I Ging* übersetzt. Vgl. Wilhelm, Richard [übers.]: *I Ging: das Buch der Wandlungen*. Köln: Diederichs, 1987.

<sup>455</sup> Vgl. Wang, Shuren 王樹人: *The “principles conceived in Yi” under the vision of “image-thinking”* (《“象思維”視野下的“易道”》). In: *Study of Zhouyi* (《周易研究》). No. 6, 2004 (Serial No. 68).

Ders.: *The “Image Thought” in the View of Comparison between the Western and the Oriental – Return to the Primitive Thinking* (《中西比較視野下的“象思維” – 回歸原創之思》). In: *Journal of Literature, History and Philosophy* (《文史哲》), No. 6, 2004 (Serial No. 285).

<sup>456</sup> „*Xiàngwǎng*“ erscheint im Kap. XII des *Zhuangzi*. Sieh Zz (VHM), Kap. 12. S. 179.

diesbezüglichen Darlegung überhaupt nicht in Betracht gezogen wird,<sup>457</sup> bleibt seine Ansicht über eine notwendige Unterscheidung zwischen Laozis und Zhuangzis Erkenntnissen über Sprachfunktion dennoch haltbar: „Laozi spricht von einer nonverbalen Erkenntnismöglichkeit, [...] Dabei lehnt Zhuangzi die Worte nicht wie Laozi einfach als unbrauchbar und unwahr ab. Vielmehr sind sie für ihn ein Hilfsmittel auf dem Weg zum Sinn des Dao. Die Worte haben die Funktion, durch Andeutungen, Bilder, Vergleiche, Metaphern und Symbole die Gedanken des Menschen zu stimulieren und dadurch das ‚Unaussprechbare‘ zu evozieren.“<sup>458</sup>

### 2.1.2. Vergleich zwischen „*xiàngyán*“ und Döblins „Tatsachenphantasie“

Döblin teilt die Auffassung Zhuangzis, dass die Worte ohne „Bilder“ keine richtigen, vollständigen „Mitteilungen“ sind und die „beziehungsvolle“ Welt nicht bis ins letzte Detail darstellen können. Jedoch kann man diese Auffassung Döblins nicht bloß als die Hervorhebung einer trivialen ästhetischen Behauptung verstehen, dass ein Romanschriftsteller eine möglichst bildliche Sprache verwenden solle. In der Tat ist das Verständnis Döblins von „Bildern“ vielmehr dem *xiàngwǎng*-Gedanken Zhuangzis sehr ähnlich. Er fordert eine revitalisierte Sprache, durch die beziehungsvolle Bilder und Klänge produziert werden können. Diese Bilder stehen nicht nur nebeneinander, sondern treten zueinander in Beziehung. Obwohl sie als fragmentarisch unvollendet ohne Ordnung erscheinen, stellen sie in Wirklichkeit einen gestaltlosen, sich bewegenden und untrennbaren Beziehungskomplex dar, in dem jedes mit jedem verwoben ist.

Dieses sprachliche Experiment wird von Döblin mit dem Schlagwort „Tatsachenphantasie“<sup>459</sup> gekennzeichnet, die sich vor allem als „plastisch“<sup>460</sup>, bildlich-assoziative Sprachkunst versteht. Der Dichter solle, nach Döblin, nicht nur imstande sein, „dicht an die Realität zu dringen und sie zu durchstoßen, um zu gelangen zu den einfachen elementaren Grundsituationen und Figuren des menschlichen Daseins“<sup>461</sup>, er solle auch eine „springende Fabulierkunst“ beherrschen, „um das lebende Wortkunstwerk zu machen“ und dem „Strom der lebendigen Sprache“<sup>462</sup> zu folgen. Er sei jederzeit bereit, das abstrakte, geistige Denken in eine „Kapuze“ der Tatsachen, eine bildliche Darstellung zahlreicher konkreter Dinge und Gegenstände umzusetzen, um damit der Totalität der Wirklichkeit

---

<sup>457</sup> Vgl. Weijian Liu: Die daoistische Philosophie im Werk von Hesse, Döblin und Brecht. S. 184f.

<sup>458</sup> Ebd.

<sup>459</sup> AzL, S. 19.

<sup>460</sup> Ebd. S. 10.

<sup>461</sup> Ebd. S. 132.

<sup>462</sup> Ebd.

gerecht zu werden: „Eine Art Denken ist das Ganze, manchmal (ausnahmsweise) abstrakt, meist gebunden an tausend Fakten und Begebenheiten. Das Denken mag nicht nackt gehen, es reißt eine Unmenge Tatsachen an sich und zieht sie wie eine Kapuze über den Kopf.“<sup>463</sup> Um die zahlreichen konkreten und sich aufeinander beziehenden Dinge als wahrnehmbare Bilder in eine „springende Fabulierkunst“ zu integrieren, und um zugleich zu vermeiden, in die traditionelle abgeschlossene Darstellung eines bestimmten Bildes zu versinken, verwendet Döblin in BA zahlreiche Montagen zugunsten der Schaffung der Totalität in ständiger Bewegung und schnellem Wechsel.

Zwar übernimmt Döblin die Montagetechnik aus der dadaistischen Malerei, beispielsweise Kurt Schwitters'schen MERZbildern, und der futuristischen Literatur, doch lehnt er die Radikalisierung dieser Technik und die Ignorierung der Beziehungen der montierten Bilder in den futuristischen Romanen ab. Er bemängelt in seinem *Offenen Brief an F. T. Marinetti* eine ausufernde Collage in den Schlachtbeschreibungen im Buch *Schlacht* Marinettis: „Ihre Schlacht ist von Anfang bis Ende vollgestopft mit Bildern, Analogien, Gleichnissen“, die „eine rechte, biderbe, alte Literatur“<sup>464</sup> ausmachen. Döblins Kritik entzündet sich an eben jenem Telegrammstil, an den Analogieketten, wie sie im *Technischen Manifest* beschrieben wird:

„Einiges blieb auch mir unverständlich von Ihren Assoziationsreihen, und was gehen mich Ihre Assoziationsreihen an, wenn Sie sich nicht die Mühe geben, sie verständlich hinzusetzen: die Katastrophe der fehlenden Interpunktion und der fehlenden Syntax [...]. Sie vermissen – man sieht es alle zwei Zeilen – die Syntax, suchen um sie herum zu kommen, Sie zwingen, vergewaltigen Ihre Einfälle, lassen sie unverständlich bleiben, um nicht gegen das Prinzip zu verstoßen. Das ist eine Rohheit gegen die Kunst. [...] Es bleibt alles, fast alles im Unbestimmten, Leeren schweben [...]. Ich will um die eigentümliche atemlose Realität einer Schlacht nicht durch Theorien betrogen werden [...]. Sie suchten alles so zu verdichten, daß bei diesem Kondensationsprozeß Ihre Retorten in Stücke gegangen sind und Sie uns nun die Scherben als Proben Ihrer Kunst vorzeigen müssen. Ecce Müll.“<sup>465</sup>

Obwohl der Futurismus also für Döblin zunächst der entscheidende „Befreiungsakt“<sup>466</sup> gewesen ist, manifestiert sich in seiner bewussten Distanzierung deutlich, dass Döblin sich darum bemüht, die Balance zwischen der traditionellen Erzählform und der avantgardistischen verworrenen beziehungslosen Bildermontage anzustreben.<sup>467</sup> Seine

---

<sup>463</sup> Ebd. S. 397.

<sup>464</sup> AzL, *Offener Brief an F.T. Marinetti*, unter dem Titel *Futuristische Worttechnik*. S. 12.

<sup>465</sup> Ebd. S. 9-14.

<sup>466</sup> Ebd.

<sup>467</sup> Eine ähnliche Ansicht findet sich auch bei Sabina Becker:

Grundhaltung gegenüber einer offenen und beziehungsreichen Bildlichkeit entspricht gerade Zhuangzis folgendem Gedanken: „Der Sinn durchdringt und verbindet. Jede Trennung, jede in sich abgeschlossene Vollendung ist dem Untergang verfallen.“<sup>468</sup> Gerade der *zhīyán*-gemäße Sprachgebrauch spielt gleichzeitig eine trennende und verbindende Rolle, die auch von der Montagetechnik Döblins übernommen wird. Es zeigt sich in BA als ständige reversible Transitionen zwischen laminaren und turbulenten Erzählströmungen.

## 2.2. Beobachtungen zur *xiàngyán*-Montage aus der Perspektive des Mikrokosmos

Aus einer mikrokosmischen Perspektive beobachtet, können die in BA einmontierten Bilder in „äußere“ und „innere Bilder“, die oft miteinander kombiniert sind, aufgeteilt werden. Die „äußeren Bilder“ beziehen sich auf eine Fülle von rasch wechselnden optischen und akustischen Eindrücken, mit denen das Treiben der Großstadt Berlin und ihr eigentümliches Milieu in einem kaleidoskopischen, simultanistischen und dynamischen Bildganzen geschildert wird. Mit den „inneren Bildern“ ist vorwiegend die montageartige Verbildlichung der unsichtbaren, fremdartigen Geistes- und Gefühlswelt der Romanfiguren gemeint, wobei die psychologisierende Motivierung oder Erklärung aufgehoben wird.

### 2.2.1. Äußere Bilder

#### 2.2.1.1. Optische Montage

Schon auf den ersten Seiten des Romans beginnt der Autor, dem Leser eine Reihe von optischen Bildern der Straßenszenen vor Augen zu führen:

„Der Wagen machte eine Biegung, Bäume, Häuser traten dazwischen. Lebhaftige Straßen tauchten auf, die Seestraße, Leute stiegen ein und aus. [...] Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen. [...] Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen. [...] Hundert blanke Scheiben, laß die doch blitzern, [...]. Man riß das Pflaster am

---

„Der kursorische Blick auf Döblins literarischen Werdegang verdeutlicht es: Dieser Autor agiert und changiert zeit seines Lebens zwischen ästhetischer Provokation und institutionalisierter Tradition, zwischen einer avantgardistisch-experimentellen Ästhetik und den Positionen der klassischen Moderne. Letztlich ist sogar Döblins Roman Berlin Alexanderplatz, zweifelsfrei ein paradigmatischer, ja kanonisierter Text der Moderne, dadurch daß er über die Genres des Bildungsromans und des Großstadtrromans zwei ästhetische Konzepte und erzählerische Verfahren integriert, genauer Ausdruck dieser zwischen Provokation und Konvention oszillierenden Position. In diesem Paradebeispiel des von Döblin perspektivierten „modernen Epos“ werden Komponenten einer provokativ-experimentellen Moderne mit den institutionalisierten Ritualen einer traditionellen klassischen Moderne zusammengebracht.“

Vgl. Sabina Becker: Klassische versus avantgardistische Moderne: Alfred Döblin zwischen Innovation und Tradition. In: Dutt, Carsten [Hrsg]: Figurationen der literarischen Moderne: Helmuth Kiesel zum 60. Geburtstag. Heidelberg: Winter, 2007. S. 4.

<sup>468</sup> Zz (RW), S. 246. Hier zitiert nach Weijian Liu: Die daoistische Philosophie im Werk von Hesse, Döblin und Brecht. S. 191.

Rosentaler Platz auf, er ging zwischen den andern auf Holzbohlen. Man mischt sich unter die andern, [...]. Figuren standen in den Schaufenstern in Anzügen, Mänteln, mit Röcken, mit Strümpfen und Schuhen. Draußen bewegte sich alles, aber – dahinter – war nichts! Es – lebte – nicht! Es hatte fröhliche Gesichter, es lachte, wartete auf der Schutzinsel gegenüber Aschinger zu zweit oder zu dritt, rauchte Zigaretten, blätterte in Zeitungen. So stand das da wie die Laternen – und – wurde immer starrer. Sie gehörten zusammen mit den Häusern, alles weiß, alles Holz. (S. 15f.)“

Solche Präsentationen der Stadt erscheinen zu Beginn des zweiten, vierten, fünften und siebenten Buches, also an Stellen, an denen Biberkopf in eine neue Phase seiner Entwicklung eintritt.<sup>469</sup> Daher können diese Montagepassagen als quasi natürliche Übergänge zwischen drei Schicksalsschlägen als Haupthandlungsblöcken fungieren, damit die Kausalität der ehemaligen Handlung neuerlich in die turbulente Bildflut der Großstadt einmünden kann und sich auflösen lässt. Hier wäre jedes erklärende Wort deplaziert, jeglicher erzählerische Eingriff überflüssig. Die Darstellung der turbulenten, verwirrenden, aber zugleich auch zu einem diffizilen Netzwerk verwobenen Großstadt Berlin kann „der Vermittlung eines Erzählers leicht entraten; was seine Gebrauchsanweisung auf den Sprachleib geschrieben trägt, ist prädestiniert zur Montage“.<sup>470</sup>

Hierfür wird die Stadt als ein Organismus geschaffen nicht nur durch die abbreviatorische Wiedergabe unterschiedlicher Textmaterialien (z. B.: einiger administrativer Verlautbarungen, des aktuellen Wetterberichts, verkehrstechnischer Informationen, der Nachrichten vom Leben am Rosentaler Platz), sondern auch durch eingeschobene Geschichten der real existierenden und fiktiven Figuren, sowie auch durch Diskursbruchstücke. Noch öfter verwendet ist die Montierung optischer Eindrücke, die wie kurze Momentaufnahmen flüchtig aufblitzen und pausenlos wie auf einer flimmernden Leinwand an den unruhigen Augen vorbeiröllen. Dies geschieht beispielsweise zu Beginn des zweiten Buches: die Blicke werden unmittelbar auf das aktuelle Treiben auf dem Rosentaler Platz, an seinen Haltestellen und in seinen Kneipen geworfen. Ebenso paradigmatisch ist der Anfang des fünften und siebenten Buches, also bei der Schilderung des Lebens am Alexanderplatz mit seinen Menschenströmen, Geschäften, Bahnhaltstellen, U-Bahn-Schächten und der Dampftramme, einem wichtigen Leitmotiv.<sup>471</sup> Manchmal verzichtet Döblin schlechthin auf jede prädikative Abrundung zugunsten eines reinen Nominalstils, wie bei der abbreviatorischen Wiedergabe der Straßennamen entlang der Fahrtlinie der Elektrischen Nr. 68 (S. 52), bei der collagierten Schilderung der Geschäfte am

---

<sup>469</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne: Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München: C. H. Beck, 2004. S. 337.

<sup>470</sup> Jürgen Stenzel: *Mit Kleister und Schere: zur Handschrift von Berlin Alexanderplatz*. In: *Text + Kritik*, 1966. H. 13/14. S. 43f.

<sup>471</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*. S. 337.

Alexanderplatz (S. 123) und bei der mosaikartigen Schilderung des „Mosaikschildes“ der Zigarren- und Tabakhandlung am gleichen Ort:

„Loeser und Wolff mit dem Mosaikschild haben sie abgerissen, 20 Meter weiter steht er schon wieder auf, und drüben vor dem Bahnhof steht er nochmal. Loeser und Wolff, Berlin-Elbing, erstklassige Qualitäten in allen Geschmacksrichtungen, Brasil, Havanna, Mexiko, Kleine Trösterin, Liliput, Zigarre Nr. 8, das Stück 25 Pfennig, Winterballade, Packung mit 25 Stück, 20 Pfennig, Zigarillos Nr. 10, unsortiert, Sumatradecke, eine Spezialleistung in dieser Preislage, in Kisten zu hundert Stück, 10 Pfennig. Ich schlage alles, du schlägst alles, er schlägt alles mit Kisten zu 50 Stück und Kartonpackung zu 10 Stück, Versand nach allen Ländern der Erde, Boyero 25 Pfennig, diese Neuigkeit brachte uns viele Freunde, ich schlage alles, du schlägst lang hin.“ (S. 166)

Des Weiteren setzt Döblin unmittelbar zu Beginn des zweiten Buches symbolische Bildzeichen, abgelöst von der „Bildsprache“, ein. Dazu gehören Piktogramme, Schilder mit Titeln, Wappen und Emblemen, die die amtlichen Ressorts einer Stadt anzeigen, Tafeln, wie man sie etwa am Eingang eines städtischen Verwaltungsgebäudes sehen kann: Handel und Gewerbe, Stadtreinigungs- und Fuhrwesen, Gesundheitswesen, Tiefbau, Kunst und Bildung, Verkehr, Sparkasse und Stadtbank, Gaswerke, Feuerlöschwesen, Finanz- und Steuerwesen. Mit Hilfe von diesen Bildzeichen wird die abstrakte amtliche Topographie der Stadt veranschaulicht, die sich ins kollektiv organisierte Wesen der Stadt mischt und mitsamt anderen visuellen Eindrücken einen sich ausdehnenden und beziehungsreichen Hintergrund für Biberkopfs Existenz bildet.

Die Fremdwörter und Exotica, besonders der Nominalstil der *xiàngyán*-Montage in BA bilden mit Montagegedichten Gottfried Benns ein zeitgenössisches binnenkulturelles Isotopenpaar. Als Folge der Montagetechnik fällt der Sinnakzent in Benns Lyrik der Vor- und Nachkriegszeit immer stärker auf die Substantive: Eigennamen, Abstrakta, Konkreta usw. Diese Hervorhebung der Nomina entspricht dem vielzitierten Satz aus *Epilog und lyrisches Ich*:

„Worte, Worte – Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug. [...] Botanisches und Geographisches, Völker und Länder, alle die historisch und systematisch so verlorenen Welten, hier ihre Blüte, hier ihr Traum – aller Leichtsinn, alle Wehmut, alle Hoffnungslosigkeit des Geistes werden fühlbar aus den Schichten eines Querschnitts von Begriff.“<sup>472</sup>

Benns Satz weist auf seine Intention, durch montierte Nomina – Einzelwörter, Komposita und kurze Syntagmen – die Zeit aufzuheben und die Geschichte zu dekonstruieren. Dagegen tritt

---

<sup>472</sup> Gottfried Benn: *Epilog und lyrisches Ich*. In: *Sämtliche Werke*, Br. III, S. 133.

das Verb als Agens und Zeitwort – wie in der Gedichtgruppe *Spaltung* – sehr stark zurück,<sup>473</sup> oder wird – wie in *Schädelstätten* – in den tendenziell zeitlosen Formen von Partizip und Infinitiv eingesetzt (,hangend‘, ,zu schweigen‘, ,zu retten‘). Nicht nur auf das Verbum, sondern auch auf das „wie“ – das scheinbare Verbindungsmittel – muss in der Wiedergabe der Montagebilder verzichtet werden: „Dies Wie ist immer ein Bruch in der Vision [...] keine primäre Setzung.“<sup>474</sup> Während die Montagetechnik in der Abgehobenheit von der Zeit Zusammenhang und Kontinuum der Wirklichkeit fragmentiert, suggeriert sie gleichzeitig neue Bezüge und Sinngehalte. Die dicht nebeneinander gestellten Substantive, „die wirklichkeits- und erfahrungsgesättigt sind“, erschöpfen „sich aber nicht in der Wiedergabe der Wirklichkeit“, sondern decken „verborgene Seiten der Dinge“ auf und lassen „in ihrem Zusammenwirken ein neues, schöpferisches und faszinierendes Bild der Welt entstehen.“<sup>475</sup> Wenngleich Döblin im *Bau des epischen Werks* ebenfalls über die „Durchstoßung oder Überwindung und Aufhebung der Wirklichkeit zugunsten einer allgemeineren und höher angesiedelten Sinnhaftigkeit“<sup>476</sup> redet, besteht jedoch eine Diskrepanz zwischen Döblins und Benns *xiàngyán*-Montageverfahren während dieser Schaffensphase, worauf Kiesel zu Recht hingewiesen hat: „Im Unterschied zu Döblin vermied Benn aber den Begriff ‚Wahrheit‘ und betonte die Subjektivität und Flüchtigkeit der momentanen Sinnerkenntnis.“<sup>477</sup> Das Momentane und die empirische Subjektivität – diese beiden Voraussetzungen für das dichterische Schaffen – wurden von Benn erst ausgelöscht und aufgehoben, nachdem seine statischen Gedichte ab der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre entstanden waren.<sup>478</sup> Darüber hinaus kann man durch einen Vergleich noch eine Nuancierung zwischen Döblins und Benns *xiàngyán*-Montageverfahren feststellen: Döblins Montage akzentuiert die Sachlichkeit bei der Wiedergabe fragmentarischer Wirklichkeitswelt; Benn hingegen interessiert sich nicht nur dafür, die Wörter unvermittelt zusammenzustellen wie in dem Vers „Fatum. Flamingohähne“ aus dem Gedicht *Chaos*, sondern auch dafür, sie zu neuen chimärischen Ausdrücken wie „hippokratischer Schein“ oder „Gonorrhöische Schwarten“ und sogar zu neuen Wörtern wie „Leichenkolombine“, „Erweichungsparasit“ oder „Modder-Modell“ zu verbinden.<sup>479</sup>

<sup>473</sup> Vgl. Else Buddeberg: *Der Gebrauch des Verbuns in der Gedichtgruppe 'Spaltung'*. In: Studien zur lyrischen Sprache Gottfried Benns. Düsseldorf: Schwann, 1964. S. 43/60.

<sup>474</sup> Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik*. In: Sämtliche Werke, Br. VI, S. 18.

<sup>475</sup> Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*. S. 408.

<sup>476</sup> Ebd. S. 409.

<sup>477</sup> Ebd.

<sup>478</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*. S. 421.

<sup>479</sup> Vgl. Lamping: *Das lyrische Gedicht*. S. 205.

Aufgrund der oben vorgenommenen Analyse lässt sich ein kleines Fazit ziehen: Döblins Menschen sind in erster Linie „Augenmenschen“. Döblin bekennt selbst: „Ich bin nicht in den höchst verwickelten Augen da. Die Augen empfinde ich wie andres. Da bin ich unmittelbar im Sehen! Im einfachen, glatten Sehen bin Ich, habe ich mich. Als Sehender bin ich da“.<sup>480</sup> Auch in BA schreibt er: „Ein Mensch aber, der hat zwei Augen, in dem steckt viel drin und alles durcheinander“ (S. 238). Döblins Hochschätzung der Funktion der Optik beim Erkennen des Wirklichkeitswesens bildet ein interkulturelles Isotopenpaar mit dem Gedanken Zhuangzis: *mùjī ér Dào cún* (目击而道存) – „Durch einen Blick enthüllt man das Dao“, der sich im Buch XXI des *Zhuangzi* findet:

„Kung Dsi<sup>481</sup> besuchte ihn<sup>482</sup> ebenfalls, aber sprach kein Wort.

Da sagte Dsi Lu<sup>483</sup>: „Ihr hattet schon lange den Wunsch, jenen Weisen zu sehen, Meister. Nun sahet Ihr und sprachtet kein Wort. Was war der Grund?“

Kung Dsi sprach: „Sowie ich einen Blick auf diesen Mann warf, da sah ich den ewigen SINN des Daseins hervorleuchten. Da war dann alles Reden überflüssig.“<sup>484</sup>

Diese Auffassung stimmt auch mit Heideggers Verständnis des Sprachwesens „Sagen“ überein, das „zeigen, erscheinen-, sehen- und hören-lassen“<sup>485</sup> heißt. Als „die Zeige“ lässt die Sprache, „in alle Gegenden des Anwesens reichend, aus ihnen jeweils Anwesendes erscheinen und verschwinden“.<sup>486</sup> Wie Zhuangzi und Heidegger versteht Döblin das Wesentliche der Wirklichkeit als eine geistige Natur, die nicht höher als die äußere materielle Welt steht, sondern sie durchdringt und mit ihr verschmilzt. Eine absolute Trennung von Erscheinung und Wesen lehnt er ab: „Die Welt ist keine Erscheinungsform einer anderen, erst wirklich realen Welt“.<sup>487</sup> Die Erscheinung empfindet er nicht als Zufall und „Trug“,<sup>488</sup> vielmehr als lebendige Äußerung der Natur, in der sich die Wahrheit verbirgt.

---

<sup>480</sup> UD, 1933. S. 23.

<sup>481</sup> Konfuzius.

<sup>482</sup> Hier bezieht „ihn“ sich auf Wen Bo Süo Dsi (chi.: 濞伯雪子, Wen Bo Xuezi), ein daoistischer Weiser, vermutlich aus Tschu-Fürstenstaat, dem Heimatstaat des Laotse.

<sup>483</sup> Dsi Lu (chi.: 子路 Zilu) oder Dschung Yu(仲由 Zhong You), einer der nächsten Jünger des Konfuzius.

<sup>484</sup> Zz (RW), Buch XXI. S. 156.

<sup>485</sup> Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. S. 241.

<sup>486</sup> Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. S. 243.

<sup>487</sup> IüN, S. 211.

<sup>488</sup> Helga Stegemann: *Bildlichkeit: die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*. Bern, Frankfurt a. M. und Las Vegas: Lang, 1978. S. 18.

Diese dem daoistischen Denken verwandte Weltsicht zeigt sich auch in Döblins Schaffensprinzip der „Sachlichkeit“. Seines Erachtens solle der Dichter die Wirklichkeit so sachlich darstellen, wie sie ist, damit sie unberührt zutage tritt. Dabei fordert er einen „heißen Wirklichkeitsdrang“<sup>489</sup> und verkündet als sein künstlerisches Kriterium die „Sachlichkeit“: „Was nicht direkt, nicht unmittelbar, nicht gesättigt von Sachlichkeit ist, lehnen wir gemeinsam ab.“<sup>490</sup> Das Entscheidende für die Darstellung der Lebensereignisse sei die „dreimal heilige Sachlichkeit“.<sup>491</sup> In diesem Sinne spricht Döblin von einem gegenständlichen, „steinernen Stil“,<sup>492</sup> der zu einer möglichst objektiven Darbietung der Dinge ver helfe: „man erzählt nicht sondern baut [...]. Das Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen, sondern wie vorhanden.“<sup>493</sup> Nach diesem Schaffensprinzip führt der Autor dem Leser ein geschicktes literarisches Verfahren vor, das gerade die Montierung der optischen Bilder ist, mit deren Hilfe alle Erscheinungen als Manifestation der Natur ganz konkret, unberührt und berichtend reflektiert werden. Selbst auf die Bilder oder Szenerien, die ein bestimmter Einzelner mit seiner spezifischen Optik erfasst,<sup>494</sup> trifft die „Sachlichkeit“ auch zu, weil hinter seiner momentanen Wahrnehmung die innere Wirklichkeit sich verbirgt. Dabei wird auf jeglichen Kommentar des Autors bzw. des auktorialen Erzählers gegenüber dem gestalteten Material zugunsten einer eigenständigen Urteilsbildung des Rezipienten verzichtet:<sup>495</sup> „Der Leser in voller Unabhängigkeit“ müsse einem „gestalteten, gewordenen Ablauf gegenübergestellt“ werden. Er solle, „allein gelassen, [...] durch wirkliche Straßen gehen, in denen er sich zu orientieren, zurechtzufinden hat. Vor einer eisernen, stummen Front muß er stehen.“<sup>496</sup> Der Autor habe sich dabei „jede[r] Äußerung der Teilnahme, des Wohlgefallens, Mißfallens zu enthalten“.<sup>497</sup> „Die Hegemonie des Autors“ sei „zu brechen; nicht weit genug“ könne „der Fanatismus der Selbstverleugnung [...] der Entäußerung“<sup>498</sup> getrieben werden, in welchem sich der darstellende Autor „gänzlich in den sehr konkreten

---

<sup>489</sup> AzL, S. 12.

<sup>490</sup> Ebd. S. 9.

<sup>491</sup> Ebd. S. 10.

<sup>492</sup> Ebd. S. 18.

<sup>493</sup> SzÄ, S. 122.

<sup>494</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. S. 337.

<sup>495</sup> Auch in der gegen Flake gewendeten Schrift *Reform des Romans* distanziert sich Döblin vom Konzept des „Autor[s] als Erklärer“, der nur in „Kinos für geistig Unbemittelte“ am rechten Ort sei, nicht aber im Roman, wo der Leser nicht als „geistiges Proletariat genommen werden“ wolle. (SzÄ, *Reform des Romans*, S. 145)

<sup>496</sup> KS I, *Über Roman und Prosa*, S. 228.

<sup>497</sup> KS I, *Über Roman und Prosa*, S. 228.

<sup>498</sup> SzÄ, *An Romanautoren und ihre Kritiker*, S. 122.

Vorgang“ verwandle:<sup>499</sup> „ich bin nicht ich, sondern die Straße, die Laternen, dies und dies Ereignis, weiter nichts.“<sup>500</sup>

### 2.2.1.2. Akustische Montage

Die Großstadt Berlin als ein „Organismus“,<sup>501</sup> in dem Döblins Figuren auch als „Ohrenmenschen“ agieren, ist nicht nur sichtbar, sondern auch hörbar. Döblin versteht das menschliche Dasein so: „Ich bin nicht in der Apparatur der Ohren da – die Ohren empfinde und bestaune ich ob ihrer Kunstfertigkeit mit Außenohr, Trommelfell und Labyrinth. Da aber bin ich unmittelbar – im Hören! Als Hörender bin ich da.“<sup>502</sup>

Während Döblin zur Verbildlichung optischer Eindrücke zu solch kinetischer Erzählweise greift, so ist diese auch häufig mit genau so kaleidoskopischen akustischen Phänomenen verbunden. Auch dies soll anhand einiger Beispiele verfolgt werden. Manchmal hängen akustische Phänomene mit der auditiven Wahrnehmung der Romanfiguren zusammen: beispielsweise während Franz Biberkopf nach seiner Haftentlassung in einer Straßenbahn sitzt, schwirren bei einer Haltestelle her die Rufe von Zeitungsverkäufern und die Stimme des Schaffners „über seine Backe“: „Zwölf Uhr Mittagszeitung“, „B. Z.“, „Die neuste Illustrierte“, „Die Funkstunde neu“, „Noch jemand zugestiegen?“ (S. 15) Aber in den meisten Fällen wird das Stimmengewirr als das Zusammenspiel unzähliger Facetten des strömenden oder ozeanischen Charakters des modernen großstädtischen Lebens<sup>503</sup> objektiv registriert:

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

Auf dem Weg der Montage werden verschiedene Stimmen zusammengeführt. Der Eindruck, den der Leser von Berlin bekommt, ist eines des Stimmengewirrs. Nicht diese oder jene Person spricht, sondern „der Rosentaler Platz unterhält sich“ (S. 51). Zahlreiche Stimmen sind zu vernehmen, und nicht immer sind der Sprecher oder die angesprochene Person zu

---

<sup>499</sup> KS I, *Über Roman und Prosa*, S. 228.

<sup>500</sup> SzÄ, *An Romanautoren und ihre Kritiker*, S. 122.

<sup>501</sup> Peter Bekes: Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. S. 61.

<sup>502</sup> UD, S. 24.

<sup>503</sup> Vgl. Dietmar Voss: *Ströme und Steine: Studien zur symbolischen Textur des Werkes von Alfred Döblin*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. S. 72ff. und 211ff.

identifizieren. Wer spricht, wird nicht mitgeteilt, es handelt sich um Gespräche unter Namenlosen. Die Anonymität der Großstadt tritt in Passagen wie der oben zitierten besonders deutlich hervor und zugleich manifestiert sich die Stadt dem Leser als das, was sie in Wirklichkeit ist: eine verwirrende Vielfalt, ein vielschichtiges Chaos.<sup>504</sup> Aber die nur scheinbar zusammenhanglose Wirklichkeit entspricht gerade dem Wesen der vom Menschengewimmel und Stimmengewirr: „aufgehenden Natur“ – „φύσις“.<sup>505</sup> Deswegen können sich die akustisch Anwesenden nur durch die Montagetechnik naturgemäß „hörenlassen“, nach Heideggers Gedanken, und ihre eigentümliche Flüchtigkeit, Simultaneität und das Fragmentarische können sich erst dann optimal zeigen.

### 2.2.2. Innere Bilder

Charakteristisch für die Montage der *xiàngyán*-Kategorie in BA ist auch die Sichtbar- und Hörbarmachung der dem Leser fremdartigen Geistes- und Gefühlswelt der Romanfiguren, wobei das unsichtbare, kaum fassbare und auch fast unaussprechliche Unbewusst- und Unterbewusstsein der Figuren immer wieder durch Klang und Bildlichkeit der Sprache zugänglich und erfahrbar gemacht wird. Ein Beispiel findet sich in der Passage des ersten Buches, in der Minna, die Schwester Idas, sich Biberkopf hingibt. Es heißt:

„Zauber, Zucken. Der Goldfisch im Becken blitzt. Das Zimmer blinkt, es ist nicht Ackerstraße, kein Haus, keine Schwerkraft, Zentrifugalkraft. Es ist verschwunden, versunken, ausgelöscht die Rotablenkung der Strahlungen im Kraftfeld der Sonne, die kinetische Gastheorie, die Verwandlung von Wärme in Arbeit, die elektrischen Schwingungen, die Induktionserscheinungen, die Dichtigkeit der Metalle, Flüssigkeiten, der nichtmetallischen festen Körper.“ (S. 39)

Hier wird der Handlungsstrang abrupt unterbrochen durch eine Reihe gleichsam inkohärenter, aber Assoziationen suggerierender Bilder, die anfangs nicht von den Wahrnehmungen und Eindrücken der Figur abgelöst und anschließend mehr auf physikalische Termini zu beziehen sind, damit ein schockierender und zusammenbrechender Moment für Minna sinnlich erfahrbar gemacht werden kann. Auf ähnliche Weise wird Miezens Entsetzen vor der Gewalt Biberkopfs auch durch montierte Bilderreihen geschildert:

„Miezens aufgerissener Mund, Erdbeben, Blitz, Donner, die Gleise durchgerissen, verbogen, der Bahnhof, die Wächterhäuschen umgeworfen, Tosen, Rollen, Qualm, Rauch, nichts zu sehen, alles hin, hin, weggeweht senkrecht, quer.“ (S. 336)

---

<sup>504</sup> Vgl. Fritz Martini: *Das Wagnis der Sprache: Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*. Stuttgart: Klett, 1954. S. 336-372.

<sup>505</sup> Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. S. 252.

Die Kluft zwischen der Unaussprechlichkeit der Geistes- und Gefühlswelt der Romanfiguren und der Verständniserwartung des Lesers wird durch die offene Bildlichkeit überbrückt, wobei auf jegliche zur rationalisierenden Verkennung führende psychologische Erklärung verzichtet wird. Stattdessen geht Döblins montageartige Darstellungsweise der Innenwelt der Figur aus einer Art psychiatrischer Poetologie aus. Diese literarische Verfahrensweise hält sich hier bei der Darstellung von Personen und Handlungen nicht allein an die unmittelbar wahrzunehmenden äußeren Gegebenheiten und Abläufe. Der Autor kehrt sich aber vielmehr von den „blinde[n] Scheiben“ der gängigen „sprachlichen Formeln“ ab und sucht mit Hilfe von montierten Bildern zu erkunden, was sich hinter Bezeichnungen wie „Zorn“ oder „Liebe“ konkret verbirgt.<sup>506</sup>

### **2.2.3. Kombinationen äußerer und innerer Bilder im abrupten Wechsel der Erzählformen**

Die montierten optischen, akustischen und inneren Bilder in BA, die mit Hilfe von *xiàngyán* – „Bildersprache“ – hervorgebracht sind, stehen nicht immer isoliert, sondern werden in den meisten Fällen miteinander kombiniert. Helmuth Kiesel verweist zutreffend darauf, dass das dominierende Stilmerkmal des BA – Diskontinuität – „sowohl auf der Ebene der durch den Erzählerbericht in den Blick gerückten Objekte als auch auf der Ebene ihrer Wahrnehmung und Reflexion durch Biberkopf“ verkörpert wird.<sup>507</sup> Bei der objektiven Registration der Wirklichkeitsobjekte der Großstadt verschmelzen optische und akustische Bilder miteinander, wobei als besonders charakteristisch hierfür der Beginn des zweiten Buches zu nennen ist. Aus dieser Verschmelzung resultiert eine audiovisuelle Wirkung und lässt sich auf der einen Seite des „Berliner Lebens“ erkennen. Die Stadt ist nach der Interpretation Peter Bekes’:

„ein diffiziles Netzwerk feiner aufeinander abgestimmter, auf Kalkulierbarkeit angelegter Wechselwirkungen und Korrespondenzen zwischen Individuen, deren Status und Aktionsradius durch abstrakte Vergesellschaftungsformen festgelegt werden. In dieser Vorstellung der Stadt als eines funktionellen Gebildes, als eines organisierten sozialen, ökonomischen, technischen Systems, das durch Kategorien wie Rationalisierung und Versachlichung gekennzeichnet ist, haben solche Begriffe wie Chaos und Zufall keinen Ort mehr.“<sup>508</sup>

---

<sup>506</sup> SzÄ. S. 121.

<sup>507</sup> Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. S. 336.

<sup>508</sup> Peter Bekes: Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. S. 59.

Auf der anderen Seite scheint die Großstadt für den einzelnen in ihrer Reizfülle und ihren Turbulenzen „chaotisch, zusammenhanglos, bedrängend und bedrohlich“<sup>509</sup> zu sein. Um die Großstadt, die von Biberkopf als undurchsichtig und verwirrend empfundene Welt, zu konturieren, kombinierte Döblin die äußeren Bilder mit der speziellen Perzeptionsweise des Protagonisten. Als ein konkretes Beispiel kann der Anfang des ersten Buches herangezogen werden:

„Er schüttelte sich, schluckte. Er trat sich auf den Fuß. Dann nahm er einen Anlauf und saß in der Elektrischen. Mitten unter den Leuten. Los. Das war zuerst, als wenn man beim Zahnarzt sitzt, der eine Wurzel mit der Zange gepackt hat und zieht, der Schmerz wächst, der Kopf will platzen. Er drehte den Kopf zurück nach der roten Mauer, aber die Elektrische sauste mit ihm auf den Schienen weg, dann stand nur noch sein Kopf in der Richtung des Gefängnisses. Der Wagen machte eine Biegung, Bäume, Häuser traten dazwischen. Lebhaftige Straßen tauchten auf, die Seestraße, Leute stiegen ein und aus. In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es. ‚Zwölf Uhr Mittagszeitung‘, ‚B. Z.‘, ‚Die neuste Illustrierte‘, ‚Die Funkstunde neu‘, ‚Noch jemand zugestiegen?‘ Die Schupos haben jetzt blaue Uniform. Er stieg unbeachtet wieder aus dem Wagen, war unter Menschen. Was war denn? Nichts. Haltung, ausgehungertes Schwein, reiß dich zusammen, kriegst meine Faust zu riechen. Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte. Mein Brägen hat wohl kein Schmalz mehr, der ist wohl ausgetrocknet. Was war das alles. Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen. Die Menschen müssen doch Schuhe haben, wenn sie so viel rumlaufen, wir hatten ja auch eine Schusterei, wollen das mal festhalten. Hundert blanke Scheiben, laß die doch blitzern, die werden dir doch nicht bange machen, kannst sie ja kaputt schlagen, was ist denn mit die, sind eben blankgeputzt. Man riß das Pflaster am Rosentaler Platz auf, er ging zwischen den andern auf Holzbohlen. Man mischt sich unter die andern, da vergeht alles, dann merkst du nichts, Kerl. Figuren standen in den Schaufenstern in Anzügen, Mänteln, mit Röcken, mit Strümpfen und Schuhen. Draußen bewegte sich alles, aber – dahinter – war nichts! Es – lebte – nicht! Es hatte fröhliche Gesichter, es lachte, wartete auf der Schutzinsel gegenüber Aschinger zu zweit oder zu dritt, rauchte Zigaretten, blätterte in Zeitungen. So stand das da wie die Laternen – und – wurde immer starrer. Sie gehörten zusammen mit den Häusern, alles weiß, alles Holz.“ (S. 15f.)

Ebenso charakteristisch für die Kombination der äußeren und inneren Montage ist der facettierte Bilderkomplex im vierten Buch:

„Er gondelte herum, an der knarrenden Elektrischen entlang, hütet euch vor dem Abspringen, während der Fahrt! Warte! Bis der Wagen hält. Der Schupo regelt den Verkehr, ein Postschaffner will noch rasch rüber. Ich habs nicht eilig, ich will man bloß zu die Juden. Die gibt es nachher auch. Solchen Dreck krieg man an die Stiefeln, aber geputzt sind sie sowieso nicht, denn wer soll sie putzen, etwa die Schmidt, die tut nichts (Spinnweben an der Decke, saures Aufstoßen, er lutschte an seinem Gaumen, drehte den Kopf zu den Scheiben: Gargoyle Mobilöl Vulkanisieranstalt, Bubikopfpflege, die Wasserwelle, auf blauem Grund, Pixavon, veredeltes Teerpräparat). Ob die dicke Lina

---

<sup>509</sup> Ebd. S. 58.

villeicht die Stiefel putzen könnte? Da war er im Moment schon in flotteres Tempo gekommen.

Der Betrüger Lüders, der Brief der Frau, ich box dir ein Messer in den Bauch, Ogottogott, Mensch, laß doch das, wir werden uns beherrschen, Lumpenpack, wir vergreifen uns an keinem, wir haben schon mal in Tegel gebrummt. Also: Maßanfertigung, Herrenkonfektion, das zuerst, dann zweitens Karosseriebeschlagen, Automobilzubehör, auch wichtig, für rasches Fahren, aber nicht zu rasch.

Rechtes Bein, linkes Bein, rechtes Bein, linkes Bein, immer langsam voran, drängeln gibts nicht, Fräulein. Bei mir: Schupo beim Auflauf. Was das ist? Eile mit Keile. Huhuhu, huhuhu, die Hähne krähn. Franz war fröhlich, die Gesichter sahen alle netter aus.

Er vertiefte sich mit Freude in die Straße. Es wehte ein kalter Wind, gemischte je nach den Häusern mit warmem Kellerdunst, Obst und Südfrüchten, Benzin. Asphalt im Winter riecht nicht.“ (S. 132)

In gedrängter Eile ziehen in diesen Passagen nicht nur optische und akustische Eindrücke vorüber, wie im oben wiedergegebenen Abschnitt des ersten Buches, sondern es werden auch der Geschmackssinn („saures Aufstoßen, er lutschte an seinem Gaumen“) sowie der Geruchssinn („Es wehte ein kalter Wind, gemischte je nach den Häusern mit warmem Kellerdunst, Obst und Südfrüchten, Benzin. Asphalt im Winter riecht nicht.“) zur Zusammensetzung des Bilderkomplexes aktiviert. Die Wirklichkeitsobjekte werden von der Figur mit ihren zahlreichen sensorischen Organen wahrgenommen, so dass ein quasi synästhetischer Effekt daraus resultiert. Darüber hinaus präsentieren sich die Wirklichkeitsobjekte auch noch durch verschiedene rasch wechselnde Erzählmodi und -perspektiven: Erzählerbericht (in der dritten Person Präteritum), Innerer Monolog (in der ersten Person Präsens) oder erlebte Rede. So ergeben sich daraus verschiedene Distanzen zwischen dem erkennenden Helden und der erkannten Wirklichkeit der Großstadt, deren „beschleunigten Lebensprozessen er nicht mehr folgen und deren Reizüberschüsse er verstandesmäßig nicht verarbeiten kann“,<sup>510</sup> und Biberkopfs Grundgefühl der Angst und Bedrohung vor der übermächtigen Totalität der Großstadt wird unverkennbar ausgedrückt.

Es lohnt sich hier, den abrupten Wechsel der Erzählformen und -perspektiven in der Montage der oben zitierten Abschnitte genauer zu analysieren, damit wir erkennen können, in welcher Weise die Eingriffe des Erzählers den ganzen Roman durchziehen und welche entscheidende Rolle sie bei der Beschreibung des Sozialmilieus und Aufdeckung des Unterbewusstseins der Figur spielen. Hier ist die Folge der Erzählformen des Abschnittes am Romananfang (S. 15f.):

---

<sup>510</sup> Peter Bekes: Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. S. 58.

- auktorialer Erzählerbericht („Er schüttelte sich, [...]“)
- direkte Rede („In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los.“)
- Erzählerbericht („Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es. [...]“)
- innerer Monolog Franz Biberkopfs („Die Schupos haben jetzt blaue Uniform.“)
- Erzählerbericht („Er stieg unbeachtet wieder aus dem Wagen, war unter Menschen.“)
- Erlebte Rede („Was war denn?“)
- innerer Monolog Franz Biberkopfs („Nichts. Haltung, ausgehungertes Schwein, reiß dich zusammen, kriegst meine Faust zu riechen. Gewimmel, welch Gewimmel.“)
- Erlebte Rede („Wie sich das bewegte.“)
- innerer Monolog Franz Biberkopfs („Mein Brägen hat wohl kein Schmalz mehr, der ist wohl ausgetrocknet.“)
- Erlebte Rede („Was war das alles.“)
- innerer Monolog Franz Biberkopfs („Die Menschen müssen doch Schuhe haben, wenn sie so viel rumlaufen, wir hatten ja auch eine Schusterei, wollen das mal festhalten.“)
- innerer Monolog Franz Biberkopfs oder vielmehr direkte Anrede des Erzählers oder der namenlosen Stimme an die Figur, wobei ein Vorzeichen für spätere Analepsen der Szenen von Franz Biberkopfs Totschlag an seiner ehemaligen Freundin Ida eingesetzt wird („Hundert blanke Scheiben, laß die doch blitzern, die werden dir doch nicht bange machen, kannst sie ja kaputt schlagen, was ist denn mit die, sind eben blankgeputzt.“)
- Erzählerbericht („Man riß das Pflaster am Rosentaler Platz auf, er ging zwischen den andern auf Holzbohlen.“)
- direkte Anrede des Erzählers oder der namenlosen Stimme an die Figur mit Du-Form („Man mischt sich unter die andern, da vergeht alles, dann merkst du nichts, Kerl.“)
- Erzählerbericht („Figuren standen in den Schaufenstern in Anzügen, [...]“)

Um eine klare Erkenntnis von der Eigenart der sich stets wandelnden Erzählsituationen in dieser Passage zu gewinnen, kann man erzähltechnische Ähnlichkeiten und Nuancen etwa zwischen BA und dem *Hamlet*-Roman vergleichen. Hier wird das Erzählprofil des Kapitels „Die Liebe Alices und Franklin Glens“<sup>511</sup> aus dem *Hamlet*-Roman, das einen weiteren Höhepunkt der Familiengeschichte beschreibt, als Beispiel angeführt: die Trennung Edwards von Alice. In diesem Kapitel dienen Monologe und Dialoge als Grundbausteine, die nur sparsam durch wenige Regieanweisungen des Erzählers folgenderweise verkittet sind:

---

<sup>511</sup> Vgl. H, S. 443-459.

- innerer Monolog Edwards, mit Buchzitaten und Hamlet-Versen
- innerer Monolog Alices, mit Briefzitat Gordons und Hamlet-Versen
- direkte Rede Alices
- innerer Monolog Edwards, mit Erinnerung an die Montmartre-Geschichte
- direkte Rede Alices
- innerer Monolog Edwards, mit Erinnerung an die Naumburg-Geschichte
- direkte Rede Alices
- innerer Monolog Alices
- innerer Monolog Edwards
- Dialog
- Bericht über Abreise Edwards

Man erkennt, dass in BA eine deutlichere Tendenz zur Kolloquialisierung der Erzählersprache zu beobachten ist, welche sich der Tendenz zur Differenzierung zwischen Erzähler- und Figurensprache entgegensetzt. In BA wird die „Erlebte Rede“ öfter als im *Hamlet*-Roman verwendet, deren Vorkommen durch ein der Umgangssprache angenähertes Stilniveau begünstigt werde<sup>512</sup> und wiederum „die geschriebene wieder der gesprochenen, syntaktisch einfacheren Sprache“<sup>513</sup> annähert. Eine solche Kolloquialisierung im Zusammenhang mit der erlebten Rede hat innerhalb des Kontinuums der auktorial-personalen Erzählsituation, wie Franz K. Stanzel meint, eine bedeutende „Zeichenfunktion“: „das kolloquiale sprachliche Register deutet mehr auf ein personales, das literarisch hochsprachliche Register mehr auf ein auktoriales Medium.“<sup>514</sup> Während im *Hamlet*-Roman der formale Gegensatz zwischen stummem Monolog und direkter Rede der beiden Figuren, Edward und Alice, einen inhaltlichen Gegensatz, der mit dem proklamierten Ideal der Redlichkeit unvereinbar ist, abbildet, ergibt sich aus der Nivellierung der Erzähler- und Figurenrede, aus der Einebnung der Außen- und Innenperspektive im analysierten Abschnitt von BA eine Annäherung des auktorialen Wahrnehmungs-, Denk- und Empfindungsgestus an jenen der Figur. Durch eine Mischung und montageartige Abwechslung von auktorialem Erzählerbericht, innerem Monolog, erlebter Rede und direkter Anrede des Erzählers an die Figur schrumpft die innere Erzähldistanz und scheint jede Abgrenzung zwischen verschiedenen Erzählformen, -situationen oder -perspektiven fragwürdig zu sein. Die Anpassung an die personale Rede und

---

<sup>512</sup> Vgl. Albrecht Neubert: Die Stilformen der „Erlebten Rede“ im neueren englischen Roman, Halle/ Saale: Niemeyer, 1957. S. 14.

<sup>513</sup> Vgl. Günter Steinberg: Erlebte Rede: Ihre Eigenart und ihre Formen in neuerer deutscher, französischer und englischer Erzählliteratur. Göttingen: Kümmerle, 1971. S. 61.

<sup>514</sup> Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. 7. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001. S. 251.

Gedankenführung kann beim Leser den Eindruck hervorrufen, dass hier bereits durchgehend eine personale Erzählsituation vorherrscht. Aber in der Tat kann man mit irgendeiner einzelnen Kategorie wie „objektiver, subjektiver, auktorialer, personaler Erzähler“, der Ansicht Adalbert Wicherts nach, nicht das Gesamtantlitz der Erzählsituation von BA resümieren, „wo der Erzähler einerseits vollkommen souverän seine Figuren wie Marionetten führt, andererseits sich auch noch die für seine Geschichte unwichtigsten Fakten wie Wetterberichte, Reklamesprüche, Fahrscheinaufschriften usw. aufdrängen läßt.“<sup>515</sup>

Obwohl diese stilistische Nivellierung der auktorialen Erzählerrede von BA als ein ausgeprägtes Phänomen im modernen Roman betrachtet wird, ist sie aber der chinesischen Literatur überhaupt nicht fremd: Da das Chinesische sich von einer synthetischen zu einer analytischen oder isolierenden Sprache entwickelt hat, gibt es im modernen Chinesisch keine grammatische Distinktion für Tempus, das meist als Flexionsform eines Verbs erscheint. Die Zeit wird stattdessen mit Partikeln angedeutet oder als Temporaladverb im Kontext explizit genannt. So kennt die chinesische Sprache keine Zeitformen wie Präsens und Präteritum, die aber für erzähltheoretische Differenzierung zwischen innerem Monolog, auktorialem Erzählerbericht und erlebter Rede ganz unentbehrlich sind. Aus diesem Grund sind Erzählerrede und Figurenrede in einem chinesischen Roman oft gar nicht unterscheidbar und ständige Wechsel der Erzählperspektiven und -situationen auch viel freier und unmerklicher als in einem epischen Werk, das in einer synthetischen Sprache geschrieben ist. Auch die Du-Form, die die Grenze zwischen innerem Monolog und direkter Anrede des Erzählers an den Leser vernebelt, wird im chinesischen Erzählen häufig gebraucht. Hier kann ein Abschnitt in *Zhuangzi* als Beispiel angeführt werden:

„Die hundert Knochen, die neun Körperöffnungen und die sechs Organe sind im Inneren *meines* Körpers komplett. Womit ist das ‚Ich‘ am stärksten identifiziert? Schätzt *du* sie alle gleichermaßen? Oder sind da welche, denen *du* den Vorzug gibst? Angenommen, *du* behandelst sie gleich – hältst *du* sie dann alle für deine Diener? Wenn dem so ist, vermögen *deine* Diener dann nicht einander zu kontrollieren? Oder wechseln sie sich untereinander als Herr und Diener ab? Wenn nicht, haben sie einen Wahren Herrn über sich? Ob es uns gelingt, seine Eigenschaften zu spezifizieren, hat auf die Wahrheit des Herrn weder positiven noch negativen Einfluß.

Haben *wir* erst einmal *unsere* vollständige physische Form erhalten, so bleiben *wir* ihrer bewußt, während *wir* auf *unser* Ende warten. In *unserem* Streiten und Hadern mit anderen Dingen galoppieren *wir* auf unserer Bahn voran und wissen nicht innezuhalten. Ist das nicht traurig? *Wir* placken *uns* ab das ganze Leben lang, ohne je ein Ergebnis zu sehen. *Wir* verausgaben *uns* in mühsamer Arbeit und wissen doch nicht, worauf das

---

<sup>515</sup> Adalbert Wichert: Alfred Döblins historisches Denken: Zur Poetik des modernen Geschichtsromans. Stuttgart: Metzler, 1978. S. 223.

hinauslaufen soll. Ist das nicht beklagenswert? Da gibt es Leute, die sagen: ‚Wenigstens sind wir nicht tot‘ – doch wozu sollte das gut sein? *Unsere* körperliche Form verfällt, und damit verfällt genauso der Geist. Ist es nicht wahr, daß dies das Beklagenswerteste von allem ist? ist das menschliche Leben wirklich dermaßen verblendet? Bin *ich* der einzige, der derart verblendet ist? Gibt es etwa einzelne, die nicht verblendet sind?“<sup>516</sup>

Durch abrupte Mutation der Erzählsituationen wird die Grenze zwischen dem Autor und dem Leser, wie die „vierte Wand“ im Drama, durchstoßen, damit ein „Verfremdungseffekt“ sich daraus ergeben kann: Sowohl der Schreibende/Denkende als auch der Lesende/Mitdenkende haben wegen der Mahnung, Hinterfragung und Reflexion, die der Gebrauch der Du-Form in der philosophischen Darlegung mit sich gebracht hat, jeden erstarrenden Gedanken unaufhörlich in Zweifel zu ziehen, so dass sie sich keinen sich immer wieder formenden Illusionen irgendeiner definitiven Schlussfolgerung hingeben und daher eine kritische Distanz zur Problematik nach wie vor halten können. Gleichmaßen wird eine Verfremdungsfunktion in BA durch Verwendung direkter Anrede des Erzählers an die Figur oder an den Leser erfüllt, wobei Döblin einen Moritatengestus einnimmt, der ihm ermöglicht, jedes feste Ich des Romanhelden, Erzählers oder Lesers durch Mahnung, Vorwurf und Spott aufzulösen.

Diese Besonderheit des Montageverfahrens Döblins, nämlich die Verbindung des Gebrauchs demonstrativer Bildmontagen mit verborgenen abrupten Wechseln der Erzählformen, zeigt die grundlegenden Unterschiede zu Dos Passos. Indem Hanno Möbius zwei ähnlich lautende, auf Metropolenbeschreibung gerichtete Passagen von *Manhattan Transfer* und BA vergleicht, zeigt er die Unterschiede exakt auf:

„[...] *Manhattan Transfer* bietet die erwähnte atmosphärische Einführung, die in konzentrierter Form und besonderem Schriftbild vor die Kapitel gesetzt wird. Wie fast durchgängig, so gibt auch hier der zurückgenommene Erzähler einen geschlossenen Bericht; von Montage läßt sich nicht sprechen. Bei Döblin dagegen durchziehen die Eingriffe des Erzählers den ganzen Roman; sie erfolgen in einer Vielzahl von Perspektiven, die aber letztlich in einer für ihn charakteristischen Gesamtsicht aufgehen. [...]“<sup>517</sup>

Obwohl „die starke Stellung des Erzählers, die für den Roman insgesamt charakteristisch ist, die These vom Montageroman zu entwerten“ scheint, „verstärken all diese Textoperationen die Unabgeschlossenheit, die Offenheit der Romanwelt“,<sup>518</sup> wobei die Restitution eines neuen, der Welt offenen Ich des Erzählers und des Lesers ermöglicht wird.

---

<sup>516</sup> ZZ (VHM), Kap. 2, S. 73.

<sup>517</sup> Hanno Möbius: *Montage und Collage*. S. 443f.

<sup>518</sup> Ebd. S. 444.

### 2.3. Allgemeine Bemerkungen zur *xiàngyán*-Montage

Nach der Analyse der montierten Bilderreihen, die mit Hilfe der *xiàngyán*-Methode auf der wahrnehmbaren Ebene hervorgebracht werden, möchte ich die Beobachtung der Montagetechnik besonders ins makrokosmische Blickfeld rücken, in dem die Funktionen der Montagetechnik und Döblins Zielsetzung der Anwendung dieser Technik durch den Gedanken Zhuangzis näher beleuchtet werden.

#### 2.3.1. Zwei gegensätzliche Interpretationen des Weltbildes Döblins

Zuerst muss der Blick auf die in der Forschung noch heute erörterte Frage fokussiert werden, ob der Montagetechnik Döblins sein Weltbild der Disintegration zugrunde liegt. Schwimmer vertritt die Ansicht, dass die Grundlage für die Technik der Montage das Weltbild der Disintegration ist.<sup>519</sup> Dazu führt er Döblins Gleichnis der Montage mit „Teppichfetzen“ als Argument an: „Döblin hat selbst das Wesen dieser Montage treffend umschrieben: ‚Das Ganze ist ein Teppich, der aus vielen einzelnen Fetzen besteht. [...] An manchen Stellen liegen die Teile lose nebeneinander. [...] Es ist in unsere Denk- und Fühlformen geworfen‘. K. Edschmid verglich Döblin einmal sehr richtig mit einem Maurer, ‚der immer hin- und hergeht mit Steinen‘, aber ‚Mörtel tut er keinen dazwischen‘.“<sup>520</sup> Ähnliche Deutungen, die auf das Weltbild Döblins als Chaos hinauslaufen, finden sich auch in den Abhandlungen von Fritz Martini<sup>521</sup>, Erich Hülse<sup>522</sup>, Helmut Becker<sup>523</sup> und Jürgen Stenzel.<sup>524</sup>

Eine gegensätzliche Ansicht vertritt Klaus Müller-Salget. Er meint, dass Döblin „tatsächlich unmodern genug“ ist, „an ein sinnvolles Weltganzes zu glauben und obendrein noch der Darstellungs- und Aussagekraft der Sprache zu vertrauen“, und macht mit seinen Auslegungen deutlich, dass „die Rede von der chaotischen Umwelt des Franz Biberkopf ein totales Mißverständnis anzeigt.“<sup>525</sup> Zudem kritisiert er anhand seiner Ansicht eine Reihe totaler Verkennung anderer BA-Interpreten: Axel Eggebrecht nennt Szenen, wie die im Schlachthof spielenden, „Abschweifungen“ und Stephanie Moherndl konstatiert „ein

---

<sup>519</sup> Vgl. Helmut Schwimmer: Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei Alfred Döblin. S. 61.

<sup>520</sup> Ebd. S. 65.

<sup>521</sup> Vgl. Fritz Martini: Das Wagnis der Sprache. S. 336-372.

<sup>522</sup> Vgl. Erich Hülse: Analysen und Interpretationsgrundlagen zu Romanen von Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch, Gerd Gaiser, Max Frisch, Alfred Andersch u. Heinrich Böll. In: Möglichkeiten des modernen deutschen Romans. Unter Mitarb. von Erich Hülse, Hans Poser, Therese Poser. Hrsg. v. Rolf Geißler. Frankfurt a. M./Berlin/Bonn: Diesterweg, 1962. S. 45-101. Hier: S. 59-61.

<sup>523</sup> Vgl. Helmut Becker: Untersuchungen zum epischen Werk Alfred Döblins am Beispiel seines Romans „Berlin Alexanderplatz“. Inauguraldissertation. Marburg, Univ., 1962. S. 89-91.

<sup>524</sup> Jürgen Stenzel: Mit Kleister und Schere. S. 39-44.

<sup>525</sup> Klaus Müller-Salget: Alfred Döblin. S. 344.

Nebeneinander von Szenen, die kaum mehr im Zusammenhang stehen“.<sup>526</sup> Albrecht Schönes Ansicht deckt sich mit Müller-Salget. Er verweist darauf, dass Döblins Erzähltechnik keineswegs „auf Zerstückelung und Zusammenhanglosigkeit der Sprache und der durch sie und mit ihr erfaßten Welt, sondern im Gegenteil auf universale Entsprechung, Korrespondenz und Resonanz“ zielt.<sup>527</sup> Er argumentiert mit den Worten Döblins:

„Für den, der bloß anschaut, erscheint das Ganze leicht als ein Nebeneinander. Unter den Dingen, im Handeln und in den Reaktionen aber tritt die Verflochtenheit hervor.“ [...] Denn: ‚Nichts auf der Welt hat einen wirren, zusammenhanglosen Charakter. Aber daß dies alles, das von verschiedenen Seiten hergewachsen ist, diese Millionen Sonderschicksale und Begebenheiten, die sich im Jetzt treffen, daß sie zusammengehören, man kann es kaum ausdenken. Denn es zwingt, an die Verbindung aller zu denken. Ein Dasein eint dies Alles. Das aber heißt: sie sind miteinander verbunden, sie haben einen Kampf auszufechten und berühren sich darum. Das, was hier und da in das Becken des Jetzt einsteigt, bald näher zu mir, bald ferner von mir, steht in Beziehung zueinander. Diese Gleichzeitigkeit im Jetzt ist eine einzige Wahrheit, eine sinnvolle Begebenheit.“<sup>528</sup>

Die Gründe dieser Divergenzen sind meines Erachtens damit zu erklären, dass manche Interpreten die montierten Bilderreihen immer als eine vom erkennenden Subjekt wahrnehmbare, statische und abgeschlossene Existenz betrachten. Hierdurch wird ihr Blick auf isoliert punktuelle Aufleuchtungen vereinzelter Montagebilder gelenkt, deren dynamische Interbeziehungen verdeckt werden und deren Ganzes als „chaotisch“ – im abendländischen Sinne – verstanden wird. Andere, wie beispielsweise Müller-Salget und Schöne, richten ihr Augenmerk mehr auf die Verhältnisse zwischen den Montagebildern und schreiben dem Ganzen einen sinnvollen Charakter zu. Die potentielle Gefahr dieser Interpretation ist, dass die nach dem Montageprinzip gestaltete Totalität mit der vom bürgerlichen Roman angestrebten Totalität – der spannungslosen Harmonie, dem Ideal der Klassik –, die offene parabolische Struktur der Romane Döblins mit der abgeschlossenen symbolischen Struktur der individualistisch-introspektiven Romane verwechselt wird, mit dem Resultat, dass die Totalität, die Döblin mit dem Montageverfahren und der Sprachsubversion von alten Signifikaten losgelöst und mit den archaisch-chthonischen Grundkräften neu verbunden hat, wieder verkrustet und versteinert würde, und die montierten Bilder ihrer hermetischen Eigenschaften beraubt werden.

---

<sup>526</sup> Ebd.

<sup>527</sup> Albrecht Schöne: Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. In: Der Deutsche Roman: von Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Benno von Wiese. Düsseldorf: August Bagel, 1963. S. 316.

<sup>528</sup> Ebd. S. 316f.

Um dem Werk gerecht zu werden, muss man erkennen, dass Döblins literarisches Verfahren immer von Ambivalenz ausgeht. Seine Romanfiguren, neue Sprache und montierten Bilder verfügen unverkennbar über ambivalente Eigenschaften, die auch die von ihm aufgefasste, auf Dissoziation und Assoziation beruhende Totalität besitzt. Weil die montierten Bilder, als Ambivalenz zu sehen, Totalitätscharakter besitzen, sind sie auf keinen Fall als statisch und dinghaft, sondern als dynamisch und lebendig zu betrachten. Döblin schreibt in diesem Sinne: „Das Hauptwort in dieser Welt ist die Zeitlichkeit. Ich suche eine Realität, aber etwas Feststehendes kann ich nicht finden, die Dinge sind in Bewegung.“<sup>529</sup> Aus diesem Grund dürfe man „nichts für die Ewigkeit als ‚die‘ Wahrheit angeben“.<sup>530</sup> Zugleich dürfen die in der Luft oder im Nichts hängenden Beziehungen zwischen den Bildern nicht vernachlässigt werden. Das heißt, dass sich der Totalitätscharakter nicht nur in der einzelnen Existenz der Bilder, sondern auch in ihrer kollektiven Existenz, auf einer höheren Stufe, widerspiegelt. Betrachtet man einfach die einzelnen Bilder für sich allein, so sieht man dabei nur den „Dissoziations- oder Disintegrationscharakter“ im Bilderkomplex.

In Wirklichkeit verbindet die Bildmontage die destruktiven Elemente mit den konstruktiven, den Abbau mit dem Wiederaufbau, die endgültige Aufgabe der Wirklichkeit mit der vollständigen Aufnahme der totalen Realitätswelt, die Auflösung gegebener Bindungen und Zusammenhänge mit der Aufdeckung unermesslicher kontingenten und potenziellen Beziehungen. Die Bildmontage wird zum Einen zur Erscheinungsform des atomisierten Weltbildes, führt zur Entleerung der textlichen Aussage, zur Aufhebung der Autonomie des Erzählers und zur Auflösung des verfangenen Ich des Lesers, der sich noch nicht in den gewaltsamen gesellschaftlichen Mischungen zurechtgefunden hat und daher in der Literatur immer nach kulinarischen Genüssen sucht. Zum Anderen kann man in der Bildmontage auch ein apodiktisches, aber auch ein paradoxes neues Ordnungsprinzip sehen: Es zielt überhaupt nicht auf Restitution irgendeiner absoluten „Norm“ oder festen „Skala“ ab, „an der man die größere oder geringere Wahrheit und Wichtigkeit von Ideen ablesen könnte“<sup>531</sup> und die als „allmächtiges Vorherrschen einer einzigen Qualität und Natur“ zur „allmähliche[n] Uniformierung und Versandung und Stillstand der ganzen Welt“ führt,<sup>532</sup> sondern darauf, auf Basis vom dichten Nebeneinanderstellen sporadischer Fragmente und

---

<sup>529</sup> UD, S. 210.

<sup>530</sup> UD, S. 426.

<sup>531</sup> Vgl. WV, S. 207: „Es gibt keine absolute Norm, keine Skala, an der man die größere oder geringere Wahrheit und Wichtigkeit von Ideen ablesen könnte; daher gibt es keinerlei verbindliches Recht für die Oktroyierung von Ideen.“

<sup>532</sup> IüN, S. 48.

okkasioneller Elemente intensive Eindrucksreize für den Leser zu erzeugen und damit persönliche, wandelbare und unsägliche existenzielle Sinne zu stiften.

Hier will Döblin aber nicht die Begriffe der „Harmonie“ und „Ordnung“ überhaupt auflösen, sondern ihnen eine neue Dimension der „Unruhe“ verleihen. In *Das Ich über der Natur* trägt er den Erkenntnissen der modernen Naturwissenschaften von der Bedeutung der Unordnung – etwa dem Phänomen der Entropie – im Ganzen der Natur Rechnung: Die Welt ist „eine unübersehbare Unruhe. Die Ungleichheit schafft unaufhörlich neue Veränderungen und neue Ungleichheit. Und wenn eben die Angleichung, ein Ausgleich geschaffen ist, schleppt sich von anderswoher eine Kraft, es gibt eine neue Konstellation, und wieder erfolgt Veränderung, Umformung, Verschiebung, Rumoren.“<sup>533</sup> Unruhe bedeutet für Döblin nicht „Chaos“ im abendländischen Sinne, sondern ist im daoistischen Sinne zwischen zwei Extremen, nämlich in dem „leeren Tal“ der Seinstotalität „Ordnung“ zu finden, weil alle augenscheinlichen Phänomene auf eine rätselhafte und unantastbare Harmonie, ein „stabiles System“ hinweisen, das im Hintergrund steht und erst die Unruhe als den Drang der Natur, sich als System immer wieder herzustellen, erklärt.<sup>534</sup>

Aber wie kann der Erzähler in BA diesen spannungsvollen Gegensatz überwinden und wie kann der Leser durch die von *xiàngyán*-Bildmontagen zum Vorschein gebrachte Wucht des variablen Faktischen – die „Zusammenballungen“ der Menschen unserer Zeit, die komplexe Verflechtung ihrer Beziehungen, den „Schwall der Worte“ und das Ausmaß der „Papierproduktion“, die unsere „Imagination [...] zu ersticken drohen“<sup>535</sup> – durchstoßen, um in ihrer Turbulenz mit dem undefinierbaren Urgrund übereinzustimmen, statt auf einer bestimmten starren Ordnung der Wirklichkeit zu beharren? Döblin hat in der Tat bereits in seiner Äußerung – „Ein Dasein eint dies Alles“ – auf die Antwort hingedeutet, in der die Verbindungs- und Vermittlungsfunktion der Personalität, die Döblin mit „Scharnier“<sup>536</sup> zwischen Schöpfer und Schöpfung verglichen hat, in höchstem Maße hervorgehoben wird: Im Menschen, wie in allen anderen Organismen erhält auch der Organismus bei Döblin eine Neuinterpretation, „liegt zwar eine Harmonie, aber keine vollständige. Es ist eine disharmonisierende Unruhe im Organismus, die mit der Harmonie kämpft“.<sup>537</sup> Nur wenn der Mensch in diesem ambivalenten Kampf sein festes Ich, das beim Erzähler seine Hegemonie

---

<sup>533</sup> IüN, S. 99.

<sup>534</sup> Vgl. IüN, S. 49ff.

<sup>535</sup> Golo Mann: *Noch ein Versuch über Geschichtsschreibung*. In: Golo Mann: *Zwölf Versuche*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1973. S. 7-31. S. 29.

<sup>536</sup> UM, S. 127.

<sup>537</sup> IüN, S. 240.

und beim Leser seinen vorurteilsbedingten Erwartungshorizont bedeutet, ständig preisgibt und den „Mangel“-Zustand seines Daseins gegenüber der Bilderflut der Wirklichkeitswelt oder dem „Schwall der Worte“ aufrechterhält, dann können alle heterogenen, zusammenhanglosen und flüchtigen empirischen Erscheinungen einerseits ins sprachliche *zhīyán*-Gefäß des Erzählers zusammenfließen, andererseits auch ohne jegliche Hemmung in den momentanen Mangel des Daseins des Lesers – „das Becken des Jetzt“ – „einsteigen“ und wieder daraus ausströmen. In diesem dynamischen Prozess bilden sich zahllose Wirbel, oder genauer gesagt, eine Vielzahl von Strudeln aus der tobenden Bilderflut heraus, in denen alle bestehenden Kausalkonexe zwischen Seienden wieder auflösbar werden und damit erst jene natürlicheren Korrelationen flüchtig in Erscheinung treten können. Zugleich dreht sich alles Aufgelöste und Formende, alles Fragmentarische und Harmonische im Wirbel um eine leere und stabile Mitte, die auf den pythischen Omphalos im Adyton – den rätselhaften und absoluten Urgrund – hinweist und als ein Tunnel den Erzählenden und die Lesenden – den Chiffrierenden und die Dechiffrierenden der Montagebilder – in den Urgrund führt.

### 2.3.2. Vergleich zwischen Zhuangzis *xiàngwǎng*-Gedanken und Döblins Resonanz-Theorie

Ein besseres Verhältnis der einzelnen montierten Bilder zu ihrem Ganzen wird möglich, wenn die Betrachtung von Zhuangzis Gedanken „*xiàngwǎng*“ (象罔) ausgeht. Das Schriftzeichen „象“ bedeutet hier „Bild, Gestalt“, während „罔“ nach den traditionellen Interpretation als „ohne, nichts“ erklärt wird. Dieses aus den beiden Zeichen zusammengesetzte Wort „*xiàngwǎng*“ heißt „Bilderlosigkeit“ oder „Gestaltlosigkeit“. Allerdings ist *wǎng* (罔) etymologisch das ursprüngliche Schriftzeichen des „Netzes“ – *wǎng* (網). Während der Shang-Dynastie (ca. 17. - 11. Jh. v. Chr.) wurde „罔“ in Orakelknocheninschriften wie folgt

geschrieben: . Deshalb kann *xiàngwǎng* auch als „Bildernetz“ interpretiert werden. Bei der Erfassung des Dao oder genauer bei der Annäherung an das Dao dient dieses „gestaltlose Bildernetz“ als Instrument, dessen Gültigkeit Zhuangzi mit der Ungültigkeit anderer Erkenntnismethoden, wie beispielsweise „rationalistisches Denken“, „scharfsichtige Beobachtung“ und „scharfe Polemik“, in der folgenden Parabel „Suche nach der schwarzen Perle“ vergleicht: hier ist „die schwarze Perle“ eine Metapher für das Dao:

„Als der Gelbe Kaiser sich nördlich des Roten Wassers erging, stieg er hinauf auf die Höhen des Kunlun und ließ den Blick nach Süden wandern. Als er wieder heimkehrte,

verlor er seine Zauberperle. Wissen wurde ausgesandt, nach der Perle zu suchen, doch er konnte sie nicht finden. Der scharfsichtige Spinnblick wurde ausgesandt, nach der Perle zu suchen, doch er konnte sie nicht finden. Schärfe wurde ausgesandt, nach der Perle zu suchen, doch er konnte sie nicht finden. Schließlich wurde Formlosigkeit ausgesandt, und er fand sie. ‚Außerordentlich!‘ sagte der Gelbe Kaiser, ‚daß es am Ende Formlosigkeit war, der sie zu finden vermochte.‘<sup>538</sup>

Diese Parabel deutet an, dass Zhuangzi vor allem dem formlosen Bilderganzen, statt der einzelnen gewöhnlichen Bilder, die Totalitätseigenschaften und darum mehr Funktionen zuschreibt. Obwohl die Bildersprache im Vergleich mit der erklärenden Sprache mehr Sinn in sich aufzunehmen vermag, ist Zhuangzi aber nicht damit zufrieden, mit Hilfe der Bildersprache nur einzelne „lose nebeneinander“ liegende Bilder zu gestalten. Seine Anwendung der Bildersprache zielt auf die Gestaltung einer sich über die Einzelbilder weit hinaus erstreckenden, zusammenhangreichen „Weltreligion“, nämlich eines „Bildernetzes“ ab. Je mehr einzelne Bilder in dieses Netz verwoben werden, desto mehr Beziehungen entstehen zwischen ihnen: somit wird das Netz umso dichter, und umso größer wird die Möglichkeit, das Dao zu erfassen. Die Gültigkeit des Bildernetzes beim Erfassen des Dao hängt davon ab, dass es mit der Wirklichkeitswelt identisch ist, die auch in einem Netzwerk, in der untrennbaren „Innigkeit“ der Dinge existiert.

Ausgehend von einem vergleichbaren Weltbild baut Döblin durch die gestische Bildsprache ein verstecktes, aber funktionell relevantes Netzwerk aus Abbildern der Welt auf. Sofern man nicht die knappe und prägnante Wiedergabe der montierten Bilder, sondern den rasenden und rastlosen Wechsel zwischen ihnen als ihre wesentliche Charakteristik betrachtet, kann man dann wahrnehmen, dass zahllose sichtbare oder unsichtbare, aber sinnhafte Bezüge gerade im ständigen Wechsel entstehen und sich in den bewussten und unterbewussten Assoziationen des Lesers verwirklichen. Diese durch den Wechsel angedeutete Zusammengehörigkeit hängt offenbar mit Döblins Begriff der „Resonanz“ zusammen. Jedes Bild, jedes physikalische Phänomen scheint ihm universalen Geltungsbereich zu besitzen, dessen Voraussetzungen nach Döblin Affinitäten, Ähnlichkeiten, Analogien und partielle Identitäten zwischen Dingen, auch zwischen Ich und Welt seien. Er fasst die Resonanz auf als ein die Gesellschaft erzeugendes „Mittel und Prinzip der Sammlung“ und „ein Mittel für die Formung lebender Wesen und Massen“.<sup>539</sup> Zugleich stiften ihre Wirkungen neue Bindungen und verknüpfen das Einzelne mit dem Kollektiven. Das heißt: einerseits sind die Menschen nach Döblins Erachten „aus vielen Welten aufgebaut, Resonanzen aus

---

<sup>538</sup> Zz (VHM), Kap. 12. S. 179.

<sup>539</sup> UD, S. 171.

verschiedenen Zonen beeinflussen uns“;<sup>540</sup> andererseits werden alle menschlichen Aktionen, das Erkennen etwa und Nachahmen, die Gruppenbildung und das Kollektivleben, wie die Passionen der Impulsempfänger, Beeinflussung, Formung des Individuums durch das Umgebende von Döblin auch auf den Rhythmus der bewegenden Dinge, auf das Urphänomen der Resonanz zurückgeführt. So erklärt er das Handeln des Menschen:

„Es kommt aber nicht darauf an, was er sichtbar erreicht, sondern was er überhaupt erreicht. Es ist von der Macht des Lebendigen zu sprechen, desjenigen Wesens, das durch die Unvollständigkeit seiner Individualität mit dem großen realen Sein in Kommunikation steht. Was es leistet, reicht in die sichtbare und in die unsichtbare Welt, wie seine Kraft auch daher kam. Es gibt eine Resonanzwirkung, der wir folgen, es gibt aber auch eine Rückresonanz, die von unserem Dasein und Erleben ausgeht und in die große Tiefe reicht. Wir können davon nichts Einzelnes wissen, aber das Faktum ist sicher und selbstverständlich. Dies erreichen wir, das ist unsere Macht.“<sup>541</sup>

Ausgehend von Döblins Resonanztheorie entschlüsselt Albrecht Schöne den tiefen Sinn aus der Lautidentität der Onomatopoetika: „Rumm rumm“, so schlägt am Alexanderplatz die große Dampftramme auf die Stange nieder, die in den Boden soll; „wumm“, fährt im Schlachthaus der Hammer auf den Stier herab, und mit dem gleichen „Wumm-wumm“ rast dann der Wind in die Bäume, unter denen Mieze erschlagen wurde; mit „wumm wumm“ hört Biberkopf die Gewaltigen des Sturms um das Irrenhaus toben, die sein Gewissen wachrufen wollen, und mit „wumm“ und „rumm“ spürt er am Ende den Tod nahen, der ihn niederwirft und zerbricht. Da wird die Resonanz selbst dem Ohr vernehmlich.“<sup>542</sup> Allerdings bekennt er auch die Verborgenheit der Resonanz:

„Aber solche Lautidentität ist für das Phänomen ebenso wenig konstitutiv wie etwa die thematische Analogie zwischen dem Schlachtvieh, Isaak und Biberkopf; ‚das meiste‘, schrieb Döblin, ‚klingt als dunkle Resonanz in uns an, bewegt uns, aber wir wissen nicht, was es ist‘. Eben diese Vorstellung vom Verhältnis des Menschen zur wirklichen Welt bestimmt die Erzählprinzipien seines Romans. Eben darauf beruht es, dass in BA das einander Zugeordnete, aufeinander Bezogene häufig doch ohne logischen Sinnzusammenhang bleibt, als bloß formale Koordinierung und sinnlose Assoziation erscheint: dunkle Resonanz, die der Einsicht sich entzieht und mit dem Reiz des Verborgenen wirkt.“<sup>543</sup>

Zahllose sich ewig bewegende und lebende Dinge schwingen im Dunkel mit, wobei manche Mitschwingungen von den Menschen erkannt werden können, während andere jenseits des menschlichen Wahrnehmungsvermögens liegen. Dies alles lässt uns Döblins

---

<sup>540</sup> Ebd. S. 189f.

<sup>541</sup> Ebd. S. 475.

<sup>542</sup> Albrecht Schöne: Alfred Döblin. S. 308.

<sup>543</sup> Ebd.

Tendenz zum Agnostizismus deutlich erkennen und ist gerade auch der Grund dafür, dass Zhuangzi beim Definieren von *xiàngwǎng* das „Bildernetz“ mit der „Bilder- oder Gestaltlosigkeit“ gleichsetzt. Trotz der Gestaltlosigkeit des Bildernetzes als Gesamtheit oder der Verborgenheit der Resonanz kann man jetzt konstatieren, dass Döblin seine Romanfiguren und die sie umgebenden Dinge mit der Montagetechnik auf die Art in ein „organisches“ Netzwerk verwebt, in der die Natur Tier, Pflanze, Mineral, Stern, Anorganisches in einen gewaltigen Identitätsbereich integriert.<sup>544</sup> Das Bildernetz funktioniert in diesem Montageroman annähernd gleich wie das „Motivnetz“, das Otto Keller mit einer „Orchesterpartitur“ vergleicht, die „gleichzeitig von links nach rechts und von oben nach unten gelesen werden muß“. <sup>545</sup> Jegliches Bedenken gegen die auf diesem Netzwerk beruhende Totalität kann dadurch begründet werden, dass man nur die subtilen Eigenschwingungen der aus dem Klanggemisch isolierten Töne, aber nicht die Mitschwingungen vernommen hat.

Allerdings ist angesichts eines anderen Risikos Vorsicht geboten: Man könnte geneigt sein, Döblins Montageroman mit der Gestaltung „extensiver Totalität“ des Lebens im Sinne Hegels zu verwechseln, und daher immer wieder nach einer statischen Wahrheit in den Montagebildern zu suchen. Obwohl jedes Montagefragment als statisch betrachtet werden kann, muss sich aber eine dynamische Prozesshaftigkeit aus der Entzifferungstätigkeit des Lesers ergeben: Diese Tätigkeit besteht aus zahllosen nacheinander gereihten erkennenden und erlebenden Momenten, in die eine Menge Montagefragmente als zu entziffernde Objekte unendlich einmünden, wie das Wasser ins *zhī*-Gefäß einfließt. Infolgedessen oszilliert die von Döblin – wie auch von jedem Daoisten – angestrebte Wahrheit ewig zwischen der Entdecktheit und Verdecktheit. Seine Montage sprengt aus diesem Grund immer wieder das empirische Ich und verhindert dadurch die Entstehung eines absolut transzendierenden Gefalles. Nachdem die Montage alten, erstarrten Sinn zerschlagen und die Teile für die Schaffung eines neuen, von den Lebenskräften getragenen Sinnes erneut miteinander in Beziehung gesetzt hat, bewahrt sie von Anfang bis Ende in BA verschiedenste ambivalente Kräfte in sich, ohne auch nur im Geringsten die Ambivalenz zuzudecken. Wegen der ambivalenten und hermetischen Eigenschaft der Montagebilder ist jede eindeutige Auslegung problematisch, die nicht vom Text selbst, nicht von der Organisation seiner Elemente, seiner Struktur ausgeht, sonst „könnte man leicht das Archetypische mit Urphänomenalem gleichsetzen, und [...] wäre der Roman in traditionelle Kategorien eingeordnet und seine

---

<sup>544</sup> UD, S. 172.

<sup>545</sup> Otto Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne. S. 235.

Sprengkraft zuge deckt“.<sup>546</sup> Jede feste und schematische, zwar verständliche aber sinnreduzierende Interpretation würde von Döblin entschieden abgelehnt, wie er aller Fesseln, die durch bestimmte Formen verursacht sind, ausdrücklich den Rücken kehren würde:

„Keine Natur, keine Form kann uns fesseln, wir sind in einer ständigen Bewegung, auf einer ständigen Flucht. Und jede Natur, so sinnvoll sie ist, müssen wir als eine Eierschale hinter uns lassen. Das ist Menschenart.“<sup>547</sup>

Gerade aus der Desillusionierung von sichernder, aber gebundener Tradition führt der Weg zur Sprachsubversion und zum Montageroman Döblins, der auch nicht auf irgendeine neue statische Wahrheit und heile Scheinwelt zielt, sondern wie Zhuangzi nach dem dao-gemäßen *zhīyán*-Sprechprinzip mit Hilfe der Bildersprache beharrlich nach dem wandelnden, wachsenden und wachenden Dao strebt. Es ist ein Leidensweg ins Bodenlose, ins Grauen des Abgrundes, ins rastlos ahasverische Dasein, ins beziehungsreiche und bedeutungsvolle „Chaos“ im daoistischen Sinne, wobei eine anthropozentrische Welt gesprengt und eine wahre Welt enthüllt wird. Nur durch diesen auf „Dissoziation“ und „Assoziation“ beruhenden Weg kann man erst die antinomische Totalität erreichen, weil der Weg der „WEG“ selbst ist, wie das Dao „höchste Wirklichkeit und Wahrheit“ zugleich auch „Weg“ bedeutet. Deswegen ist die Montagetechnik Döblins nicht nur als ein ästhetisch-formales Mittel mit seinem philosophischen Ziel vollends identisch, sondern verkoppelt auch in paradoxer Weise die Simultaneität als einen Wesenszug der Montage mit der Zeitlichkeit als Entfaltungsvoraussetzung eines literarischen Werkes.

### **3. Montage der *yùyán*-Kategorie**

#### **3.1. Theoretische Grundlagen**

##### **3.1.1. Erläuterungen zum Begriff „*yùyán*“**

In Döblins Roman dominiert die Haupthandlung bei Weitem. Dennoch findet sich in ihrem Umkreis eine Vielzahl von Ergänzungssträngen oder Episoden, die in einer mehr oder minder direkten Beziehung zur Haupthandlung stehen. Da sie eine Reihe von analogen Merkmalen zu Zhuangzis *yùyán* enthalten, werden sie hier der *yùyán*-Montagekategorie zugeordnet. Darüber hinaus finden sich neben abgeschlossenen Episoden auch Kurz- oder Leitmotive, die entsprechend dem musikalischen Leitmotiv an wichtigen Punkten des Handlungsablaufes auftauchen und hier als verkürzte Nebenhandlungen aufgefasst werden. Da sie ebenfalls wie

---

<sup>546</sup> Otto Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne. S. 236.

<sup>547</sup> AzL, S. 373.

die Episoden viele *yùyán*-geprägte Grundzüge enthalten, werden auch sie in diesem Zusammenhang untersucht.

Der Begriff „*yùyán*“ (寓言) erscheint im 27. Kapitel von *Zhuangzi*. Die bezügliche Passage wird von Richard Wilhelm wie folgt verdeutscht:

„Unter meinen Worten sind neun Zehntel Gleichnisreden; das heißt, ich bediene mich äußerer Bilder, um meine Gedanken auszudrücken. Gerade wie ein Vater nicht selbst den Freier macht für seinen Sohn. Denn es ist besser, wenn ein Sohn von einem andern gelobt wird als von seinem eigenen Vater. Daß ich zu diesem Mittel greifen muß, ist aber nicht mein Fehler, sondern der Fehler der andern. Wer eins mit uns ist, wird uns verstehen; wer nicht eins mit uns ist, wird uns widersprechen. Denn jeder billigt das, was ihm entspricht, und tadelt das, was von ihm abweicht.“<sup>548</sup>

Die Übersetzung derselben Passage von Victor H. Mair lautet:

„Metaphern sind in neun von zehn Fällen effektiv, weil sie etwas ausborgen, das außerhalb der besprochenen Angelegenheit liegt, um diese zu diskutieren. So agiert ein Vater auch nicht selbst als Heiratsvermittler für seinen Sohn. Es ist besser, wenn jemand anderes die Vorzüge des Sohnes preist, als wenn dieser selbst es tut. Dann kann man ihm keinen Vorwurf machen, sondern nur jemand anderem. Wenn jemand mit uns übereinstimmt, dann reagieren wir freundlich, doch wenn jemand uns nicht zustimmt, halten wir dagegen. Wir finden, daß jene im Recht sind, die mit uns übereinstimmen, und daß alle, die nicht mit uns übereinstimmen, Unrecht haben.“<sup>549</sup>

Bei den beiden Übersetzern wird *yùyán* als „Gleichnisreden“ oder „Metapher“ aufgefasst. Daneben wird *yùyán* auch nicht selten mit „Fabel“, „Parabel“ und „Allegorie“ übersetzt.<sup>550</sup> Genaugenommen jedoch ist *yùyán* nicht mit diesen Begriffen gleichsetzbar. Um *yùyán* im weiteren Teil der Arbeit methodisch verwenden zu können, müssen zunächst die jeweiligen Unterschiede zu den oben genannten Termini anhand einer Analyse seiner Hauptmerkmale und seines etymologischen Ursprungs eingehend untersucht werden.

*Zhuangzi* enthält insgesamt 261 *yùyán*. Die meisten Kapitel bestehen jeweils aus fünf bis acht *yùyán*, während in manchen über zehn erzählt werden. Diese Form ist offensichtlich eine wichtige Kompositionsart. Im Gegensatz zur „Fabel“ werden die Hauptrollen in *yùyán* größtenteils, insgesamt in 208 *yùyán*, von Menschen gespielt. In diesen 208 *yùyán* erscheinen insgesamt 236 historische Persönlichkeiten, 69 mythisch-legendäre Figuren und 103 fiktive Personen. In weiteren 34 *yùyán* übernehmen auch Tiere oder Pflanzen die Hauptrolle, wobei

---

<sup>548</sup> Zz (RW), Buch XXVII. S. 207.

<sup>549</sup> Zz (VHM), Kap. 27. S. 381f.

<sup>550</sup> Zhenmin Xu: Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch. Beijing: shangwu yinshuguan, 1985. S. 999.

teilweise eine Personifikation verwendet wird. Der Autor mischt sich bei 14 erzählten *yùyán* unmittelbar in die Handlung ein, wobei er selbst als Figur agiert und spricht. Ebenfalls im Unterschied zu einem Fabelautor, gibt Zhuangzi in seinen meisten *yùyán*-Texten weder Promythion noch Epimythion. Das heißt: Zhuangzi bietet dem Leser keine explizite Erläuterung zur symbolischen Bedeutung von *yùyán*, sondern fordert den Leser auf, die Intention des Autors umgekehrt nachzuvollziehen und anhand dessen die Sachlage jedes *yùyán* aus sich selbst zu erschließen.

Formal gesehen, werden die meisten *yùyán* unvermittelt in den Argumentationsprozess der philosophischen Gedanken Zhuangzis eingebettet, ohne dass sie durch sprachliche Hinweise mit dem Kontext zu verknüpfen sind. Betrachtet man die formalen Verknüpfungen oder Übergänge zwischen *yùyán* (Bildhälfte) und philosophischen Gedankenauslegungen (Sachhälfte) als Vergleichspartikel, die für ein Gleichnis in der Regel unentbehrlich sind, liegt im Fehlen der funktionalen Vergleichspartikel ein Unterschied zwischen *yùyán* und Gleichnis. Dennoch wäre es auch nicht adäquat, dass man *yùyán* aus diesem Grund als Metapher begreift, obgleich sich auf der semantischen Ebene eine Ähnlichkeit zwischen *yùyán* und Metapher leicht finden lässt: „yù“ (寓) bedeutet ursprünglich „wohnen oder etwas in etwas wohnen lassen“ und im übertragenen Sinne „etwas auf etwas übertragen“. Deshalb kann *yùyán* auch als „Sprechen, dem ein übertragener Sinn innewohnt“ übersetzt werden; „Metapher“ bedeutet im Griechischen μεταφορά auch „Übertragung“ (die verbale Form: meta-phorein „übertragen, übersetzen, transportieren“). Ein Unterschied liegt jedoch darin, dass die Bedeutung von *yùyán*, anders als bei der Metapher, nicht direkt im Kontext der Bildebene zum Vorschein kommt.

Im Unterschied zu einer Fabel, Gleichnis und Metapher, ist das zentralste Merkmal von *yùyán* seine Vieldeutigkeit, die vor allem durch den absichtlichen Verzicht Zhuangzis auf eine unmittelbare Entschlüsselung des Erzählten verwirklicht wird. Der Autor rückt die objektive Darstellung sinntragender Szenen, einer Reihe dao-gemäßer Figuren oder Gespräche in den Vordergrund. Genau diese implizite Darstellungsweise löst vielfältige interpretatorische Möglichkeiten aus. Zudem gewinnen insbesondere die *yùyán*, die ihren Stoff aus Geschichte, Mythen und Legenden beziehen, zusätzlich ihre Vieldeutigkeit in der Paraphrase. Sie werden mit Hilfe von Parodie, Travestie und Persiflage entmythisiert, so dass sich ein Verfremdungs- und Karnevalisierungseffekt ergibt. Es sprengt die im Alltag dominante Verehrung des Altertums und seiner Lehren und zieht jede ihrer erstarrten Interpretationen in Zweifel. Die Freilegung des erkenntnisfördernden Bedeutungspotentials der klassischen Texte wird damit

erst möglich gemacht. Die Vieldeutigkeit von *yùrán*, die durch eine Verschlüsselung des Bezeichnenden und eine Aufforderung an den Leser zur mannigfaltigen Deutungen des Bezeichneten verwirklicht wird, erleichtert es dem Autor, den Leser in ein ambivalentes Kräftefeld hineinzuführen, in dem der durch einseitige konventionelle Denkweise verdeckte Dao-Zustand seinen Facettenreichtum zeigt.

Dieses Hauptmerkmal der Ambiguität verdeutlicht nicht nur die Unterschiede zwischen *yùrán* und Fabel, Gleichnis und Metapher, sondern auch eine Analogie, die mit der Parabel besteht. Auch etymologische Ursprünge beider Termini weisen eine andere interessante Analogie auf: Der Begriff Parabel stammt vom griechischen *παραβολή* und bedeutet wörtlich „das Daneben-Gehende“, im übertragenen Sinne jedoch einfach „Vergleich“. *Yù* 寓 wird üblicherweise als „wohnen“ verstanden und kann, da der bewohnbare Raum von verschiedenen Personen oder Dingen genutzt werden kann, im erweiterten Sinne „übertragen“ bedeuten. Liu An (179 v. Chr. – 122 v. Chr.) allerdings betrachtet *Yù* 寓 ferner als ein mit „*ǒu*“ (耦) austauschbares Schriftzeichen.<sup>551</sup> Die beiden Schriftzeichen, die sich zwar in ihrer modernen Aussprache unterscheiden, waren aber vor zwei Jahrtausenden phonetisch genau gleich. *ǒu* bedeutet ursprünglich eine Methode des Pflügens, bei der zwei Bauern mit einem Pflug „nebeneinander gehend“ arbeiteten. Abgeleitet aus dieser parallelen Tätigkeit bedeutet *yùrán*, Liu Ans Auslegung zufolge, im übertragenen Sinne „Sprechen durch etwas anderes, das parallel zum Gemeinten steht“. Somit wird deutlich, dass *yùrán* und Parabel eine ganz ähnliche Urbedeutung einer „parallelen Bewegung“ enthalten und dadurch als eine Sprechform gekennzeichnet werden, deren vieldeutige Sachhälfte in der Bildhälfte verborgen bleibt, während eine parallele Beziehung zwischen beiden Ebenen immer gehalten wird, ohne die Entschlüsselung als Verknüpfung vorzunehmen.

Obwohl *yùrán* parabolische Züge besitzt, wird es von Zhuangzi weder als eine reine literarische Gattung noch als eine bloße rhetorische Figur, sondern vielmehr als eine „Sprachverwendungsweise“ verstanden und verwendet, die sich unmittelbar aus der Umsetzung des *zhīyán*-Sprechprinzips herleitet. Ausgehend von seinem subversiven Sprachverständnis verzichtet Zhuangzi in seinem Buch auf eine logisch-philosophische Form der Argumentation, in der die Sprache auf eine Kette von propositionalen Aussagen reduziert wird. Er fordert die Sprengung des Systemcharakters der konventionellen Sprache, eine

---

<sup>551</sup> Liu, An 劉安: *Huainan zi* (淮南子). Kommentiert von Xu Kuangyi. Guiyang: Guizhou renmin chubanshe, 1993. Kap. XXI. S. 1249.

Erneuerung der dünnen, auf blasse und abstrakte Gedanken reduzierten Sprache und versucht, mit der Produktivkraft einer erneuerten Sprache einen größeren Raum für seine Gedanken zu erschließen. Gerade durch das ständige Einschleiben von vieldeutigen *yùyán*-Passagen wird das eingleisige Denken immer wieder unterbrochen, und dann vertieft, erweitert oder auf die verdeckten Facetten des Dao neu gerichtet. So wird die Sprache durch die *yùyán*-Sprechweise davon befreit, bloß Mittel der Kommunikation zu sein, und gewinnt eine welteröffnende Funktion, die vor allem in der Dichtung zu entdecken ist. Diese erneuerte, dichterische Sprache gewährt dem denkenden Autor und dem mitdenkenden Leser einen „Ort“ oder ein „Haus“, in dem das Dao oder das „Sein“, nach Heideggers Erachten, als ein Ganzes „wohnt“. Dieser Zusammenhang gibt uns einen Denkanstoß, aus der Perspektive des Sprachverständnisses Heideggers – „Die Sprache ist das Haus des Seins“<sup>552</sup> – *yùyán* als eine auf *yù* 寓 „wohnen“ beruhende Sprechweise erneut betrachten.

### 3.1.2. Der Ausgangspunkt und das Ziel des *yùyán*-Montageverfahrens in BA

Die Einschlebung einer Reihe vieldeutiger *yùyán*-Montagen in BA zielt vor allem auf die Auflösung der hypertrophen Subjektivität der Romanfigur und des Erzählers. Dieses Verfahren ist einerseits durch das Paradoxon im Denken Döblins bedingt, andererseits mit dem Problem der Sprache verbunden.

Döblins Denken geht immer von zwei Polen aus, von denen aus er die Totalität zu erfassen versucht. Spannungen, die ihn beschäftigen und belästigen, bestehen nicht nur zwischen seinen Doppelidentitäten, dem Arzt und dem Schriftsteller, sondern bilden auch ein Vektorfeld von *Coincidentia Oppositorum*, voll von repulsiver Gravitation, um verschiedene Gegensätze wie Gesundheit und Krankheit, Individuum und Kollektiv, Rationalismus und Irrationalismus, intellektualistischem Denken und instinkthaftem Erfassen, Realität und Überrealität, Dulden und Widerstreben, Leben und Tod in sich zu fassen. Klaus Bohnen weist in seinem Artikel *Erzählen aus mythischer Erinnerung* zutreffend auf dieses Merkmal des Denkens Döblins hin. Er akzentuiert, dass sich Döblin von Anfang an nicht mit der antinomischen Form eines „Entweder-Oder-Denkens“ zufriedengeben mochte, sondern suchte der Antagonismus-Konzeption eine neue „Logik“, ein Denken aus der Ambivalenz des Sowohl-Als-Auch entgegenzuhalten.<sup>553</sup> Auch Barbara Baumann-Eisenach konstatiert, dass

---

<sup>552</sup> Martin Heidegger: Brief über den „Humanismus“. S. 5.

<sup>553</sup> Klaus Bohnen: Erzählen aus mythischer Erinnerung: Ein Versuch zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Hrsg. von Fritz Martini, Walter Müller-Seidel, Bernhard Zeller. 28. Jahrgang 1984. Stuttgart: Alfred Kröner. S. 449.

Döblins ambivalente Denkform eigentlich ein Ergebnis der Zusammenwirkung „einer irrationalen Hoffnung auf die Möglichkeit der Auflösung von Widersprüchen und der gleichzeitig rational zu begründenden Einsicht in die Schwierigkeiten einer Synthese“ ist.<sup>554</sup> Diesem Problem gegenüber nimmt Zhuangzi eine optimistische Position ein und meint, dass dieses ambivalente Denkschema nicht als unreal, sondern dao- oder naturgemäß ist, was er wie folgt darlegt:

„Es gibt kein Ding, das nicht vom Standpunkt des Nicht-Ichs aus angesehen werden könnte. Es gibt auch kein Ding, das nicht vom Standpunkt des Ichs aus angesehen werden könnte. Nur daß ich die Dinge vom Standpunkt des Nicht-Ichs aus nicht sehen kann, sondern nur vorstellungsmäßig darum wissen kann. So wird nun von Menschen behauptet, daß das Nicht-Ich aus dem Ich hervorgehe und daß das Ich seinerseits vom Nicht-Ich bedingt werde. Das ist die Theorie von der gegenseitigen Erzeugung dieser Gegensätze in der Zeit. Nun wohl! So kommt man darauf, daß das, was nun lebt, im Lauf der Zeit stirbt; was nun tot ist, im Lauf der Zeit lebt; was nun möglich ist, im Lauf der Zeit unmöglich wird; was nun unmöglich ist, im Lauf der Zeit möglich wird; und daß dadurch die Bejahung und die Verneinung einer Behauptung jeweils begründet wird. (Damit kommt man aber über die Relativität nicht hinaus.) Deshalb macht sich der Berufene frei von dieser Betrachtungsweise und sieht die Dinge an im Licht der Ewigkeit. Allerdings bleibt er subjektiv bedingt. Aber das Ich ist auf diese Weise zugleich Nicht-Ich, das Nicht-Ich ist auf diese Weise zugleich Ich. So zeigt sich, daß von zwei entgegengesetzten Betrachtungsweisen jede in gewissem Sinne Recht und in gewissem Sinne Unrecht hat. Gibt es nun auf diesem Standpunkt in Wahrheit noch diesen Unterschied von Ich und Nicht-Ich aufgehoben? Der Zustand, wo Ich und Nicht-Ich keinen Gegensatz mehr bilden, heißt der Angelpunkt des SINNS. Das ist der Mittelpunkt, um den sich nun die Gegensätze drehen können, so daß jeder seine Berechtigung im Unendlichen findet. Auf diese Weise hat sowohl das Ja als das Nein unendliche Bedeutung. Darum habe ich gesagt: es gibt keinen besseren Weg als die Erleuchtung.“<sup>555</sup>

Ausgehend von dieser parakonsistenten oder non-trivialen Logik, nämlich von einer ambivalenten, aber dao-gemäßen Denkart zielt Döblin beim Erzählen weder darauf ab, die antagonistischen Prinzipien restlos zu überwinden, noch seine Romanfiguren als Vertreter der einen oder anderen Seite des Widerspruchs zu gestalten. Im Gegensatz dazu versucht er wie Zhuangzi, eine ihm eigene Perspektive beim Erzählen einzunehmen, die zwar subjektiv bedingt bleibt, aber durch andere Stimmen – „Heteroglossia“ – relativiert oder polyphoniert wird und mit ihnen reziprok funktioniert, so dass die Romanfiguren als Protagonisten der Irritation zwischen diesen antagonistischen Prinzipien gestaltet werden können. Das verlangt also ein Erzählschema, in dem die konventionelle einsträngige Romanhandlung, die um einen

---

<sup>554</sup> Barbara Baumann-Eisenach: Der Mythos als Brücke zur Wahrheit: eine Analyse ausgewählter Texte Alfred Döblins. Idstein: Schulz-Kirchner, 1992. S. 88.

<sup>555</sup> Zz (RW), Buch II. S. 13f.

„Helden“ zentriert ist, polyzentriert wird, und eine „Lehre“ verunsichert wird, die der Erzähler selbst als „exemplarisch“ vorstellt.

Aus diesem Grund strukturiert Döblin BA nach einem moritatenhaften<sup>556</sup> Parabelschema. Indem er durch Montagetechnik verschiedene Parabelebenen unvermittelt in die Haupthandlung des Romans einblendet, gerät das Sinngefüge der Haupthandlungsebene in Bewegung. Die kürzeren oder längeren parabolischen *yùyán*-Montagen gewähren dem Leser eine vieldimensionale Sehweise und lenken seinen Blick immer wieder über die zeitlich bestimmte Haupthandlung und die verkrusteten individualistischen Figuren hinaus auf eine bedeutungsvolle Ebene, auf der das im Roman erörterte Thema des menschlichen Daseins als ein Ganzes behandelt wird. Die Funktion und Effekte der *yùyán*-Montage kommentiert Otto Keller zutreffend wie folgt:

„Was fest schien, wird plötzlich, indem es unvermittelt in eine ungewohnte Umgebung versetzt wird, für den Leser fragwürdig. Dies gilt für einzelne Wörter, für Bilder und Bildkomplexe, für Figuren und Handlungen. So werden die Wörter, die Bilder von erstarrtem Sinn gelöst, sie werden zu bloßen Worthüllen, zu Signifikanten, werden neuer Sinngebung geöffnet. Systematisierte Sprache, petrefaktes Leben wird in den lebedigen Fluß der Lebens- und Formkräfte zurückgeführt und von daher erneuert.“<sup>557</sup>

Durch die stetige Einblendung der heterogenen Episoden und Leitmotive wird die laminare Strömung der Haupthandlung heftig gestört und geht dann abrupt in die turbulente Phase über. Bei dieser Transition ist die gleichmäßig und wohlgeordnet fortschreitende Erzählsequenz räumlich und zeitlich verwirbelt. Dabei schaffen die abgeschlossenen episodischen und leitmotivischen Einheiten viele Wirbelstrukturen in der turbulenten Strömung der

---

<sup>556</sup> Mit der europäischen Moritat ist das altchinesische *Biànwén* besonders vergleichbar. *Biànwén* 变文 (englisch: transformation text / incident-text; deutsch: Verwandlungstexte / Wandlungstexte) war eine in der Zeit der Tang-Dynastie (618-907 n. Chr.) populäre balladenhafte Dichtungsform meist über buddhistische Themen mit wechselweise gereimten und ungereimten Passagen. Im Stil einer Erzählungs- und Gesangsformen verwendenden Dichtung wurden von den buddhistischen Tempeln und Klöstern dem gemeinen Volk damit die Aufnahme der Inhalte der Sutras durch leichter verständliche umgangssprachliche Texte erleichtert. Die mit Instrumental- und Gesangsbegleitung vorgetragenen *Sùjiǎng* 俗讲 (volkstümlichen Predigten) waren in der Zeit der Tang-Dynastie sehr beliebt, als Volkskünstler auch damit begannen, Sagen und Märchen durch *Shuōchàng* 说唱 (eine Erzählung und Gesang verbindende Form des Geschichtenerzählens) in der Form der *Biànwén* zu erzählen. Damals wurden im *Shuōchàng* nicht nur Gesang und Erzählung miteinander kombiniert, sondern zum Vortrag wurden auch Zeichnungen verwendet, um dem Publikum den Inhalt besser zu veranschaulichen. Da der *Biànwén*-Stil zwischen Vers und Prosa vergleichbar mit dem der Sanskrit-Sutras ist und zugleich eine Vielzahl von Analogien zur europäischen Moritat besitzt, postuliert Victor H. Mair, dass die beiden Erzählkunstformen einen gleichen indischen Ursprung haben. Es sollte hier zwischen Moritat und *Biànwén* tiefgehend verglichen werden, aber aus Umfangs- und Themengründen kann eine Argumentation über mannigfaltige Analogien zwischen den beiden Kunstformen leider nicht ausgebreitet werden. Vgl. Victor H. Mair: *Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and its Indian Genesis*. Vgl. auch Ders: *T'ang Transformation Texts: A Study of the Buddhist Contribution to the Rise of Vernacular Fiction and Drama in China*.

<sup>557</sup> Otto Keller: *Döblins Montageroman als Epos der Moderne*. S. 224.

Haupthandlung. Während sich die *yùyán*-Montagen als parabolische Wortkomplexe an der Störung der laminaren Strömung des konventionellen Erzählmodells und an der Entstehung des turbulenten Zustandes beteiligen, trägt auch jedes Wort als elementarer Baustein zu diesem Prozess bei: Die von Otto Keller genannten „bloßen Worthüllen“ oder reinen „Signifikanten“ reflektieren gerade das *zhīyán*-gemäße Wesen der Sprache als ein „leeres Gefäß“, das infolge seiner Leerheit unaufhörlich Strudel der zu Bezeichnenden erzeugt und jegliches starre Verständnis aus dem subjektiven Sprachgebrauch stets in den turbulenten, aber lebendigen Wirbel einführt und zerschlägt, um immer genug Raum für neue Sinngebungen zu lassen. Deswegen soll die *yùyán*-Montage nicht nur als Konstruktionsprinzip aufgefasst werden, sondern gilt dem Autor vielmehr als eine die triviale Berichtsform des bürgerlichen Romans zerstörende Erzählweise, die gerade eine wiederbelebte Sprechweise voraussetzt. Beim Schaffen seines „Epos der Moderne“ sucht Döblin, die im Erzählten entwickelte Problemstellung auch als Erzählproblem durchzuführen. Er verknüpft die ideelle Konzeption des Romans mit der Konzeption des Sprachkörpers, der seine subversiven Sprachreflexionen theoretisch zugrunde liegen. Im Essay *Über Roman und Prosa* bringt er seine eindringliche Forderung nach einer Sprengung des Systemcharakters der Sprache und nach einer Erneuerung der Sprache zum Ausdruck: „Die Prosa soll nun das Zeichen überwinden, muß etwas anderes tun als die Verkehrssprache, die nur andeuten kann, muß in ganz origineller Weise an einer besonderen Art Sprache arbeiten; wird sonst ihrer Aufgabe, Kunst und Darstellung, zu wenig gerecht. Gefordert ist Sprachwerdung eigentümlicher Situationen und Personen.“<sup>558</sup> Mit dieser Forderung nach „einer besonderen Art Sprache“ lehnt Döblin jegliche abstrakt analysierende und einfach symbolisierende Sprache ab, die von Zhuangzi als „Phrasenschmuck“<sup>559</sup> ironisiert wird. Zhuangzi demonstriert seine Grundhaltung gegenüber dem Sprechen wie folgt:

„[...] Was jenseits der Welt liegt, läßt der Weise ohne jede Diskussion beiseite. Was innerhalb der Welt liegt, das diskutiert der Weise, aber er macht sich keine Gedanken darüber. Was die Annalen und andere Aufzeichnungen der Staatskunst der alten Könige angeht, so macht sich der Weise zwar Gedanken darüber, aber er läßt sich nicht auf Dispute darüber ein. Wo immer also Dinge analysiert werden, bleibt etwas unanalysiert. Wo immer es zu Streitgesprächen kommt, bleibt etwas unbestritten. Ihr mögt fragen: „Wie kann so etwas sein?“ Der Weise umfängt alle Dinge, während die gewöhnlichen

<sup>558</sup> Alfred Döblin: *Über Roman und Prosa* (November/Dezember 1917). In: KSI. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter. 1985. S. 230.

<sup>559</sup> Vgl. Zz (RW), Buch II. S. 13.: „Wie kann aber der SINN des Daseins so verdunkelt werden, daß es einen wahren und einen falschen gibt? Wie können die Wörter so umnebelt werden, daß es Recht und Unrecht gibt? Wohin soll denn der SINN des Daseins gehen, so daß er zu existieren aufhörte? Wie können die Worte überhaupt existieren, während sie eine Unmöglichkeit enthalten? Der SINN wird verdunkelt, wenn man nur kleine fertige Ausschnitte des Daseins ins Auge faßt; die Worte werden umnebelt durch Phrasenschmuck.“

Leute darüber disputieren, um sich voreinander aufzuspielen. Deshalb sagt man: Wo es Dispute gibt, bleibt etwas ungesehen.“<sup>560</sup>

Zhuangzis Worte machen ein Dilemma erkennbar, in demselben auch Döblin steht: dass die Erkenntnis, die der Autor in reflexiver Begrifflichkeit vermitteln sollte, gerade auf die Einsicht in die Unwahrheit aller Vorstellungen und Reflexionen subjektiven Bewusstseins hinzielt. In dieser aporetischen Situation bleibt Döblin daher nur die Möglichkeit, in parabolischen Formen, jedenfalls mittelbar, auf den Tatbestand hinzudeuten, dass die auszusprechenden Wahrheiten die Transzendierung des subjektiven Horizonts voraussetzen. Dabei wird er sein Ziel umso eher erreichen, je mehr er die verschlüsselten Aussagen innerhalb des Erzählvorgangs zu selbständigen Einzelheiten werden lässt, die aus dem auktorialen Kontext herausgelöst sind und damit ihre Unabhängigkeit vom persönlichen Horizont des Erzählers erhalten.

Diese parabolische Erzählweise ist im Grunde genommen die sprachliche Verwirklichung der „Image-Denkweise“ auf einer synthetischen Ebene, während diese Denkweise schon auf einer analytischen Ebene die Verwendung der im vorherigen Kapitel erörterten *xiàngyán*-Montage aktiviert. Sie befreit den Autor von seiner Wahl zwischen Skylla und Charybdis, wobei nicht nur die Kontinuität der Handlung um den Helden aufgebrochen wird, sondern auch die auf der Personalität der Figur und des Erzählers basierende Berichtsform durchstoßen wird. Daneben wird die in den modernen Roman übergreifende Psychoanalyse als hinderlich angesehen und aufgehoben, stattdessen wird eine große Menge von parabolischen Episoden und Leitmotiven mit der psychiatrischen Darstellung in Verbindung gebracht. Auf diese Weise gewinnt die *yùyán*-Montage als Sprechweise eine welteröffnende Anspielungskraft. Das Hauptthema des menschlichen Daseins in BA wird auf diese Sprechweise so in diverse parabolische Episoden und Leitmotive gesetzt, dass die Leser direkt mit der in Parabeln gezeigten facettenreichen Wahrheit konfrontiert werden. Diese Sprechweise stimmt daher sowohl mit der Erzählweise als auch mit der epistemologischen Methode völlig überein, die Zhuangzi „*míng*“ 明 („Epiphanie“)<sup>561</sup> nennt. Es lässt sich somit feststellen, dass der Ausgangspunkt beziehungsweise das Ziel der *yùyán*-Montage in BA stark daoistisch geprägt ist.

### 3.2. Subkategorisierung der *yùyán*-Montage

---

<sup>560</sup> Zz (VHM), Kap. 2. S. 80.

<sup>561</sup> Zz (RW), Buch II. S. 14.

Einbezogen in die Untersuchung der *yùyán*-Montagen sind vor allem solche Episoden und Leitmotive, die als relativ abgeschlossene Handlungen oder szenische Darstellungen konstruiert sind und jeweils eine vieldeutige Parabolik zu dem im Roman erörterten Hauptthema enthalten: Wie existiert der Mensch in der natürlichen und sozialen Totalität? Obwohl neben ihnen auch alle anderen Leitmotive und textlichen Einschübe gewissermaßen einen tiefen Sinn enthalten, können sie lediglich als *yùyán*-Montagen im weiteren Sinn betrachtet werden. Denn ihre Einblendungen sind vom Autor vor allem aus der Verweisung auf den Kontext, aus dem Vorantreiben der Haupthandlung und der Vorausdeutung des Schicksals der Romanfiguren gedacht, oder gehören dem Thema der modernen Großstadt an. Um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, werden sie in diesem Teil nicht im Einzelnen untersucht, stattdessen sind sie aufgrund ihres gemeinsamen Merkmals – der aus dem Zitieren resultierenden Intertextualität – im nächsten Kapitel über die Untersuchung der *chóngyán*-Montage aufzunehmen.

Die hier zu untersuchenden *yùyán*-Montagen gliedern sich zuerst in zwei große Gruppen: *yùyán*-Montagen aus der realen und *yùyán*-Montagen aus der surrealen Welt. Während die erstere Gruppe zwei Themen enthält, „Großstadt“ und „Erkenntnisse über Leben und Tod“, berührt die letztere nur das zweite Thema. In einem zweiten Schritt der Untersuchung werden *yùyán*-Montagen dann nach dem Geschlossenheitsgrad ihrer jeweiligen Handlungen in Episoden oder Leitmotive eingeordnet.

### **3.2.1. *Yùyán*-Montage aus der realen Welt**

#### **3.2.1.1. Episoden aus der realen Welt**

##### **3.2.1.1.1. Real existierende Personen und Geschehnisse**

Als real existierende Personen in BA sind hauptsächlich Politiker aus der zweiten Hälfte der 1920er Jahre, Persönlichkeiten aus Sensationsmeldungen sowie eine Reihe von Personen aus aufsehenerregenden Kriminalfällen einmontiert. Während die ersten zwei Gruppen ausschließlich auf den Themenkreis der modernen Großstadt beschränkt sind, erfüllen die eingeschobenen Geschichten der Personen aus der Welt des Verbrechens in BA mehrere Aufgaben. Zu nennen sind z. B.: der russische Student Alex Fränkel und seine Braut Vera Kaminskaja, die in der zweiten Aprilwoche 1928 in einer Pension Suizid begehen (S. 189); der ehemalige Flieger Beese-Arnim, der wie Franz Biberkopf auf die schiefe Bahn geraten ist und im Zuchthaus endet (S. 303); und der aus Sonnenburg entwichene Einbrecher Franz Kirsch, der Ende August 1928 wieder verhaftet wird und ein Spiegelbild der neuerlichen

Beteiligung Biberkopfs an einem Einbruch ist (S. 315). Aus all diesen angeführten Beispielen spricht auch „der expressionistische Dichter Döblin, der sich als Weltfreund der ganzen Menschheit, auch und gerade ihrer untersten Vertreter, innerlichst verbunden fühlt.“<sup>562</sup> Deswegen sollen diese Montageeinschübe nicht bloß als Parallelen zu Haupthandlungsereignissen verstanden werden, sondern vielmehr als parabolische Einheiten zum großen Thema des menschlichen Daseins, wobei sich einzelne Individuen in der menschlichen Verflochtenheit verwirren, seelische Qualen erleiden und durch ihren Größenwahn zu einem einsichtslosen Untergang geführt werden.

Neben den gerade angesprochenen Einschüben ist die „Schlachthofszene“ als die umfangreichste Episode dieser Montagegruppe zuzuordnen, die das vierte und sechste Kapitel des vierten Buches umfasst (S. 136-143, 146ff.) und später noch mehrmals an wichtigen Stellen (S. 173, 224, 351, 352f.) leitmotivisch anklingt. Im Gegensatz zu den oben angeführten Beispielen wird das Thema „Großstadt“ in der Schlachthofepisode nicht mehr durch einmontierte Geschichten der real existierenden Personen, sondern durch minutiös-objektive szenische Darstellungen und genaue statistische Angaben über Lage, Ausmaße und Ordnung des Berliner Schlachthofes behandelt. Diese Schlachthofepisode wird zwar von vielen Interpreten, wie Klaus Müller-Salget<sup>563</sup>, Helmut Becker<sup>564</sup> und Albrecht Schöne<sup>565</sup>, immer wieder als eine der Symbolepisoden untersucht, doch im Gegensatz zu den reinen Symbolepisoden, wie z. B. die Bibelparaphrasen zu Hiob und Abraham, gehört die Schlachthofepisode, zumindest ihre Bildhälfte, „in den Themenkreis der modernen Großstadt, in eine technisierte Welt“.<sup>566</sup> Sie bildet samt noch sehr vielen verschiedenartigsten Elementen aus dem Leben, der Zivilisation und Kultur der Großstadt Berlin „eine Ebene, zu der auch Franz Biberkopf gehört, auf der sich seine Geschichte abspielt und die immer wieder in die reale Handlungsebene hineingreift.“<sup>567</sup>

Andererseits soll die implizite Parabolik der Schlachthofszene zur „Aporie des Lebendigen“ auch nicht übersehen werden. Obwohl die Bedeutung dieser Episode bereits durch einen wörtlichen Hinweis „du kommst mir nicht lebend heraus“ (S. 137) und die Überschriften der beiden Schlachthofkapitel aus dem *Prediger Salomo* (3,19) etwas deutlicher

---

<sup>562</sup> Helmut Schwimmer: Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei Alfred Döblin. S. 70.

<sup>563</sup> Vgl. Klaus Müller-Salget: Alfred Döblin. S. 318.

<sup>564</sup> Vgl. Helmut Becker: Untersuchungen zum epischen Werk Alfred Döblins am Beispiel seines Romans „Berlin Alexanderplatz“. S.51.

<sup>565</sup> Vgl. Albrecht Schöne: Alfred Döblin. S. 307.

<sup>566</sup> Otto Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne. S. 218.

<sup>567</sup> Otto Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne. S. 218.

gemacht wird, lösen ihre parabolischen Wesenszüge aber verschiedene Interpretationsmöglichkeiten aus. Fritz Martini deutet die Kernidee dieser Episode als das Thema „Opfer“,<sup>568</sup> und Walter Muschg betrachtet aus der gleichen Perspektive BA als „Döblins erste christliche Dichtung“<sup>569</sup>. Andere Forscher interpretieren die Schlachthofszenen zwar mit unterschiedlichen Begriffen, wie z. B. Albrecht Schöne mit „Einwilligung“<sup>570</sup> oder Helmut Becker mit „Ergebung“<sup>571</sup>, jedoch übernehmen sie die gleiche Betrachtungsweise wie bei der Auslegung durch die „Opfer-These“. Während Schöne und andere Interpreten dem Sterben des weißen Stiers und dem des Kälbchens einen Vorbildcharakter zusprechen,<sup>572</sup> lehnt James Reid die „Opfer-These“ ab und interpretiert die Schlachthofszenen als „Warnung“<sup>573</sup>. Eine ähnliche Ansicht vertritt auch Müller-Salget. Er folgert aus dem Vergleich zwischen dem Vorabdruck in der Frankfurter Zeitung und der Buchfassung von BA, dass die Schlachthofszenen „der Kritik an Franzens Lethargie dienen, dass der Stier und das Kälbchen keineswegs vorbildliche Ergebung in das Schicksal demonstrieren, dass ihr Sterben vielmehr eine Warnung darstellt“.<sup>574</sup>

Mit der Aufzählung divergenter Interpretationen soll hier keine einseitige Stellung zu diesen Forschern bezogen werden, sondern Döblins Absicht eigentlich schon durch die Verwendung der *yùyan*-Montage verdeutlicht werden, die gerade in einem vieldeutigen Effekt besteht. Seine Grundintention des epischen Schreibens wird in seiner Bewertung zu den Romanen Kafkas deutlich zum Ausdruck gebracht: „Und je mehr man liest, um so bedeutungsvoller wird alles und wird doch niemals symbolisch, um Gottes willen nicht allegorisch“.<sup>575</sup> Dass Döblin in der Buchfassung von BA die im Vorabdruck vorhandene engere Verschachtelung der Schlachthof-Passagen mit der Biberkopf-Fabel abbaute und kommentierende Zusätze wegließ, sollte nicht als „Unterstreichen seiner Absicht“<sup>576</sup> verstanden werden, sondern vielmehr als Zurücktreten des Erzählers in die parabolischen Montagen oder als absichtlichen Verzicht auf die Hegemonie eines traditionell-

---

<sup>568</sup> Vgl. Fritz Martini: *Das Wagnis der Sprache*. S. 336-372.

<sup>569</sup> Siehe Nachwort von Muschg. In: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Hrsg. von Walter Muschg. Olten: Walter, 1961. S. 519.

<sup>570</sup> Albrecht Schöne: *Alfred Döblin*. S. 307.

<sup>571</sup> Helmut Becker: *Untersuchungen zum epischen Werk Alfred Döblins am Beispiel seines Romans „Berlin Alexanderplatz“*. S.52.

<sup>572</sup> Albrecht Schöne: *Alfred Döblin*. S. 307.

<sup>573</sup> James H. Reid: „*Berlin Alexanderplatz*“ – *A political novel*. In: *German Life and Letters*, Bd. 21; 1967-1968. S. 215f.

<sup>574</sup> Klaus Müller-Salget: *Alfred Döblin*. S. 320f.

<sup>575</sup> *AzL*, S. 285f.

<sup>576</sup> Klaus Müller-Salget: *Alfred Döblin*. S. 321.

individualistischen Autors. Erst damit erhält der Autor die Möglichkeit, jeder in den Roman einmontierten Parabel eine neue Sinngebung zu eröffnen.

### **3.2.1.1.2. Fiktive Figuren und Geschehnisse**

Zu dieser Subkategorie gehören zuerst zahlreiche eingeblendete Geschichten von den in der Großstadt gesichtslos lebenden „kleinen Menschen“ (S. 192), die Döblins besonderes Interesse erregen. Er gibt diesen unmotivierten Enthusiasmus im Roman zu:

„Wir kehren nach diesem lehrreichen Exkurs über öffentliche und private Ereignisse in Berlin, Juni 1928, wieder zu Franz Biberkopf, Reinhold und seiner Mädchenplage zurück. Es ist anzunehmen, daß auch für diese Mitteilungen nur ein kleiner Interessentenkreis vorhanden ist. Wir wollen die Ursachen davon nicht erörtern. Aber das soll mich meinerseits nicht abhalten, ruhig den Spuren meines kleinen Menschen in Berlin, Zentrum und Osten, zu folgen, es tut eben jeder, was er für nötig hält. (S. 191f.)“

In dem allgemeinen Montagekapitel „Franz Biberkopf betritt Berlin“ (das erste Kapitel des zweiten Buches) gibt Döblin eine kurze Skizze der Lebenssituationen von vier beliebigen gesichtslosen Einzelmenschen, die gerade in eine Straßenbahn steigen (S. 53f.). Besonders bei dem vierten, einem vierzehnjährigen Jungen, durchbricht der Autor die strenge Konzeption des nur Gegenwart und Vergangenheit umfassenden erzählerischen Zeitgerüsts und öffnet als allwissender Erzähler die Dimension der Zukunft. Anschließend an diese phantastisch-ironische Skizze des künftigen Schicksals des Jungen findet sich ein Gespräch zwischen zwei Männern in einer Kneipe am Rosenthaler Platz (S. 54-57), in dem sich zwei gewöhnliche Massenschicksale monologartig enthüllen, ohne dass es zu menschlichem Kontakt zwischen ihnen käme. Die folgende Kurzszene der Mädchenverführung zeigt die Bedrohung und Unsicherheit des Menschen im Chaos der Großstadt (S. 58f.). Als ein Verweis auf die Haupthandlung wird dann eine Geschichte zwischen einem homosexuellen Glatzkopf und einem Jungen unmittelbar eingeblendet (S. 75f.). Als Biberkopf den ersten Schlag gegen seine guten Absichten durch den Betrug von Otto Lüders erhalten hat und schwer geknickt ist, montiert Döblin die Geschichte von Paul ein, einem kleinen blassen Mann, dessen kleiner Sohn im Krankenhaus an Diphtherie gestorben ist (S. 114f.). Im ersten Kapitel des vierten Buches werden die Einzelschicksale der Bewohner des Hauses an der Linienstraße umrissen (S. 124-127). Dadurch, dass der Autor ihre scheinbar verschiedenartigen, aber eigentlich ähnlich einsamen und beziehungslosen Lebenssituationen im sarkastisch-sachlichen Stil skizziert, wird die Trostlosigkeit des unveränderlichen, alltäglichen Ablaufs aller Einzelschicksale in der Großstadt dargestellt. Im ersten Kapitel des siebten Buches werden

drei Kurzszenen auf dem Arbeitsgericht beschrieben (S. 305ff.). Darauf folgen zwei Texte zu Einzelschicksalen: der Brief eines einfachen, ungebildeten Arbeitermädchens an ihren Freund (S. 307) und der Tagebucheintrag eines anderen Mädchens, deren ungekünstelte Sätze die ganze Not eines einsamen Menschen ausstrahlen (S. 307f.).

Neben diesen Beispielen sind auch die Geschichten von Zannowich (S. 22-30), vom Zimmermann Gerner und seiner Frau (S. 149-158) und vom Zuchthäusler Bornemann (S. 324-333) dieser Subkategorie der *yùyán*-Montagen zuzuordnen, wobei die letztgenannte als eine abgeschlossene Einheit im vierten Kapitel des siebten Buches erzählt und dann als sechs Kurzvariationen mit Teilen dieser Episode in leicht abgewandelter Form unvermittelt in die Haupthandlung einmontiert werden. Die drei Geschichten greifen durch deutlichere Parallelität zwischen der eigenen Handlung und der Haupthandlung in die Biberkopf-Parabel hinein, um sein weiteres Leben vorauszuweisen und ihn in seiner Blindheit zu warnen. Deswegen betrachten einige Interpreten die obigen drei Geschichten als simple Beispielerzählungen oder Parallelepisoden,<sup>577</sup> wobei allerdings ihre besonderen Funktionen für die Darstellung der Großstadt übersehen werden. Denn diese Interpretation verabsolutiert den Unterschied zwischen den Geschichten von Zannowich, Gerner, Bornemann und den der kleinen Menschen in Berlin.

In der Tat erfüllen die beiden Gruppen gleichzeitig zwei Aufgaben: Zum einen dienen sie der Darstellung des „Großstadt-Themas“, weil die „Großstadt“ einerseits als ein unmittelbar zu beschreibendes korallenstock- oder rhizomartiges System für die gewöhnlichen Menschen funktioniert, andererseits als unsichtbarer, aber unentbehrlicher Hintergrund für die Geschichten von Zannowich, Gerner und Bornemann gilt; zum anderen tragen sie auf der Sachebene dazu bei, durch Vergeblichkeit, Verführbarkeit, Einsamkeit, Trostlosigkeit, Desillusionierung und Untergang dieser Individuen, nämlich durch alle aus ihrer einsichtslosen Existenz resultierenden Lehren, den Grund der menschlichen Daseinsaporie – Ichverkrampfung und Zusammenhanglosigkeit – aus möglichst vielen Perspektiven zu beleuchten.

All diese Montageeinschübe bilden durch ihre eindeutigen Parallelen oder vermuteten Anklänge an die Haupthandlung einen Parabelkreis, zu dem auch „die Geschichte vom Franz Biberkopf“ selbst gehört, auf dessen Sachebene die falsche Lebenshaltung der Hauptfigur bis

---

<sup>577</sup> Vgl. Klaus Müller-Salget: Alfred Döblin. S. 324ff.

Und vgl. Helmut Becker: Untersuchungen zum epischen Werk Alfred Döblins am Beispiel seines Romans „Berlin Alexanderplatz“. S. 48-51.

zur Allgemeingültigkeit der menschlichen Existenz ausgeweitet wird. Auf diese im parabolischen Sinne qualitativ gleiche Funktion dieser Montagegruppe wird von Müller-Salget wie folgt hingewiesen:

„Der Eindruck, daß in diesem Buch alles mit allem zusammenhängt, daß nichts ‚zufällig‘ zusammengelaufen ist wie auf einem Markt‘, beruht je gerade auf dem Umstand, daß die Skala der Verweisungszusammenhänge von der eindeutigen Parallele hinunterreicht bis zum nur noch vermuteten Anklang, so daß die geschilderte Realität an jeder Stelle offen scheint für die überreale Bedeutungssphäre.“<sup>578</sup>

Die Döblinsche montageartige Konzeptionsmethode, die auf den episodischen Charakter der Epik abhebt, wird von Brecht übernommen.<sup>579</sup> In seinem ersten großen „Schauspiel“ im Stil des epischen Theaters<sup>580</sup> – *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1929-32) – zeigt sich eine episodische Gliederung in elf unterschiedlich lange Szenen, die wiederum in kleinere Szeneneinheiten unterteilt sind. Jede Szene wird mit einer summierenden und deutenden Überschrift versehen. Durch diesen episodischen Aufbau der verblendeten Handlungen wird der fatal wirkende ökonomische Machtkampf in einer kapitalistischen Gesellschaft zusammengesetzt. Trotz der neuartigen epischen Reihung der Szenen wird die grundlegende Struktur des klassischen Dramas – „Fünf-Akte-Tektonik“<sup>581</sup> – nicht ganz gesprengt, in deren mittleren Szenen die Handlung ihre Klimax und Peripetie erreicht. Zu den im montageartig-episodischen Aufbau verborgenden Zügen des traditionellen tektonischen Dramas gehören auch eine relativ geschlossene Topographie, eine deutliche Konzentration auf zwei nahezu gleichgewichtige Antagonisten und eine konsequent voranschreitende Handlung. Dies alles weist nicht nur einen Charakter der literarischen reflektierten Moderne auf, sondern auch viele Reminiszenzen an BA. Die Ursache dieser Analogien kann sowohl auf die zeitgenössische Hauptströmung der literarischen Moderne als auch auf eine unmittelbare Einfluss-Rezeption-Relation zwischen den beiden Autoren zurückgeführt werden. Seit Beginn der zwanziger Jahre befasste sich Brecht intensiv mit den Romanen Döblins<sup>582</sup> und übernahm von Döblin viele Denkanstöße für die Konzeption seines epischen Theaters. In einem Brief, den Brecht im

---

<sup>578</sup> Klaus Müller-Salget: Alfred Döblin. S. 339.

<sup>579</sup> Vgl. Bertolt Brecht: *Vergnügungstheater oder Lehrtheater, 1935*. In: Ders.: Werke. Bd. 22, S. 107f.

<sup>580</sup> Vgl. Brechts-Handbuch. Bd. 1, S. 266ff. (Burkhardt Lindner); Werner Mittenzwei: *Das Leben des Bertolt Brecht*. Bd. 1, S. 328ff.; Uwe-K Ketelsen: *Kunst im Klassenkampf: Die heilige Johanna der Schlachthöfe*; Peter Wagner: *Bertolt Brechts „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“: ideologische Aspekt und ästhetische Strukturen*.

<sup>581</sup> Vgl. Brechts-Handbuch. Bd. 1, S. 280. Burkhardt Lindner vertritt die Meinung, dass dieses Theaterstück „durchaus als Fortführung der klassischen Fünf-Akte-Struktur ausweist“.

<sup>582</sup> Vgl. Bertolt Brecht: *Tagebuchnotiz vom September 1920*. In: Ders.: Werke. Bd. 26, S. 167. und *Brief vom November / Dezember 1921 an Marianne Zoff*. Bd. 28, S. 140f.

Oktober 1928 aus Augsburg an Döblin schickte, brachte er seine überschwängliche Sehnsucht nach einer neuen „Form“ für seine Bühne zum Ausdruck, welche Döblins Romane von denen Thomas Manns abgrenzt und „das neue Weltbild“ darstellen könne.<sup>583</sup> Zudem machte er im Aufsatz *Vergnügungstheater oder Lehrtheater* (1935) deutlich, dass sich seine durch Episoden und Montage bedingte Neubestimmung des Epischen mannigfaltige Anregungen von Döblin holte.<sup>584</sup>

Noch einen Schritt weiter als Brecht geht Heiner Müller auf der Bahn der Zertrümmerung oder Fragmentierung der Fabel.<sup>585</sup> Wenn man die klassische „Fünf-Akte-Tektonik“ in Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* strukturell als eine integrierende Anwesenheit bezeichnen kann, gilt diese traditionelle Form des Theaters in Müllers *Hamletmaschine* (1977) nur noch als eine demonstrative Abwesenheit, die lediglich als ein grobes Gerüst vorhanden ist: In der *Hamletmaschine* befreit ein postmodernes „dekonstruktivistisch[es]“<sup>586</sup> Montageverfahren die Struktur des Dramas, die in einen ganzen Haufen von kleinen Episoden dehierarchisiert wird. Diesen Episoden fehlt scheinbar jeder chronologische und kausale Bezug, damit genug Raum für Interpretationen mit unterschiedlichen Ansätzen geboten werden kann. Zwar bleibt ein gedanklicher Zusammenhang noch bemerkbar, aber dieses Drama demonstriert schon einen extrem „offenen“ Charakter,<sup>587</sup> der zu den Grundzügen der Postmoderne gehört.<sup>588</sup> Zu den Grundzügen der Postmoderne können auch Ambiguität, Fiktionalität, Prozesshaftigkeit, Diskontinuität, Heterogenität, Nicht-Textualität, Pluralismus, Mehr-Code, Subversion, alle Örtlichkeiten, Thematisierung und Konfiguration des Akteurs, Deformation, Basismaterialisierung des Texts, Dekonstruktion, Autorisierung und Archaisierung des Texts, Performance als Drittes zwischen Drama und Theater, sowie das anti-mimetische und anti-interpretatorische Prinzip gezählt werden.

Außerdem enthält diese literarische Verfahrensweise in BA, nämlich ein Gesamtbild einer großstädtischen Massengesellschaft während einer Krisenzeit durch fragmentarische Darstellungen der scheinbar nicht verwobenen Geschehnisse von fiktiven Figuren zu entwerfen, einigermaßen Anklänge an Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*. Der Roman

---

<sup>583</sup> Vgl. Bertolt Brecht: Werke. Bd. 28, S. 316.

<sup>584</sup> Vgl. Bertolt Brecht: Werke. Bd. 22, S. 107f.

<sup>585</sup> Vgl. Barbara Christ: Die Splitter des Scheins. S. 188ff.

<sup>586</sup> Vgl. von Matt: *Heiner Müller: Rede anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises 1990*. S. 12.

<sup>587</sup> Vgl. Barbara Christ: Die Splitter des Scheins. S. 20ff.

<sup>588</sup> Vgl. Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 27; vgl. auch Norbert Otto Eke: Heiner Müller: Apokalypse und Utopie. S. 39.

erschien im Jahre 1951 als eines der ersten Werke der Nachkriegsliteratur im Stil der montierenden Moderne, worin die traditionalistischen und neoveristischen Schreibweisen, sowie die Tendenz der „Kahlschlag“- und „Trümmerliteratur“ dominierten, die zwar zur traditionalistischen Schreibweise gegenläufig ist, aber sich auch nicht an der avancierten Moderne orientiert. Trotz des gemeinsamen Themas der großstädtischen Existenz und trotz einiger erzähltechnischer Gemeinsamkeiten, insbesondere der Montagetechnik, müssen wir natürlich die Unterschiede – von Nuancen bis Kontraste – zwischen den beiden „Großstadtromanen“ beachten: Während in BA noch der Lebensweg der Hauptfigur „Franz Biberkopf“ als unterbrochene Linie erkennbar bleibt und die vereinzelt Geschichten der kleinen Leute nur als nebensächliche Erzählstränge parallel zur Haupthandlung geführt werden, wird in *Tauben im Gras* nicht mehr an der Geschichte eines Einzelnen festgehalten. Protagonisten oder überhaupt Haupthandlungen sind hier nicht mehr erkennbar, stattdessen treiben in diesem Roman alle Figuren wie ahasverische Partikel im Großstadtwirbel herum. So hat sich Koeppen wohl mehr an John Dos Passos als an Döblin gehalten: *Manhattan Transfer* von John Dos Passos präsentiert in ähnlicher Weise wie *Tauben im Gras* die Stadt New York als Bühne einer breiten Palette von den heterogenen Sozialmilieus angehörigen Lebensläufen oder Schicksalslinien, die sich miteinander verschränken und ein vielfach segmentiertes Tableau gesellschaftlichen Lebens ohne Zentralfigur bilden.<sup>589</sup> Und wenn wir unsere Aufmerksamkeit darauf richten, dass in *Tauben im Gras* die Totalität der gesellschaftlichen Wirklichkeit in einem engen Zeitrahmen – achtzehn Stunden – an vielen Stätten und Orten der Stadt München abgezeichnet wird, dann müssen wir auf jeden Fall auch der Meinung zustimmen, dass Koeppen diesen Roman bei aller kaleidoskopischen Vergegenwärtigung urbanen Lebens augenfällig an *Ulysses* James Joyces angeknüpft hat.<sup>590</sup>

Ein weiterer Unterschied zwischen *Tauben im Gras* und BA liegt in der Begegnungsweise der Romanfiguren. In *Tauben im Gras* kommt zwischen ihnen zwar langfristig keine Interaktion zustande, jedoch existieren zumindest ungewollte und flüchtige Kontakte zwischen den Figuren, die kein Handlungskontinuum bilden. Obwohl sie in circa zwanzig Erzählsträngen und 106 unterbrochenen Abschnitten eingesperrt sind, verketteten sich ihre Lebenswege ineinander und durchkreuzen sich gegenseitig. So ist es nicht verwunderlich, dass gerade am geographischen Ort einer Straßenkreuzung

---

<sup>589</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. S. 325.

<sup>590</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. S. 441.

verschiedene Erzählstränge zusammentreffen.<sup>591</sup> Das ausgeworfene Begegnungsnetz des Erzählers veranschaulicht gleichzeitig die Kontingenz der Begegnung und die innere Beziehungslosigkeit des partikulären Daseins in einer modernen Großstadt. Im Gegensatz dazu fehlt in BA ein symbolischer Begegnungsort. Selbst wenn die oben erwähnten „Bewohner an der Linienstraße“ (1. Kap. des 4. Buches) in einem Wohngebäude leben, versinnbildlicht das Mehrfamilienhaus aber eher die Isoliertheit, Einsamkeit und Leiden jedes menschlichen Daseins wie eines Einzelzelleingefangenen. Trotzdem wird nicht die Zufälligkeit des Zusammenseins in einer Metropole hervorgehoben, sondern der Eindruck, dass nichts „zufällig zusammengelaufen ist wie auf einem Markt“. Dabei gilt die Persönlichkeit des Erzählers, der zwecks einer auf der Basis von der Preisgabe der Subjekt-Objekt-Dichotomie ruhenden Beobachtung und Teilnahme sich im Zustand des Fastens des Herzens befindet und seine Erzählsprache nach dem *zhīyán*-Prinzip verwendet, als eine geräumige „Kreuzung“, wie in *Tauben im Gras*, für die ephemere Begegnung der Romanfiguren, weil die Person, nach Döblinschen Menschenbild, als eine den Menschen zum Urgrund führende Brücke oder Tür gilt: „Der Urgrund ist wie ein ungeheurer Tunnel unter einer Festung. Die vermeintliche Festung ist der lebende Mensch. Ein weites Röhrensystem tritt in die Person und versorgt sie mit allem, was sie benötigt. Durch solche Kanäle steht der Urgrund mit jedem von uns in Verbindung.“<sup>592</sup> So erzeugen diese parallelen hauptsächlichen oder nebensächlichen Figuren Resonanzen und finden durch eine aufnahmefähige Erzählsprache ihre Einheit im totalen Urgrund.

### 3.2.1.2.Reale Leit motive

Zu diesem Umkreis gehören die Leit motive, die aus realen Erlebnissituationen der Hauptfigur stammen und zugleich auch als gegenständliche Bestandteile der Großstadt erscheinen.

<sup>591</sup> Vgl. Wolfgang Koeppen: *Tauben im Gras*. S. 39-51:

„Die Verkehrsampel stand auf Rot und hemmte den Übergang, Straßenbahnen, Automobile, Radfahrer, schwankende Dareiradwagen und schwere amerikanische Heerestrucks strömten über die Kreuzung.“ (S. 39)

„Das rote Licht sperrte vor Emillia den Weg [...]“ (S. 40)

„Im Wagen des Konsuls [...] fuhr Mrd. Edwin über die Kreuzung [...]“ (S. 40)

„O weh, er schwankt, er hält sich – er sieht sich im Gleichgewicht [...] Dr. Behude, Facharzt für Psychiatrie und Neurologie, er trat die Pedale“ (S. 42f.)

„Washington Price lenkte die honrizontblaue Limousine über die Kreuzung [...]“ (S. 43)

„Der Autobus mit der Reisegesellschaft der Lehrerinnen aus Massachusetts passierte die Kreuzung [...]“ (S. 47)

„Grünes Licht. Messalina hat sie entdeckt. [...] Emillia wollte ihr entweichen [...]“ (S. 49)

„Das grüne Licht. Sie gingen weiter, Bahama-Joe. Josef blinzelte zum alten Wirthaus ‚Zur Glocke‘ hinüber [...]“ (S. 51)

<sup>592</sup> UM, S. 162.

Am häufigsten wiederholt ist das Dächer-Motiv, das sich durch den gesamten Handlungsablauf zieht. Es gilt als Symbol der Grundangst Biberkopfs vor dem Leben und dessen Grausamkeit und taucht an wichtigen Stellen des Handlungsablaufes in seiner Rückerinnerung auf, um auf seinen inneren Entwicklungsstand hinzuweisen. Als dieses Leitmotiv am Romanschluss zum letzten Mal erscheint, besiegt Biberkopf die Furcht vor der Wirklichkeit der Totalität, nämlich dem Leben in der Großstadt. So spiegelt das Dächer-Motiv durch seine variierende Einblendung den ganzen Verlauf der seelischen Wandlung der Hauptfigur.

Gleichermaßen reflektiert auch das Gefängnis-Motiv die innere Erfahrung Biberkopfs. Das Bild des Tegeler Gefängnisses taucht öfter in den Anfangsszenen auf, gilt als eine Metapher für den Zufluchtsort, nach dem sich Biberkopf aus innerer Unsicherheit heraus immer gesehnt hat. Das Gefängnis-Motiv enthält ein Abrollen von Teilen der Gefängnisordnung im Bewusstsein des Helden. Das ergänzt nicht nur die Darstellung der großstädtischen Wirklichkeit, sondern weist auch darauf hin, dass Biberkopf im Streben nach Ordnung, um der heterogenen und ambivalenten Totalität auszuweichen, das Gefängnis fälschlich mit dem ordentlichen Paradies gleichgesetzt hat: „[...] aber er ist für Ordnung. Denn Ordnung muß im Paradies sein, das sieht ja wohl ein jeder ein.“ (S. 82) Aber nach mehrmaligen Schicksalsschlägen hat Biberkopf endlich das Wesen des Gefängnisses als einen Pseudozufluchtsort erkannt. So wird die Erleuchtung als ein Resultat aus seiner inneren Bewegung durch die Enthüllung des Wesens des Gefängnisses in diesem Leitmotiv konkretisiert.

Während die innere Schwäche Biberkopfs durch die beiden oben untersuchten Leitmotive enthüllt wird, lässt sich sein naives Selbstgefühl von Scheinstärke im Dampftramme-Motiv sowie im Marsch- und Kriegsmotiv reflektieren. Außerdem verbindet sich das Dampftramme-Motiv oft mit der panoramatischen Darstellung Berliner symbiotischen Lebens und wird daher zum Inbegriff der Brutalität der Großstadt, sowie der von ihr auf Einzelmenschen ausgeübten Bedrohung. Das Marsch- und Kriegsmotiv umreißt zuerst das Berliner Sozialmilieu in der Zwischenkriegszeit, zeigt dem Leser die Unausweichlichkeit der Entstehung einer falschen Lebenshaltung in einem bestimmten Zeitalter. Noch wichtiger ist, dass der „Krieg“ im parabolischen Sinne bereits zur Metapher für das Leben überhaupt und das „Marschieren“ für die anmaßende Lebenshaltung vor einem bevorstehenden Krieg geworden sind. Das heißt, dass der Romanheld die extrem konfrontative Haltung vom Krieg direkt ins Leben versetzt hat.

### 3.2.2. *Yùyan*-Montage aus der surrealen Welt

#### 3.2.2.1. Episoden aus der surrealen Welt

##### 3.2.2.1.1. Dialoge personifizierter und surrealer Gestalten

Döblins Dichtung hat mehr oder minder einen surrealistischen Einschlag, obwohl nicht das akzentuiert wird, was für André Breton den Surrealismus hauptsächlich ausmacht: nicht das Wirken des Unbewussten, sondern das unerwartete, nur im Medium der Kunst mögliche Zusammentreffen von Dingen, die in der Alltagswirklichkeit durch die unangefochtene Antithetik getrennt bleiben. Diese stilistische Besonderheit erscheint in Döblins Romanen oft als die Tendenz, das Unvereinbare überraschend kombinieren oder zusammenprallen zu lassen.

So spielt Döblin z. B. in *Babylonische Wandrung* mit der Vorstellung, ein Ozeandampfer findet sich im seichten Überschwemmungsgebiet eines Flusses oder gar in einem Gebirgsbach vor.<sup>593</sup> Oder an einer anderen Stelle desselben Buchs: „Eine junge tuberkulöse Frau öffnete ihr Kleid und zeigte die Eiterhöhlen in ihrer Lunge.“<sup>594</sup> Zwar hat Thomas Mann einmal die Stellung der surrealistischen „Groteskkunst“ in der modernen Literatur anerkannt: Das Groteske ist „nicht das Willkürliche, Falsche, Widerwirkliche und Absurde“, sondern „das Überwahre und überaus Wirkliche“,<sup>595</sup> aber wenn er im *Zauberberg* dem von Behrens gemalten „äußeren Porträt“ der Frau Chauchat das „Innenporträt“, die Röntgenaufnahme ihrer Lungen, gegenüberstellt,<sup>596</sup> bewegt er sich innerhalb der Differenzierung von Innen und Außen und lässt sie unangetastet. Hingegen hebt Döblin diese Unterscheidung in seinem Satz über die tuberkulöse Frau auf und setzt das Gedichtete der Realität entgegen. Die Verschiedenheit von Realität und Darstellung soll schroff hervortreten. „Auf Wirklichkeitsfremdheit, kraß: auf Unnatur kommt es ja an; es hat keinen Sinn und ist unmöglich, das Vorhandene zu wiederholen.“<sup>597</sup> In dieser „Wirklichkeitsfremdheit/Unnatur“, oder mit einer anderen Formulierung von Kiesel, in „Verkehrung/Inversem, Verzerrung/Monströsem, Vermischung/Chimärischem“<sup>598</sup> werden alle ausdifferenzierten Erscheinungsformen entgrenzt und alle menschlichen Normen und Normalitäten liquidiert, mit Blochs Worten, „zur Kenntlichkeit entstellt“: „zeigen plötzlich ihre pathologischen oder

---

<sup>593</sup> BW, S. 111.

<sup>594</sup> Ebd. S. 601.

<sup>595</sup> Thomas Mann: *Das essayistische Werk* 4. Br., S. 422. (*Betrachtungen eines Unpolitischen*, Ende des Kapitels „Ästhetische Politik“).

<sup>596</sup> Thomas Mann: *Der Zauberberg*. In: Stockholmer Gesamtausgabe. Frankfurt a.M.: Fischer 1950. S. 478 und 493.

<sup>597</sup> AzL, *Schriftstellerei und Dichtung* (1928), S. 90.

<sup>598</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*. S. 167.

inhumanen Seiten, erscheinen als ungeheuerlich und unerträglich, als fragwürdig und beängstigend.“<sup>599</sup>

Dieser typisch moderne surrealistische Stil der grotesken Entgrenzung erweckt Erstaunen und Erschrecken im Leser. Er bringt den Leser manchmal zum Lachen und löst ihn in dieser „Form der Wahrheit über die Welt im Ganzen, die Geschichte und den Menschen“<sup>600</sup> zugunsten seiner Reintegration in die Totalität auf. Manchmal kann er auch Abneigung oder Empörung des Lesers erregen, wenn das Publikum mit der sich der Renaissance entgegengesetzten Einstellung zum „Lachen“ des 17. und der folgenden Jahrhunderte übereinstimmt:

„[D]as Lachen kann keine Form universaler philosophischer Bewertung sein, es kann sich nur auf *individuelle* und *in beschränktem Rahmen typische* Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens beziehen. Wesentliches und Wichtiges, die Geschichte und ihre Protagonisten (Könige, Heerführer, Helden) sind nicht komisch. Der Bereich des Lachens ist eingeschränkt auf private und gesellschaftliche Laster; die eigentliche Wahrheit über die Welt und die Menschen läßt sich in seiner Sprache nicht sagen, ihr entspricht allein der ernste Ton.“<sup>601</sup>

Günter Grass nimmt erkennbaren Bezug auf Döblins surrealistischen Stil und bezeichnet Döblin als seinen „Lehrer“. Zwar wird Döblins Erzählkunst der Montage nicht von Grass fortgesetzt,<sup>602</sup> aber der Leser kann bei den beiden Autoren gleichermaßen deutlich wahrnehmen, dass sie mit der ähnlichen krassen Unverträglichkeit, Inkommensurabilität und harten Fügung des Heterogenen sowie mit dem durch leichte Ironie gefärbten Absurden, Burlesken und Grotesken zurechtkommen können. Dabei können wir uns entsinnen, dass Oskar in *Der Blechtrommel* seine abnorme Fähigkeit – seine schrille Stimme – dazu benutzt, aus einfachen ehrlichen Bürgern Diebe zu machen, indem er gerade dann Löcher ins Schaufenster singt, wenn Passanten davor stehen;<sup>603</sup> oder an Oskars idiosynkratische

---

<sup>599</sup> Hier zitiert nach Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. S. 168.

<sup>600</sup> Michail M. Bachtin: Rabelais und seine Welt. S. 117. Hier hebt Bachtin die Funktion der „Karnevalisierung“ bei der Wiederintegration in die Totalität, nämlich die entscheidende Rolle der Auflösung des menschlichen Subjekts im Lachen hervor: „In Umrissen und vorläufig könnte man das Verhältnis der Renaissance zum Lachen folgendermaßen beschreiben: das Lachen hat eine tiefe philosophische Bedeutung, es ist eine Form der Wahrheit über die Welt im Ganzen, die Geschichte und den Menschen; es vermittelt eine besondere Sichtweise der Welt, sieht sie anders, aber nichtweniger richtig als der *Ernst*. Deshalb ist das Lachen in der großen Literatur (auch wenn sie universale Probleme anspricht) ebenso gerechtfertigt wie der Ernst; wesentliche Bereiche der Welt sind überhaupt nur dem Lachen zugänglich.“

<sup>601</sup> Ebd.

<sup>602</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. S. 441. Kiesels Meinung nach wird die Montagetechnik Döblins in BA weder von Wolfgang Koeppen, noch von Günter Grass weitergeführt. In dieser Hinsicht ist eher Uwe Johnson als Döblin-Schüler zu betrachten.

<sup>603</sup> Günter Grass: Die Blechtrommel, Vgl. das Kapitel des ersten Buch „Glas, Glas, Gläschen“, S. 45-53.

Kapazität, seine Körpergröße nach seinem eigenen Willen wachsen oder nicht wachsen zu lassen.<sup>604</sup>

Im Unterschied zu Grass hat Döblin in BA den Eindruck eines sinndurchflossenen Ganzen durch die Einführung von im ursprünglichen Wortsinn „surrealen“ Szenen vertieft und gesteigert, die in Dialogform dargestellt werden und in denen surreale Figuren oft als personifizierte Gestalten erscheinen. Hauptsächlich zu nennen sind die Dialoge der fünf Sperlinge (S. 386ff.), zweier Engel (S. 394f.) und der Sturmgewaltigen (S. 420f., 423). Nicht selten beteiligt sich die Hauptfigur an Dialogen mit verschiedenen personifizierten Gegenständen und surrealen Gestalten. Zum Beispiel in Biberkopfs Gesprächen mit Bier und Schnaps (S. 238), mit den Toten auf dem Friedhof (S. 388ff.) und mit den „grauen Mäusen“ in der Irrenanstalt Buch (S. 428f.). Solche Besonderheiten finden sich auch in Gesprächen bei der Begegnung der halluzinierenden Hauptfigur mit dem Tod (S. 429-434) sowie in den in seinem Leben aufgetauchten und dann daraus verschwundenen Figuren (S. 436-441).

Die personifizierten und metamorphosierten oder anamorphosierten Gestalten dienen dem Autor vor allem als Konfliktinstanzen, die die Einführung von Dialog zwischen mehreren „Partial-Ichs“<sup>605</sup>, in die sich der Autor aufspaltet, zwischen den „Facettenfiguren“<sup>606</sup> Biberkopfs, oder zwischen dem Erzähler und der „Reflektorfigur“<sup>607</sup> ermöglicht. Obwohl die Dialogform auch häufig in der Gattung „Fabel“ verwendet wird, wird sie hier bei diesen Parabeln nicht mehr im traditionellen Sinne verwendet, sondern darf der Theorie Michail M. Bachtins zufolge als eine visuellste Form für Dialogisierung und Hybridisierung von „zwei Äußerungen, zwei Redeweisen, zwei Stile[n], zwei ‚Sprachen‘, zwei Horizonte[n] von Sinn und Wertung“<sup>608</sup> verstanden werden.

Wie die dialogisierten Parabeln im *Zhuangzi*, dient diese Subkategorie der Montageeinschübe in BA nicht dem „Absolutismus der einheitlichen und einzigen Sprache“,

---

<sup>604</sup> Günter Grass: Die Blechtrommel, Vgl. das Kapitel des ersten Buch „Glas, Glas, Gläschen“, S. 45f. und das letzte Kapitel des zweiten Buch „Wachstum im Güterwagen“, S. 319-326.

<sup>605</sup> Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren (1908 [1907]). In: Studienausgabe Band X: Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1969. S. 177.

<sup>606</sup> Jost Schneider: Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns: Erzählstil und Engagement in "Das dreißigste Jahr", "Malina" und "Simultan". Bielefeld: Aisthesis, 1999. S. 268.

<sup>607</sup> Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. 7. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001. S. 16. „Reflektor: Eine Romanfigur, die denkt, fühlt, wahrnimmt, aber nicht wie ein Erzähler zum Leser spricht. Hier blickt der Leser mit den Augen dieser Reflektorfigur auf die anderen Charaktere der Erzählung.“

<sup>608</sup> Michail M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. und eingeleitet von Rainer Gröbel. Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1979. S. 195.

sondern verkörpert die Gegenüberstellung zwischen intra- und interpersonalen divergenten Stimmen und erkennt die Vielzahl der Sprachen an: „die alle im gleichen Maße befähigt sind, ‚Sprachen der Wahrheit‘ zu sein.“<sup>609</sup> Darum gehen diese dialogisierten Montageszenen nicht nur über die Romanhandlung, sondern auch über ihre eigene Form der Polemik und Dialogrepliken hinaus und reichen in „die verbal-semantische Dezentralisierung der ideologischen Welt“<sup>610</sup> hinein.

Gerade die Kommunikation zwischen heterogenen Stimmen bringt die Vieldeutigkeit der Parabeln zur Geltung, lässt die Personen vielschichtiger, offener und rational unfassbarer erscheinen. Die Besonderheit der Dialoggestaltung Döblins konstatiert Walter Roth durch einen Vergleich zwischen Döblin und gewöhnlichen Dichtern:

„Wenn nun in einem (fiktionalen) Dichtwerk Kommunikationsabläufe durchschaubar und in sich sinnvoll zusammenhängend erscheinen, dann ist dies nur möglich, weil der Dichter die entsprechenden Deutungen im Text einbaut oder auf irgendeine Weise beim Leser evoziert. Döblin tut nun gerade das Gegenteil: er gestaltet seine Dialoge und Gespräche so, dass sie den Leser einerseits zur Deutung provozieren, ihm aber gleichzeitig jeden festen Anhaltspunkt für diese Deutungstätigkeit entziehen und sie ihm dadurch aufs Aeusserste erschweren.“<sup>611</sup>

Darüber hinaus hebt die Dialogform implizit die Unentbehrlichkeit des Dialogs als eine Voraussetzung für das sinnvolle menschliche Dasein hervor, die Franz Biberkopf erst am Romanschluss eingesehen hat: „Man muß sich gewöhnen, auf andere zu hören, denn was andere sagen, geht mich auch an. [...] Was ist denn das Schicksal? Eins ist stärker als ich. Wenn wir zwei sind, ist es schon schwerer, stärker zu sein als ich. [...] und ein Mensch kann nicht sein ohne viele andere Menschen.“ (S. 453; aus Kohelet 4,9) Dies lässt sich mit Bachtins Worten genauer zusammenfassen: „Existieren heißt dialogisch verkehren. Wenn der Dialog endet, endet alles. [...] Alles ist ein Mittel, der Dialog ist das Ziel.“<sup>612</sup>

### **3.2.2.1.2. Biblisch-mythische Paraphrasen**

Festzustellen ist, dass Döblin auf der Suche nach einer Wahrheit, die nicht erklärt, sondern nur angezeigt werden kann, immer wieder auf einer ausdrücklichen Rückbesinnung beharrt, die ihm einen Gesamtzusammenhang der Welt bewusst macht. Dass dies nicht über ein

---

<sup>609</sup> Michail M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. S. 251f.

<sup>610</sup> Ebd. S. 252.

<sup>611</sup> Walter Roth: Döblinismus: Abhandlung zur Erlangung der Doktorwuerde der philosophischen Fakultät I der Universität Zuerich. Zuerich: Copy Corner, 1980. S. 61.

<sup>612</sup> Michail M. Bachtin: Gesammelte Werke. Bd. 2. Moskau, 2000. S. 156f.

abstraktes und analytisches Denken, sondern auf dem Weg der zunächst absichtslosen und ungeordneten Wahrnehmung geschieht, macht Döblin nicht nur am Beispiel der in der Musik möglichen Simultaneität der Wahrnehmung deutlich. Außerdem versucht er in BA durch Hinwendung zum Mythos, auch zur Bibel, die schon selbst als Mythos betrachtet wird, diese Erfahrungen zu poetisieren. Hier lässt sich eine klare Definition des Döblinschen Mythos-Begriffs nicht geben, weil er mit Mythos alles bezeichnet, was jenseits der faktischen Realität und der Rationalität liegt. Für Döblin besitzt der Mythos als „Alternative zur modernen Zeiterfahrung“ ein „Grundmodell einer Geschichtsauffassung der ewigen Wiederkehr naturhafter Weltprinzipien“:<sup>613</sup> Der Mythos zeigt nicht nur eine „Nachwirkung längst vergangener Geschehnisse“, sondern enthält auch „transrationale Grundwahrheiten“.<sup>614</sup> Döblins Verständnis findet sein binnenkulturelles Isotop bei Theodor Lessing: „Je weiter [...] geschichtliche Ereignisse abrücken, um so unwirklicher werden sie. Und je unwirklicher sie werden, umso wahrer muten sie an. Nach fünfhundert Jahren ist unsere gegenwärtige Wirklichkeit: Mythos.“<sup>615</sup>

Dadurch, dass biblisch-mythische Parabeln in die Haupthandlung eingesetzt werden, verleiht der Autor dem Erzählten eine Überrealität, in der das Modellhafte zutage tritt, das dem Geschehen den Rang des Exemplarischen gibt. Dabei wendet sich Döblin aber nicht den zahlreichen Schöpfungs-, Weltuntergangs- oder Naturmythen zu, sondern setzt sich mit Schuld- und Strafmynthen auseinander, um die Hybris der Selbstüberschätzung Franz Biberkopfs und sein dadurch provoziertes Verstoß gegen soziale Ordnungen zu zeigen. Als repräsentative Montagen solcher Art sind zu nennen: die Hiob-Paraphrase, die zuerst zwischen zwei Schlachthofszenen, den beiden Montagekapiteln IV, 4 und IV, 6 eingebaut (S. 143-146) und später noch einmal in VIII, 5 wiederholt wird (S. 379f.); die umgestaltete Geschichte von Abraham und Isaak, die zum ersten Mal in VI, 12 (S. 284f.), zum zweiten Mal in VII, 2 wieder auftaucht (S. 312); sowie eingeschobene Szenen der griechischen Mythe „Orestie“ (S. 98, 100f.), die vor allem für die Aufgabe der Rückwendung in den Handlungsablauf einmontiert wird.

Dass sich Döblin in BA zahlreiche biblisch-mythische Elemente in Parabelform zunutze macht und ihnen eine erkenntnisvermittelnde Funktion zuschreibt, ist keine zufällige Analogie zum Gebrauch des Mythos in der Form der *yù yán*-Parabel im *Zhuangzi*. Dieses ähnliche

---

<sup>613</sup> Adalbert Wichert: Alfred Döblins historisches Denken. S. 216.

<sup>614</sup> Ebd.

<sup>615</sup> Hier zitiert nach Wichert. S. 216.

literarische Verfahren basiert eigentlich auf einer annähernden Mythoskonzeption beider Autoren, welche die Auffassung vom Mythos als bloß rezeptive Anschauungsweise erweitert. Bei ihnen beiden wird der Mythos gleichermaßen als Teil der Philosophie der symbolischen Formen und neben Sprache, Religion, Kunst und Wissenschaft als Mittel der Weltinterpretation oder als allgemein verfügbares Reservoir der Welterfahrung verstanden, die sich aus geschlossenen, logischen Bezugnahmen apriorischer Erfahrung herleitet. Der Mythos gilt für beide Autoren darüber hinaus als ein komplexes System, das zwar die Welterfahrung früherer Menschen repräsentiert, jedoch nicht als naiv etikettiert werden soll, weil Ergänzungskräfte aus jedem Zeitalter für die Weltauslegung ständig in dieses System hineinfließen. Nur unter diesem Umstand kann die poetische Anforderung Döblins – „Zurück in die Zukunft und vorwärts in die Vergangenheit“ – verwirklicht werden.

Zwischen den beiden interkulturellen Isotopen wird eine Brücke durch mehrere binnenkulturelle Isotope zur Döblinschen neuen Mythologie – eine Mythologie der Vernunft – geschlagen. Dieses sich aus zwei scheinbar inkompatiblen Begriffen ergebende Postulat richtet sich gegen jene absolute Autonomie der Fichteschen Vernunft. Der menschliche Geist darf nicht von der sinnlichen Anschauung losgelöst werden, sondern soll sich vielmehr mit ihr und damit mit der Gestaltwelt von Natur und Geschichte verkoppeln lassen. Dieses neue Mythologie-Konzept, das als eine ursprüngliche Einheit den Gegensatz von Vernunft und Sinnlichkeit harmonisiert, hat Schelling in den Jenaer Romantiker-Kreis getragen; Novalis ist von dieser Auffassung des Dichterberufs erfüllt, und es ist bezeichnend, dass er in der fünften der „Hymnen an die Nacht“ den Sänger „voll Freudigkeit nach Indostan“ ziehen lässt; Friedrich Schlegel sucht in seinem *Gespräch über die Poesie Wege*, „die Entstehung der neuen Mythologie zu beschleunigen“.<sup>616</sup>

Zu untersuchen bleibt hier noch, welche erzählerischen Mittel Döblin in BA verwendet, um die heuristische Funktion des Mythos zu gewährleisten. Vornehmlich sollen drei Elemente der erzählerischen Weise in Betracht gezogen werden: Montage, Paraphrase und Parabel.

Die Montage ist hier die einzige Möglichkeit zur Integration biblisch-mythischer Parabeln. Es lässt sich nachweisen, dass der Autor mehrere dieser Einschübe nachträglich in den Roman eingefügt hat.<sup>617</sup> Die montagartige Integrationsweise erzeugt durch jede bedeutungsvolle

---

<sup>616</sup> Friedrich Schlegel: Kritische Schriften. Hrsg. von Wolf Dietrich Rasch. München: Hanser, 1956. S. 312.

<sup>617</sup> Vgl. Werner Stauffacher: Die Bibel als poetisches Bezugssystem: zu *Alfred Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘*. In: Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft (Jahrgang VIII/1977). Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaft, 1977. S. 37.: „Damit siegt erst eigentlich das für ‚Berlin Alexanderplatz‘ charakteristische

Einschiebungsstelle eine mögliche Parallele zu Biberkopf, ohne dass allerdings ein sprachlicher Hinweis gegeben ist. Das ist nicht nur in der Analogiebildung der Hiob- und Abraham-Isaak-Parabel der Fall, sondern auch in der Kontrastbildung der Orest-Parabel. So bricht die Montage durch ihre Dissoziationskraft den bestehenden Ablauf und Zusammenhang der Handlung auf, und gleichzeitig verbindet sie kraft ihrer Assoziationsfunktion die Geschichte Biberkopfs unmittelbar mit einer scheinbar imaginären, biblisch-mythischen Welt, die eingebunden in die „menschlichen Ursituationen“, unerschöpfliche Anspielungskraft für das Seinsverständnis besitzt. So richtet sich ein „neuer Blick“ auf das Verständnis des menschlichen Daseins vor dem Hintergrund eines vom Vertrauen in Erklärungsangebote durch Mythen sich entfernenden Zeitalters.

Des Weiteren orientieren sich die biblisch-mythischen Parabeln in BA nicht an einer wissenschaftlichen Nachprüfbarkeit. Durch Paraphrase, Säkularisierung und manchmal sogar Profanierung befreit Döblin den Mythos vom Nimbus des Archaisch-Erhabenen zugunsten der Freilegung seines erkenntnisfördernden Potentials. Diese Säkularisierung und Profanierung werden durch geschickten sprachlichen Gebrauch Döblins verwirklicht. Im Vergleich der Textpassagen ist der Unterschied leicht zu erkennen: Der Autor verwendet bei der Erzählung der Handlung um die Hauptfigur oft Formeln und Zitate, bei mythologischen Erzählungen hingegen persönliche Anrede, Ausrufe, ausdrucksstarke Adjektive und eine bewusst saloppe, ironische bis spöttische Wortwahl. Diese Darstellungshaltung des Autors gegenüber den mythologischen Elementen zielt darauf ab, den Mythos durchaus eine zeitgemäße Aktualität erreichen zu lassen, während die Profanierung die Aussagen des Mythos auf eine kommunikative Ebene bringt, „die im Berliner der zwanziger Jahre, in Biberkopfs Umfeld, verständlich werden kann“, wie Barbara Baumann-Eisenack bemerkt:

„Dabei bleibt der Inhalt selbst unverändert, die mythischen Gestalten werden lediglich auf ein Maß reduziert, das sie aus ihrer Exponiertheit herauslöst und sie als Menschen gezeigt, deren Agieren nachvollziehbar ist. Der übrigbleibende Unterschied besteht zunächst in den besonderen Situationen, in denen sich die Gestalten der Mythologie zu bewähren suchen. Doch auch dieser Unterschied wird im Lauf des Romans nivelliert, Franz Biberkopfs zunächst banal erscheinendes Schicksal wächst zu einem beispielhaften, erzählenswerten und zu existenziell wichtigen Fragen Stellung

---

neue Erzählprinzip, einer fortgeschrittenen Entstehungsphase des Romans entsprechend. Ja der Verfasser transportiert es im späteren Verlauf der Arbeit auf den Anfang, indem er das zweite und dritte Buch nachträglich mit dem Paradiesthema durchsetzt, aus klaren strukturellen Gründen. Kurz nach dem ‚Abschiedsmarsch‘ aber fügt er (ebenfalls nachträglich) den bedeutenden Hiobdialog ein: statt seinem Franz Biberkopf wie bisher durch Juden mehr oder weniger unklare Geschichte über Juden erzählen zu lassen, erzählt er jetzt dem Leser über den Kopf Biberkopfs hinweg seine eigene biblische Geschichte, allerdings eine, deren Wortlaut wir in der Bibel ebenso vergeblich suchen würden wie die von Zannowich und Feitel.“

nehmenden Lebensbericht, obwohl es nur eine sehr kurze Zeitspanne eines menschlichen Lebens umfaßt.“<sup>618</sup>

Nachdem die biblische-mythischen Geschichten ihrer Erhabenheit entkleidet wurden, ist der Mythos nicht daher diskreditiert, sondern das in diesen Mythen enthaltene Existenzmodell kann endlich neu verstanden werden und bietet eine Möglichkeit der Identifizierung.

Abschließend ist zu bemerken, dass die montageartige Integration des Mythos bei Döblin nicht in Form einer interpretierenden Neufassung vorgenommen wird. Vielmehr verzichtet er auf eine Interpretation und lässt die Texte in Form der Parabel für sich sprechen. Gerade aus der Vieldeutigkeit der Parabelform ergeben sich unerschöpfliche Anspielungskräfte und Interpretationsmöglichkeiten des Mythos als eine Totalität. Dieses in der Parabelform gezeigte Wesen des Mythos stimmt mit dem Wesen der von Döblin vor allem durch Intuition erfassten Totalität durchaus überein, deren Wahrheit sich auch in jeder Facette spiegelt. Aus diesem Grund sind die biblisch-mythischen Parabeln nicht bloß als Instanzen einer zentralen Symbolik menschlicher Existenz zu betrachten, sondern als Ausdruck einer weltoffenen Sinngebung, die von Döblin im ganzen Handlungsablauf, besonders am Schluss des Romans, angestrebt wird. Infolgedessen ist die Kritik Stauffachers am Romanschluss völlig unmotiviert:

„Ja, Biberkopfs Lebensbahn läuft geradewegs auf den Punkt hin, wo sie in die von der Bibel repräsentierte metaphysische Ordnung einmündet. [...] Es zeigte sich, daß der Erzähler jenseits dieses Punktes – einer Art privater Apokalypse – mit der Geschichte seines Franz Karl Biberkopf nicht einfach fortfahren konnte. Als er dennoch zu einer Art Epilog ansetzte, geriet er in Schwierigkeiten. Sein Held war in dieser Weise nicht mehr einzuholen. Der trotzdem erzwungene Schluß zerflatterte im Leeren und fiel der Zweideutigkeit, wenn nicht der Beliebigkeit anheim.“<sup>619</sup>

Die von Stauffacher angestrebte „Eindeutigkeit“ kann vielleicht im Schaffen Brechts bemerkt werden, die jedoch von Heiner Müller vehement vorgeworfen wird: „Brechts aufklärerische Pose gegenüber dem Mythos. Die vorsätzliche Blindheit für die dunklen Seiten der Aufklärung, ihre Schamteile“.<sup>620</sup> Ebenso wie Heiner Müller widersteht auch Peter Handke der „vereinfacht[en]“ und „widerspruchslos[en]“ aufklärerischen *métarécit* und Interpretation von Brechts Bühne: Denn „alle gegebenen Widersprüche werden beseitigt von dem einzigen großen Widerspruch, den es für Brecht gibt: den zwischen den Zuständen, wie sie sind und wie sie nach seiner Meinung sein sollten: in dieses glatte Widerspruchsmodell gehen alle Widersprüche des Bewußtseins auf und bleiben nicht geordnet-ungeordnet wie bei Beckett,

---

<sup>618</sup> Barbara Baumann-Eisenach: Der Mythos als Brücke zur Wahrheit. S. 187.

<sup>619</sup> Werner Stauffacher: Die Bibel als poetisches Bezugssystem. S. 40.

<sup>620</sup> Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. S. 205.

der kein so einfaches Denkmodell wie das marxistische kennt.“<sup>621</sup> Die bewusste tolerante Pose gegenüber der Ambiguität des Mythos entspricht dem gebührenden Respekt eines Autors vor der unerschöpflichen Kompliziertheit der Welt. Freilich besteht diese wahre Vernunft nicht nur bei William Faulkner und Samuel Beckett, wie Handke lobt,<sup>622</sup> sondern auch bei Döblin und Zhuangzi, die weder eine „einfache Lösung“ für die gegebenen pluralen Widersprüche noch „Bonmot“ oder „Aphorismus“ unterbreiten,<sup>623</sup> sondern die mythische Sphäre und die wirkliche Welt durch vieldeutige Parabolik des Mythos zueinander interpretatorisch offen halten.

Außerdem übt die Mythologie auch noch einen enormen Einfluss auf die Sprachgestalt und Tektonik der Romane Döblins aus, weil das Aufbauprinzip seines modernen Epos, wie das der Mythologie und Epik, Akkumulation und Konglomerat ist. Beim Vergleich mit *Manas* kann man leicht bemerken, dass an diesem indischen Versepos die mythisch-epische Sprachgestalt noch auffälliger als in BA erscheint: freie Rhythmen, ungleich lange Zeilen, wechselnd zwischen Trimeter, Tetrameter und Pentameter, mitunter mehr, oft auch weniger. Es ist eine Dichtung ohne das Gleichmaß des Metrums, zu deren Wegbereitern Arno Holz gehört.<sup>624</sup> Döblin schreibt eine Art Urvors, der durch Montage ausgeprägt und prosaisch getönt ist. So sieht es Musil: „eine ganz un stabile, fortwährende Mischung und Entmischung, und wieder wie zum erstenmal aus dem Gefüge der Prosa hervorgezaubert“.<sup>625</sup> Damit wird das Aufbaugesetz der Epik im Satzbau von *Manas* durchgesetzt, welches Döblin ein Jahr nach der Veröffentlichung seiner Dichtung so definiert hat: „Im Epischen wächst die Handlung Stück für Stück durch Anlagerung. Das ist die epische Apposition. Im Gegensatz dazu steht die Entwicklung des Dramas, die Herauswicklung aus einem Punkt.“<sup>626</sup> Freilich existiert das in montageartiger Weise völlig unvermittelte Auftreten der freien Rhythmen nicht nur in *Manas*, sondern taucht auch in *Wallenstein* und *Wang-lun* auf: In *Wallenstein* kommen oft kürzere oder längere attributive Satzteile vom Typus „Herr Anton Wolfrath, Mönch Abt Bischof Fürst Nichts“<sup>627</sup> und ausgedehnte Partien, wie die Beschreibung Wiens, zum Vorschein.<sup>628</sup> Im *Wanglun-Roman* kommt dieser asyndetische Satzbau gelegentlich vor: „Besonnte Zacken der Granitberge. Träumerische Landschaften eingesenkt. Schlanksäulige

---

<sup>621</sup> Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. S. 63.

<sup>622</sup> Vgl. Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. S. 63: „Brecht ist, verglichen mit Autoren seiner Zeit, etwa William Faulkner und Samuel Beckett, sicherlich ein Trivialautor.“

<sup>623</sup> Ebd.

<sup>624</sup> Vgl. AzL, *Grabrede auf Arno Holz* (1929), S. 137.

<sup>625</sup> M, S. 380.

<sup>626</sup> AzL, *Schriftstellerei und Dichtung*, S. 96.

<sup>627</sup> W, S. 13.

<sup>628</sup> W, S. 66f.

Fächerpalmen mit hellen Stimmen. Kamelien hunderttausend. Hauchende Teiche, schwimmende Lotos. Zwischen Hecken, hinter steinigen Wegen Tempel am Fuße des Hanges. Starrgespannter Himmel.“<sup>629</sup>

### 3.2.2.2. Surreale Leit motive

Im Vergleich zu den Leitmotiven, die aus realen Erlebnissituationen der Hauptperson stammen, nehmen die surrealen Leit motive einen weit größeren Raum ein und sind dementsprechend für die Gehaltsinterpretation, wie auch für die Erkenntnis der epischen Verflechtung der einzelnen Romanteile, von größerer Bedeutung. Sie können inhaltlich in vier Subkategorien unterteilt werden: aus der geistlichen Welt stammende Leit motive, Tier-Leit motive, sachbezogene Leit motive und Natur-Leit motive.

Unter die erste Subkategorie werden vornehmlich das Paradies-Motiv, das Schnitter- oder Todes-Motiv und die Hure Babylon subsumiert.

Das Paradies-Motiv taucht zuerst zu Beginn des zweiten Buches (S. 49) verbunden mit dem Liedzitat aus der Märchenoper „Hänsel und Gretel“ auf und wird später in demselben Buch einmal wiederholt (S. 95). Als kurze ironische Nacherzählung der biblischen Geschichte vom Garten Eden (nach 1. Mose 1f.) steht das Paradies-Motiv hier als der Inbegriff des Scheinsicherheitsgefühls von Franz Biberkopf und verspottet seinen Kinderglauben an Ruhe und Ordnung in der Welt. Im zweiten Kapitel des dritten Buches (S. 111) wird das Paradies-Motiv mit einer wichtigen Erweiterung – der Verlockung der Schlange (nach 1. Mose 1 und 3,1) – in dem gleichen kindlich-ironischen Stil wieder aufgenommen, als direkte Vorausdeutung des Erlebens Biberkopfs. Dieses Motiv wird zuletzt im Zusammenhang mit dem Schockerlebnis der Hauptfigur wiedergegeben (S. 134; nach 1. Mose 3,14-19). So ist der Integrationskreis des Paradies-Motivs geschlossen, wobei die Allgemeingültigkeit des Individualerlebnisses Biberkopfs von der Existenz des Bösen in der Welt verdichtet wird.

Das Schnitter-Todesmotiv, als ein leicht abgewandeltes Zitat der Eingangstrophe eines geistlichen Liedes, das von Clemens Brentano bearbeitet wurde,<sup>630</sup> taucht zehnmal im Kontext der Reinhold-Figur auf (S. 184f, 227f, 241, 270, 345, 352, 371, 383, 445, 452). Es bezieht

---

<sup>629</sup> WL, S. 478.

<sup>630</sup> Vgl. Gabriele Sander: Erläuterungen und Dokumente: Alfred Döblin Berlin Alexanderplatz. Stuttgart: Reclam, 2006. S. 37f.

sich, wie Müller-Salget aufzeigt, „auf Reinhold, auf die verderbende Macht“,<sup>631</sup> und erfüllt die Aufgabe der Vorausdeutung des Schicksals Miezes. Mit Peter Bekes ist nicht zu übersehen, dass die Parabolik des Todes als Kontrapunkt zur Geschichte des Protagonisten von Anfang an im Roman angelegt ist.<sup>632</sup> Jedoch ist sie für den Leser kaum identifizierbar, weil nur als anonyme Stimme angelegt, die abrupt den Erzählverlauf unterbricht und den Helden direkt anspricht. Man vernimmt den Appell des Todes anfangs oft in Klammersätzen und später auch in direkter Gesprächsform (S. 162), welcher nicht in den erzählenden Bericht integriert ist, sondern außerhalb des Romangeschehens zu lokalisieren ist. Dabei wird die Stimme des Todes von Franz Biberkopf überhaupt nicht wahrgenommen und später nur als lästiger Besserwisser gesehen. Bringt der Leser die Stimme des Todes mit der in der Hiob-Parabel ermahnenden, aber ebenso anonymen, Stimme in Beziehung, sind Anklänge zwischen den beiden sicherlich nicht zu verkennen. Deswegen trifft die Begegnung des kranken Helden mit dem Tod den Leser überhaupt nicht unvorbereitet, wenn der im Lied als Symbol beschworene Tod im neunten Buch seine Identität dem Sprecher enthüllt. Dass die Gestalt des Todes in seiner vom Monolog zum Dialog wachsenden Auseinandersetzung mit Biberkopf immer deutlicher wird, kann als allmähliche Bewusstwerdung des Helden interpretiert werden.

Das Leitmotiv von der Hure Babylon erscheint in leichter Abwandlung aus der Johannesoffenbarung (Kap. 17,1-6) mehrmals im Roman (S. 237, 253, 291, 380, 385, 423f, 430) und wird in der Schlussphase entsprechend dem Symbol des Todes im Schnitter-Motiv zur realen Gestalt und zur Gegnerin des Todes im Kampf um Franz Biberkopf (S. 443f.). Es bietet wegen seiner parabolischen Eigenschaft, wie das Todes-Motiv, mehrere Möglichkeiten der Interpretation. Julius Bab, Axel Eggebrecht und Theodor Ziolkowski identifizieren die Hure Babylon mit einer Großstadt.<sup>633</sup> Eine derartige Deutung ist aber einseitig und impliziert eine Ablehnung der Großstadt, die in solcher Eindeutigkeit bei Döblin keinesfalls gesehen werden kann. Peter Bekes deutet es als den Inbegriff der Abgründigkeit und Gewalt von einem falschen Leben,<sup>634</sup> während Helmut Becker es gleichermaßen als die Verkörperung des Bösen auslegt, dem sich Franz Biberkopf durch seinen Entschluss zur Verbrecherlaufbahn

---

<sup>631</sup> Klaus Müller-Salget: Alfred Döblin. S. 328.

<sup>632</sup> Vgl. Bekes, Peter: Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. S. 81f.

<sup>633</sup> Vgl. Julius Bab: Weg der Erneuerung. In: Der Morgen, Berlin, 5. Jg., H. 6; Februar 1930. S. 644.; Eggebrecht, Axel: Alfred Döblins neuer Roman. In: Die literarische Welt, 5. Jg., Nr. 45; 8.11.1929; S. 5; Ziolkowski, Theodor: Dimensions of the modern novel: German texts and European contexts. Princeton, New Jersey, 1969. S. 113, 134.

<sup>634</sup> Vgl. Bekes, Peter: Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. S. 84.

ausgeliefert hat.<sup>635</sup> Die folgende Lesart vertritt Baumann-Eisenach, wonach sich die Gestalten des Todes und der Hure Babylon nicht in einen Antagonismus von Gut und Böse fassen lassen, sondern beide Gestalten vielmehr als Vernichter fungieren, „wobei der Tod allerdings die Möglichkeit einer Erneuerung zu bieten hat, die Hure Babylon hingegen nicht“.<sup>636</sup>

Trotz dieser Deutungsdivergenzen über das Motiv des Todes und der Hure Babylon verkörpern beide Leitmotive, wie die angeführten biblisch-mythischen Paraphrasen, Döblins Anerkennung des erkenntnisfördernden Potentials der mythologischen Elemente, wobei Personifizierung als Darstellungsmittel, statt der Paraphrase, benutzt wird.

Im Unterschied zu den untersuchten Dialogepisoden personifizierter Tiere führt Döblin bei der Integration der Tiermotive, der zweiten Subkategorie der surrealen Leitmotive, die Personifizierung nicht ein, sondern lässt sie als gleichnishafte Instanzen direkt auftauchen. Sie umschließen das Motiv von der Kobraschlange (S. 98, 130, u. a.), das als eine Metapher für die eingebildete Stärke Biberkopfs gedeutet werden kann; mit dem Kamel-Gleichnis (S. 208) assoziiert der Leser den törichten Menschen, der sich leichtfertig auf Menschen verlässt und sich Überheblichkeit und Gängelei gefallen lässt; die aus dem Sand krabbelnde Fliege (S. 286f, 291) deutet darauf hin, dass der Mensch nach einem Schicksalsschlag die Wahrheit der Existenz oft nicht einsehen möchte, vielmehr aus der tierischen instinktiven Vitalität sein Leben wieder in die frühe Bahn zu lenken versucht.

Ähnliche parabolische Funktionen besitzen auch die dritte Subkategorie, nämlich die sachbezogenen Motive, zum Beispiel die Passage im ersten Kapitel des achten Buches (S. 361), die scheinbar ohne jeden Zusammenhang plötzlich davon zu sprechen beginnt, wie sich die in den Pflanzenzellen enthaltene Stärke in Zucker verwandelt, damit sich die Pflanze gegen Kälte schützen kann. Diese Passage bezieht sich im Grunde genommen auf Biberkopfs Wandlung und sein Pendant ist das Leitmotiv vom Brotbacken (S. 436, 439, 441, 444), wobei sich die Wandlung nicht mehr unter dem Einfluss der Kälte, sondern der Hitze vollzieht. Der „Ofen“ in diesem Motiv gilt als Symbol für den Mutterleib, um das sehnsüchtige Verlangen Biberkopfs nach der Wiederintegration in die Totalität und nach einer Neugeburt zu veranschaulichen. Zudem darf das Motiv vom „Herankommen lassen“ (S. 435-439) auch dieser Subkategorie zugeordnet werden. Dabei nutzt Döblin eine große Anzahl von Dingen und Szenen als Darstellungsmaterialien, die gleichzeitig als Erinnerung und Gegenwart gelten,

---

<sup>635</sup> Helmut Becker: Untersuchungen zum epischen Werk Alfred Döblins am Beispiel seines Romans „Berlin Alexanderplatz“. S.61.

<sup>636</sup> Barbara Baumann-Eisenach: Der Mythos als Brücke zur Wahrheit. S. 208.

von der panoramatischen Darstellung von der schwarzen Nacht, die wie das Nichts erscheint, bis zu der Darstellung von den korallenstockartigen und heterogenen Großstädten, die zugleich Assoziations- und Dissoziationskraft besitzen. Dieses Leitmotiv darf als Symbol für einen neuen, allem gegenüber aufgeschlossenen Blickwinkel Biberkopfs verstanden werden, aus dem er die Totalität der wirklichen Welt ohne seine alte solipsistische Beschränkung sieht.

Ebenso lehrreiche Parabolik findet sich auch in den Naturleitmotiven, auf die nur wenige Interpreten aufmerksam machten.<sup>637</sup> Wie sich Zhuangzi in seinem Werk oft Naturparabeln zunutze macht, schreibt auch Döblin den Naturphänomenen elementare Kräfte zu, mit denen das Sein in einem die menschliche Welt transzendierenden Rahmen erläutert werden kann. Repräsentativ für diese Subkategorie sind die Passage „Schwarze Wasser“ (S. 198, 211) und die „Sonnenmotivik“ (S. 102, 212f, 449). Das erstere kann sowohl als Symbol für die Hinterlistigkeit Reinholds als auch für die Einsichtslosigkeit Biberkopfs gedeutet werden. Das Element Wasser spielt gemeinhin in Döblins Werken eine wesentliche Rolle. Z. B. in *Wallenstein* dient es dem Autor als das Element Gustav Adolfs, des schwedischen Königs, dem an der Ostseeherrschaft gelegen habe.<sup>638</sup> „Gustav Adolf mit zahllosen Schiffen von Schweden über die Ostsee setzend. Es wogte um mich, über das große graugrüne Wasser kamen Schiffe.“<sup>639</sup> Über das Wasser sagt Döblin in *Unser Dasein*, im Abschnitt *Die Elemente in uns*: „Das ist auch in uns, das sehnt sich nach ruhiger Fläche, nach einem allgemeinen Fließen und Ausbreiten in Seen und im Meer und gibt Langsamkeit, Friedensliebe, Beschaulichkeit.“<sup>640</sup> Zudem reicht der Sinn des „Schwarzen Wassers“ auch noch in die Tiefe der existenziellen Wahrheit hinein, wenn seine Analogie zur Parabel des „dunklen Wassers“<sup>641</sup> in *Zhuangzi* anerkannt wird, das das kaum erkennbare Wesen des totalen Dao symbolisiert.

Gleichermaßen weist die Sonnenmotivik auch auf elementare Naturkräfte hin. Ihre Parabolik analysierte Müller-Salget wie folgt:

„Die Sonne steht hier für die Welt überhaupt, und die naive Freude an ihrem Licht wie die Furcht vor ihrer Größe und Gewalt bezeichnen die beiden. Extrempole von

---

<sup>637</sup> Siehe Elisabeth Seidler-von Hippel: In: Die Pädagogische Provinz, 17. Jg.; 1963. S. 268-274.; Klaus Müller-Salget: Alfred Döblin. S. 332f.; Otto Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne. S. 218.

<sup>638</sup> SPG, *Der Dreißigjährige Krieg*, S. 55.

<sup>639</sup> AzL, *Der Epiker, sein Stoff und die Kritik*, S. 339. Vgl. W, S. 489; AzL, S. 119. – Im Text steht „grasgrün“, was als Druckfehler von Erwin Kobel mit dem Beweis verdächtigt wird, dass die Parallelstellen immer „graugrün“ haben.

<sup>640</sup> UD, S. 341f.

<sup>641</sup> Zz (VHM), Kap. 22. S. 298.

Biberkopfs Fehlverhalten, sein Schwanken zwischen gedankenloser Hochstimmung und abergläubischer Schicksalsverfallenheit. Man muß wissen um Macht und Größe der Welt, aber man muss auch den eigenen Platz behaupten.“<sup>642</sup>

Die Sonne – wie die anderen Elemente Wasser, Luft, Feuer, Erde, die großen Urmächte – wird hier von Döblin ambivalent als furchtbar und angebetet betrachtet.<sup>643</sup> In der Reflexion über die Sonne demonstriert Döblin noch einmal sein daoistisch geprägtes Denken über das ambivalente Verhältnis zwischen dem einzelnen Menschen und dem Kollektiv. Mit dem ganzen Roman appelliert er immer wieder an den Leser, dieses für das menschliche Dasein entscheidende Verhältnis neu zu bedenken und zu begreifen. Der Autor konnte und wollte keine definitive Lösung dieser existenziellen Aporie geben. Seine Absicht war, lediglich den Fehler der antinomischen Denkweise des Menschen bei diesem Problem aufzuzeigen. Und um in die vieldeutige Parabolik der Elemente Einsicht zu gewinnen, muss man sich bewusst machen, dass Döblin sie nicht substanzhaft verstanden haben will, sondern als „dynamische Kräfte“.<sup>644</sup> Sie bilden ein wechselndes Zusammenspiel von Freundschaft und Feindschaft, eine Wechselwirkung zwischen Leben und Tod. So sind sie als Ganzes, wie als Teile alles anderen, als eindeutige Schöpfungen.<sup>645</sup> Aus diesem Grund verlässt jegliche symbolische oder allegorische Auslegung der Bedeutungen der Elemente in den Döblinschen Werken den Kurs, wenn sie sich Einseitigkeiten verschreibt. Döblins daogemäßes Reden bewegt sich immer von etwas weg auf etwas zu. Die Rede vom Flüssigen ist nicht ohne Bezug auf das Feste oder das Gasförmige und handelt also genau genommen vom Flüssigwerden, von der Erstarrung oder der Verflüchtigung oder auch vom derzeitigen Flüssigen zwischen den entgegengesetzten Möglichkeiten. Obwohl Döblins Akzentuierung immer wieder zwischen dieser und jener Seite hin und her schwingt, darf man jedoch keineswegs auf einer bestimmten Feststellung beharren, sondern soll man nach dem *zhīyán*-Sprechprinzip und in der Haltung eines auf jedes Vorurteil verzichteten Herzenfastenden den jeweiligen Gedankengang des Autors verfolgen.

### **3.3. Allgemeine Bemerkungen zur *yùyán*-Montage**

#### **3.3.1. Funktionen der *yùyán*-Montage**

Nach der Einzeluntersuchung der realen und surrealen *yùyán*-Montagen kann man erkennen, dass die beiden Komplexe im Wesentlichen zwei Funktionen erfüllen. Einmal stellen sie bei aller Vielfalt der Einzelstränge eine starke innere Geschlossenheit des Romans dadurch her,

---

<sup>642</sup> Klaus Müller-Salget: Alfred Döblin. S. 333.

<sup>643</sup> IüN, S. 27.

<sup>644</sup> Erwin Kobel: Alfred Döblin: Erzählkunst im Umbruch. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1985. S. 84.

<sup>645</sup> IüN, S. 24.

dass die handlungskausalen surrealen *yùyán*-Montagen durch viele Vorausdeutungen und Rückwendungen die Zeitabläufe der Haupthandlung synchronisieren oder direkt in der Haupthandlung mitspielen, während die realen *yùyán*-Episoden auf eine Analogie zwischen der Geschichte Franz Biberkopfs und den parallel um sie angelegten Parabeln der verschiedenartigen in Fehlhaltung lebenden, zwischen extremer Weltnegation und Ichnegation schwankenden Individuen anspielen. Zum anderen erhöhen und erweitern die beiden Arten von *yùyán*-Montagen den reinen Geschehensablauf durch die vielen parabolischen Bezüge vom Besonderen ins Allgemeine, wobei das Sujet des Großstadtromans, nämlich die vom solipsistischen Erleben unabhängige Verbundenheit der Existenz im überindividuellen organischen System, vertieft und verdichtet wird.

Außerdem müssen die realen *yùyán*-Montagen aufgrund ihrer Realität des Erzählten auch noch das Ziel erreichen, soziale Milieus und Atmosphären in Berlin noch umfangreicher und konkreter, im Vergleich mit *xiàngyán*-Montagen, zu schildern. Allerdings ist die von einigen Rezensenten daraus gezogene Folgerung allzu oberflächlich, dass diese Art von Montagen, besonders die montierten Geschichten der einzelnen Menschen, deren Schicksale in diesen Berichten nur kurz belichtet und in späteren Romanteilen nie wieder erwähnt werden, keine nennenswerte Bedeutung für die eigentliche Romanhandlung und keinen übergreifenden Geschehniszusammenhang besitzen, sondern bloß der Darstellung der Großstadt dienen.<sup>646</sup>

Vergleicht man die Funktionen der *yùyán*-Montagen mit einem Spektrum: Darstellung der Großstadt → Verweisung auf Haupthandlung → Vertiefung der zentralen Aussagen des Romans, wird deutlich, dass in diesem Funktionsspektrum die *yùyán*-Montagen mit ihrem ansteigenden Surrealitätsgrad allmählich von dem Pol der Wirklichkeitsdarstellung zu dem der philosophischen Parabolisierung rücken. Mit anderen Worten: Je höher der Grad der Überraumzeitlichkeit des Erzählten ist, desto größer wird die Spannung zwischen dem Signifikant und Signifikat einer bestimmten *yùyán*-Montage als Parabel und berührt darum desto tiefer den Sinn des Romans. Im Vergleich mit den vor allem paradigmatisch eingeschobenen surrealen *yùyán*-Montagen werden die realen *yùyán*-Montagen einerseits für die panoramatische Wirklichkeitsdarstellung angelegt, andererseits verlieren sie wegen dieser Funktion aber nicht ganz ihre parabolischen Züge, die sich teils in jeder erzählten Schicksalsgeschichte selbst, teils durch die scheinbar fehlenden Beziehungen zwischen ihnen, auch zwischen ihnen und der Haupthandlung zeigen. Das heißt, sie und die Hauptparabel –

---

<sup>646</sup> Diese Ansicht vertreten vor allem Becker, Schwimmer, Müller-Salget, Hachmöller.

die Biberkopfgeschichte – besitzen den gleichen Stellenwert für das im Roman erörterte existenzielle Thema, denn auch sie bieten dem Leser Schicksalsparabeln von diesem oder jenem „Eroberer“ und fordern den Leser zum Nachdenken heraus. Zugleich kreisen sie als formal abgeschlossene parabolische Einheiten um die Hauptparabel ohne sichtbaren Handlungsbezug und spielen jedoch gerade hierdurch auf die Grundursache der privaten existenziellen Apokalypse an: die Isoliertheit der individuellen Existenz im überindividuellen organischen System.

### 3.3.2. Zwei Parabelnetze

So kristallisieren sich zwei Parabelnetze heraus: Das eine wird durch die realen *yùyán*-Montagen auf der syntagmatischen Ebene gebildet, das andere durch die surrealen *yùyán*-Montagen auf der paradigmatischen Ebene. Beide Netze üben in ihrer funktionellen Reziprokation gleichzeitig eine Wirkung auf die Biberkopfgeschichte sowie auf die Aporie des menschlichen Daseins aus. Ein leicht zu erkennendes Beispiel ist die Verschachtelung der realen Schlachthof-Passagen mit der surrealen Hiob-Parabel und den paraphrasierten Bibelzitate des Predigers Salomo (3, 19).

Die beiden Parabelnetze halten sich in der ersten Hälfte des Romans ungefähr die Waage, danach tritt das erste zugunsten des zweiten vorläufig zurück. Das erleichtert ein Missverständnis wie bei Stauffacher, der schlussfolgert, dass das von realen *yùyán*-Montagen geflochtene Netz nach der ersten Hälfte des Romans an Bedeutung verliert:

„Zugleich tritt Biberkopfs Existenz immer mehr aus der chaotischen Zufälligkeit der Berliner Gegenwart heraus und gerät in den Sog des Todes. Ja, Biberkopfs Lebensbahn läuft geradewegs auf den Punkt hin, wo sie in die von der Bibel repräsentierte metaphysische Ordnung einmündet. Der Hintergrund saugt den Vordergrund auf. Es zeigte sich, daß der Erzähler jenseits dieses Punktes – einer Art privater Apokalypse – mit der Geschichte seines Franz Karl Biberkopf nicht einfach fortfahren konnte.“<sup>647</sup>

Es ist im Gegenteil festzustellen, dass beide Parabelnetze am Romanschluss gewissermaßen verschmelzen, besonders wenn man anerkennt, dass das den surrealen *yùyán*-Montagen subordinierte Leitmotiv vom „Herankommen lassen“ durch zahlreiche reale szenische Vorstellungen konstituiert wird und auch das zu den realen *yùyán*-Montagen gehörende Leitmotiv „rutschender Dächer“ am Romanschluss nicht mehr als Projektionsobjekt der inneren Unsicherheit des Eroberer-Biberkopfs zum Vorschein kommt,

---

<sup>647</sup> Werner Stauffacher: Die Bibel als poetisches Bezugssystem. S. 40.

sondern anhand „der Stabilität der Dächer“ gewissermaßen „Helfer-Züge“ zeigt, die sich gerade oft in den surrealen *yùyán*-Montagen finden. Deswegen ist die Verschmelzung der beiden Parabelnetze am Romanschluss im Grunde genommen ein intentionales Arrangieren Döblins, das überhaupt seiner Grundhaltung gegenüber dem menschlichen Dasein im organischen System der Großstadt entspricht, nämlich dass sich der Mensch nach der Einsicht in den überzeitlichen und überindividuellen Dao-Zustand wieder in die Wirklichkeitsströmung einleben solle, statt in die „metaphysische Ordnung“ einzumünden.

### 3.3.3. Auflösung des festen Ichs

Der o. g. Lebenshaltung liegt Döblins Gedanke der Auflösung der übersteigernden Subjektivität zugrunde, der auch als sein literarisches Prinzip im Rahmen des „modernen Epos“ gilt. Mit Hilfe der Montagetechnik gewinnen alle *yùyán*-Montageeinschübe Selbständigkeit und funktionieren im Roman wie „Chöre im antiken Drama“,<sup>648</sup> so dass der ganze Roman BA „wie ein Regenwurm in zehn Stücke geschnitten werden kann“ und jeder Teil sich selbst bewegt.<sup>649</sup> Aber die dadurch erzeugte Dissoziationskraft zielt nicht auf die Zerstörung der beiden Parabelnetze, sondern auf die Auflösung der Ichverkrampfung der Hauptfigur und des Erzählers sowie des Lesers ab.

Am offensichtlichsten ist die Auflösung des festen Charakters. Dadurch, dass die unvermittelte Einschubung der *yùyán*-Montagen die Kontinuität der Haupthandlung stört, wird die triviale Berichtsform des bürgerlichen Romans gesprengt. Eine Unzahl von Parabeln und Motiven wird von der Vorherrschaft durch Figur und Handlung erst wirklich befreit und bildet eine umfassende Rahmenperspektive, mit deren Hilfe sich die Dao-Wahrheit dem Leser plastisch vor Augen führen lässt. Diese Verschiebung auf struktureller Ebene vergleicht Otto Keller mit dem „Verzicht gewisser Maler auf zentralperspektivische Darstellung“.<sup>650</sup> Die in vielem entgegengesetzten, aber auch wieder ineinander greifenden realen und surrealen *yùyán*-Montagen werden nicht nur in die Haupthandlungsebene hineingeschoben, sondern gewinnen auch vom vierten Buch an allmählich eine so hohe Eigenständigkeit, dass sie nicht mehr als ein um die Haupthandlung gelegtes Rankenwerk bezeichnet werden können. Die Biberkopfgeschichte wird dabei zum Teil eines umfassenderen Geschehens. So wird die Hauptfigur selbst in die Parabelnetze, in die verschiedenartigen *yùyán*-Montagen eingeführt und durch ihre ambivalenten Kräfte dissoziiert, damit die Wandlung des geläuterten Franz

---

<sup>648</sup> AzL, S. 112.

<sup>649</sup> SzÄ, S. 126.

<sup>650</sup> Otto Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne. S. 219.

Biberkopf ermöglicht werden kann. Deshalb hält die Figur des Franz Biberkopf in BA immer Distanz zur starren Figur des realistischen Romans.

Bei diesem Vorgang tritt auch der Erzähler hinter die *yùyán*-Montagen zurück, wird zu einer die Montagen setzenden, formenden Kraft und übergibt diesen gewissermaßen seine Vorstellungs- und Anschauungskraft. Seine auktoriale und personale Perspektive bleibt zwar bis zum Ende erhalten, wird aber durch ein neues perspektivisches Zentrum relativiert. Seine Stimme wird durch neugewonnene Register an Parabeln und parabolischen Leitmotiven übertönt, die gewissermaßen die Führung übernehmen und dem Leser eine neue Sicht auf die Dinge geben. Offenbar ist dieser in BA wirkende persönliche Erzähler nicht mehr als persönliches Ich fassbar, sondern ein Element einer viel umfassenderen Erzählposition, in der ein montierendes Ich wirkt und auf die Hegemonie des Autors daher verzichtet wird. Eine solche Erzählposition erlaubt dem Erzähler, Distanz zum realistischen Roman zu gewinnen.

Zuletzt verunsichern die unvermittelt eingeblendeten *yùyán*-Montagen den Leser in einer umfassenden Weise und stellen jeden seiner festgesetzten Gedanken immer wieder in Frage. Sein Blick wird durch eine vieldimensionale Perspektive unaufhörlich vom Privaten der Figur weg auf die Parabelebenen, auf verschiedenartigste Stimmen oder nach Bachtin auf „Heteroglossia“, die in den Werken von Rabelais und Sterne oft zu sehen ist, und auf ambivalente Kräfte verwiesen, die ihm ständig das Fundament entziehen, von dem aus er in statischer Haltung die Dinge der Welt beurteilen und bewältigen könnte. Freilich: abgesehen von Zweifeln, Zögern und Zittern, die durch „Heteroglossia“ und „Polyphonie“ vehement demonstriert oder den Lesern als transzendentalen obdachlosen, orientierungs- und heimatlosen Individuen in der Moderne zugefügt werden, vermitteln die *yùyán*-Montagen de facto mit Hilfe von ihrer sprachlichen Zentrifugalkraft und von der „fröhlichen Relativität“ der Dinge jedem Leser auch noch die heitere Immanenz des „Lachens“,<sup>651</sup> so dass die Leser die Notwendigkeit dafür einzusehen vermögen, sich des Perspektivismus und der Performanz zu bedienen und am wilden Durcheinander des pulsierenden modernen Lebens zu beteiligen. Im Hinblick auf die Aspekte der Unbestimmtheit, Fragmentarisierung und Auflösung des Ich kann man bemerken, dass Döblins *yùyán*-Montageverfahren in gewissem Grad die für die Postmoderne charakteristischen spielerischen und subversiven Elemente der „Karnevalisierung“ vertreten. In allen diesen parabolischen Montagen wie im Karneval, „dem wahren Fest der Zeit, dem Fest des Werdens, des Wandels, der Erneuerung“, entdeckt der

---

<sup>651</sup> Vgl. Michail M. Bachtin: Rabelais und seine Welt; The Dialogic Imagination.

Leser „die eigentümliche Logik des Umgekehrten“ und das Paradox des „Umgedrehten“ [...] der vielfältigen Parodien, Travestien, der Demütigungen, Entweihungen, der komischen Krönungen und Entkrönungen [...].<sup>652</sup> Die *yùyán*-Montagen bilden im Kreislauf der turbulenten Wirbel eine zertrümmernde und gleichzeitig eine neue Formen schaffende Kraft, die der Ansicht Zhuangzis nach im diachronen Zeitlauf zwischen „Leben und Sterben, Möglichkeit und Unmöglichkeit, Bejahung und Verneinung“<sup>653</sup> schwankt und aber im jetzigen Dasein gleichzeitig alle diese antinomischen Tendenzen enthält, damit sich die Augen des Lesers für die lebendige Totalität, für das dynamische Dao und seine facettenreichen Wahrheiten, sowie für das ewig ambivalente Dasein des Menschen öffnen.

#### 4. Montage der *chóngyán*-Kategorie

Die häufige Einmontierung fremder Texte in den Erzählvorgang indiziert „Intertextualität“ als ein bedeutendes Produktionsprinzip des BA. Diese vergangenen und synchronen Fremdtex te werden entweder in Form wortwörtlicher Entlehnung in den Roman eingeblen det, oder treten in transformierter Form, wie Paraphrase, Parodie, Travestie und Persiflage auf. Abgesehen von den inhaltlichen und formalen Differenzen ist insbesondere die gemeinsame Einfügungsart der Fremdtex te bemerkenswert. Die Einfügungen erfolgen nämlich vermittels der Montagetechnik ohne Vorankündigung oder Überleitung zu den Umgebungstexten, so dass die laminare Erzählströmung der Haupthandlung abrupt unterbrochen scheint oder gestört wird und sogleich in die turbulente Phase umschlägt. Dabei erzeugt jeder Fremdtext in der turbulenten Strömung einen Wirbel, der anscheinend ein abgeschlossener Kreislauf ist, doch eigentlich sowohl zum Umgebungstext als auch zur Quelle des Fremdtextes als ein offener hermeneutischer Zirkel funktioniert. So lässt sich daraus ein deutlicher Unterschied zu einem für traditionelle Romane charakteristischen Erzählmuster der „Linearität, heldenzentrierter Achse und raumzeitlicher Kontinuität“<sup>654</sup> ablesen. Hinzu tritt eine sich moritathaft gebende und montageartig erscheinende Erzählerinstanz, deren Intention der Einschlebung fremder Texte nur schemenhaft erkennbar ist. Der mit eingeblen deten Fremdtexten versehene Textkörper des BA manifestiert gleiche Merkmale narrativer Diskontinuität und intentionaler Unbestimmtheit, die sich auch durch das Verfahren der untersuchten *xiàngyán*- und *yùyán*-Montage verwirklichen. In der folgenden Untersuchung wird Montage dieser Art unter der „*chóngyán*-Kategorie“ subsumiert und

---

<sup>652</sup> Michail M. Bachtin: Rabelais und seine Welt. S. 10f.

<sup>653</sup> Zz (RW), Buch II. S. 13f.

<sup>654</sup> Susanne Ledanff: Bildungsroman versus Großstadroman. In: Sprache im technischen Zeitalter 78. 1981. S. 88f.

versucht, die Motiviertheit der ästhetisch-sprachlichen Überlegungen Döblins bezüglich der Verwendung der *chóngyán*-Montage zu verifizieren.

#### 4.1. Subkategorisierung der *chóngyán*-Montage

##### 4.1.1. Literarisch-mythische *chóngyán*-Montage

Zuerst erfolgt das Zitieren der Fremdtex te auf einer „literarisch-mythischen Ebene“,<sup>655</sup> wobei das textfremde Liedgut, klassische und triviale Literatur, Bibelstellen und Passagen aus der griechischen Mythologie betroffen sind.

BA befindet sich in einem sich weit ausdehnenden Netzwerk, das durch Lieder aller Art verwoben ist. Dafür kann das Lied *Es ist ein Schnitter, der heißt Tod* als besonders eindrucksvolles Beispiel angeführt werden. Clemens Brentano hat dieses geistliche Lied für die Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* bearbeitet. Die zitierte Eingangsstrophe dieses *Ernteliedes* durchzieht den ganzen Roman und gewinnt einen leitmotivischen Charakter. Dieses Liedzitat tritt oft im Kontext der Reinhold-Figur auf, wie zum Beispiel als er Biberkopf zum Frauenhandel anstiftet (S. 185); als er mit seinem künftigen Opfer Mieze im Wald spazieren geht (S. 345); als er sie dann ermordet (S. 352); als ein Bekannter Reinholds während einer Auseinandersetzung dunkle Andeutungen über Reinholds Schuld fallen lässt (S. 371); als Reinhold verhaftet (S. 445) und zu einer zehnjährigen Gefängnisstrafe verurteilt wird (S. 452). Es taucht auch unvermittelt im Kontext des Protagonisten auf, als Biberkopf nach seinem Unfall, der ihm beinahe das Leben gekostet hätte, im Krankenhaus liegt (S. 227f.); als er bei einer Zimmervermieterin den Anmeldeschein mit seinem linken Arm ausfüllt (S. 241); als er in einer Kneipe mit Kommunisten in Streit gerät (S. 270); als er die Nachricht vom Tod Miezes erhält (S. 383). Das Schnitterlied-Zitat fungiert als Vorausdeutung auf weitere Romanhandlungen und veranschaulicht das dunkle Wesen des Antagonisten. Außerdem verstärkt es die Anspielung auf die intakte Totalität des Seins, die oft als das Jenseits aufgefasst wird.

Neben diesem repräsentativen Zitat wird auch Max Schneckenburgers Lied *Die Wacht am Rhein* (1840), zu dem Karl Wilhelm 1854 die Melodie komponierte, oft in den Romantext montiert: „Es braust ein Ruf wie Donnerhall“ (S. 18); „Lieb Vaterland, kannst ruhig sein, komm an mein Herz, aber du fliegst bald raus“ (S. 34); „Es braust ein Ruf wie Donnerhall, wie Schwertgeklirr und Wogenprall: Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein, wir alle

---

<sup>655</sup> Vgl. Otto Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne. S. 216.

wollen Hüter sein! Lieb Vaterland, magst ruhig sein, lieb Vaterland, magst ruhig sein. Fest steht und treu die Wacht, die Wacht am Rhein, fest steht und treu die Wacht, die Wacht am Rhein!“ (S. 92). Ein anderes Soldatenlied *Der gute Kamerad*, das von Ludwig Uhland 1809 geschrieben und von Friedrich Silcher 1825 vertont wurde, wird von Döblin in BA oft in parodischer Form wiedergegeben (Vgl. S. 149, 292, 343 und 452). Ebenso parodiert sind auch noch „Wenn der Hund mit der Wurst über'n Rinnstein springt“ (S. 33f.) als Verfremdung der ersten Zeile eines patriotischen *Toastliedes* (*Bayrische Polka* oder *Amalienpolka*) und „Ich hab mich ergeben“ (S. 38) als Anfangsvers eines patriotischen Liedes (1820) von Hans Ferdinand Massmann. Durch diese patriotisch-chauvinistischen Liedzitate wird nicht nur das Sozialmilieu zwischen zwei Weltkriegen umrissen, sondern auch die in einer solchen Epoche naiv und paranoid werdende Innenwelt der Hauptfigur auf einer psychiatrischen Ebene verhüllt.

Darüber hinaus sind noch zahlreiche Liedtexte anderer Art in BA einmontiert: „Putt, putt, putt, mein Hühnchen, putt, putt, putt, mein Hahn“ (S. 34) zitiert nach dem Refrain zum Lied *Klein Fritzchen sprach zum Vater*; „Mit dem Händchen klapp, klapp, klapp, mit dem Füßchen trapp, trapp, trapp, einmal hin, einmal her, ringsherum, es ist nicht schwer“ (S. 49) entspringt einem Lied aus Engelbert Humperdincks Märchenoper *Hänsel und Gretel* (1891); „Es waren zwei Königskinder, die hatten einander so lieb“ (S. 33) stammt aus dem Anfangsvers des populären Volkslieds, das sich in der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* unter dem Titel *Edelkönigs-Kinder* findet; „In der Schweiz und in Tirol [...] Holoroidi“ (S. 341 und 374) als ein ironisiertes Zitat eines volkstümlichen Liedes; „Hopp, hopp, hopp, Pferdchen macht wieder Galopp“ (S. 158) zitiert nach den Anfangsversen des bekannten Kinderliedes; „Lobt froh, ihr Kehlen, ihr jugendlichen Chöre“ (S. 194) zitiert in abgewandelter Form nach dem Anfangsvers eines katholischen Kirchenliedes; „Alle Räder stehen still“ (S. 268) aus Georg Herweghs Bundeslied für den Allgemeinen deutschen Arbeiterverein (1863); „und in der Nacht, in der Nacht, wenn der Mondschein erwacht“ (S. 347) nach den Anfangsversen eines Wiener Liedes „In der Nacht, in der Nacht, / wenn der Mond schelmisch lacht“; „wer weiß, wann wir uns wiedersehen am grünen Strand der Spree“ (S. 319) aus dem Lied *Am grünen Strand der Spree*; „Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren, schauen die Mädchen aus Fenstern und Türen, ei warum ei darum, ei bloß wegen dem Tschingdaradada bumdarada bum“ (S. 292) wird nach dem Lied *Die Seeräuber* paraphrasiert; „Bei Abrudpanda trieb ihr Wesen [...] Oben werden wir verklärt“ (S. 278f.) wird als ein Bänkelsang komplett wiedergegeben, dessen Quelle bislang noch nicht eruiert wurde.

Auch die Schlagertexte wie „Kochste Suppe, Fräulein Stein, krieg ich n Löffel, Fräulein Stein. Kochste Nudeln, Fräulein Stein, gib mir Nudeln, Fräulein Stein“ (S. 34 und 201), „Schwör mir keine Treue, leist mir keinen Eid, denn es reizt das Neue jeden mit der Zeit. Heiße Herzen geben niemals Ruh, suchen frischen Antrieb immerzu. Schwör mir keine Treue, weil ich mich zerstreue – gerade so wie du“ (S. 186), „Reinhold, oh Reinhold, du bist mein Kavalier, Reinhold, du mein Reinhold, ich liebe ja nur dir“ (S. 221) als eine Parodie auf den Schlager *Puppchen, du bist mein Augenstern*, „Hinter dem Ofen sitzt ne Maus, die muß raus“ (S. 382) aus dem von Robert Steidl geschriebenen Schlager *Vater, Mutter, Tochter, Bruder*, „Karelein, Karelein, du, du sollst mein Schönster sein“ (S. 339), „Sag mir oui, mein Kind, das ist Französisch, Sag mir ja, na und auch auf chinesisich, Wie du willst, das ist ganz egal, Die Liebe ist doch international. Sag mirs durch die Blume, durch die Nase, Sag mirs leise oder in Ekstase, Sag mir oui, sag yes oder sag ja, – Und alles andere, was du willst, ist da!“ (S. 341), „Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren [...] mein Herz, es schlägt am Neckarstrand“ (S. 329f.), „Für wen, für wen hab ich mein Herz rein gehalten?“ (S. 320), „Mein Papagei frißt keine harten Eier“ (S. 102), „Tante Paula liegt im Bett und ißt Tomaten. Eine Freundin hat ihr dringend zugeraten“ (S. 311), „Mein Johannes, ach der kann es, mein Johannes ist der Inbegriff des Mannes“ (S. 250), „Wer einmal am Strande des Meeres geküßt, von tänzelnden Wellen belauscht, der weiß, was das Schönste auf Erden ist, der hat mir der Liebe geplauscht“ (S. 82) usw. können durch ihre Unbekümmertheit die Primitivität und geistig Beschränktheit Biberkopfs tröstend andeuten und zugleich die triviale Gefühlswelt eines modernen Menschen wie Reinhold umschreiben. Dabei gilt der Stumpfsinn dieser Schlagertexte als ein Abbild einer fassadenhaften, anfaulenden und jeden Wertmaßstab verlorenen Welt in der modernen Großstadt.

Neben den Zitaten aus Liedern durchziehen auch viele literarische Einmontierungen, die von der Klassik bis zu zeitgenössischen Bestsellern reichen, den ganzen Roman. Die von Döblin bevorzugten klassischen Autoren sind Schiller, Kleist, Lessing und Goethe: „drei Worte nenn ich dir inhaltschwer“ (S. 169) aus Friedrich Schillers Gedicht *Die Worte des Glaubens* (1797); „Doch mit des Geschickes Mächten ist kein ewiger Bund zu flechten. Und das Schicksal schreitet schnell“ (S. 193) und „Aller Segen kommt von oben“ (S. 267) sowie „festgemauert in der Erden steht die Form aus Mehl gebrannt“ (S. 250) aus Schillers Ballade *Das Lied von der Glocke* (1800); „Sie trägt schon frei nach Schiller den Dolch im Gewande“ (S. 220) aus Schillers Ballade *Die Bürgerschaft* (1799); „Vorstoß à la Prinz von Homburg“ (S. 77) aus Heinrich von Kleists Drama *Prinz Friedrich von Homburg* (1821);

„Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein“ (S. 78) aus Kleists Schauspiel; „er muß müssen“ (S. 163) Anspielung auf Lessings Drama *Nathan der Weise* (1779), in dem die Titelfigur behauptet: „Kein Mensch muß müssen“; „wer kann es nennen und wer bekennen“ (S. 169) aus Goethes *Faust* (1. Teil); „Dahin, dahin laß mich mit dir, du mein Geliebter, ziehn“ (S. 160) als ein leicht abgewandeltes Zitat zweier Verse aus dem berühmten Italien-Gedicht der Mignon in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (3. Buch, Kap. 1). Außerdem sind auch eine Menge moderner Werke zitiert: „Kleider machen Leute“ (S. 241) aus der Novelle von Gottfried Keller aus dem Zyklus *Die Leute von Seldwyla* (1854/74); „Es kamen Männer über das Land geritten [...] Darum, darum diese Männer“ (S. 374f.) als Parodie auf einen Indianer-Roman Karl Mays; ein parodisches Zitat „Ein sternklarer Himmel blickte auf die dunklen Stätten der Menschheit. [...] Gänseleber mit Zwiebeln“ (S. 76f.) aus dem Fortsetzungsroman *Erkenntnis* von Selli Engler. Diese oft in parodischer und ironischer Form erscheinenden literarischen Zitate unterbreiten ein Spiegelbild der entfremdeten und zersplitterten Wirklichkeit der Romanwelt.

Zu einer weiteren Subkategorie der *chóngyán*-Montage der literarisch-mythischen Art gehören die Zitate aus der Bibel und der griechischen Mythologie. Die biblischen Zitate beziehen sich vor allem auf die „Paradies-Erzählung“ aus der Genesis. Damit unterstreicht Döblin die exemplarische Bedeutung der Biberkopf-Geschichte: „Es lebten im Paradies zwei Menschen, Adam und Eva. [...] das war eine einzige Freude den ganzen Tag im Paradies.“ (S. 49) nach 1. Mose 1f.; „Es war das Wunderbare Paradies. [...] zu Adam und Eva zu sprechen.“ (S. 111) nach 1. Mose 1 und 3,1; „Die Schlange war vom Baum geraschelt. [...] Kraut des Feldes sollst du essen.“ (S. 134) nach 1. Mose 1,14-19; „Von Erde bist du gekommen, zu Erde sollst du wieder werden.“ (S. 119 und 167) nach 1. Mose 3,19; „Wer uns aus dem Paradies vertreibt mit Flammenschwert, ist der Erzengel“ (S. 82) nach 1. Mose 3, 24; „Und so hat Eva dem Adam den Apfel gegeben, und wäre der Apfel nicht vom Baum gefallen, hätte Eva nicht rangelangt, und der Apfel wäre nicht an Adams Adresse gekommen.“ (S. 150) nach 1. Mose 3,6.

Die Sätze aus Prediger Salomo werden oft als Kapitelüberschriften zitiert, wie z. B. zwei Kapitelüberschriften im 4. Buch „Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh, wie dieses stirbt, so stirbt er auch“ (S. 136) und „Und haben alle einerlei Odem, und der Mensch hat nichts mehr denn das Vieh“ (S. 146) nach Pred. 3, 19, oder wie drei Kapitelüberschriften im 8. Buch „Und ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“ (S. 379), „Und siehe da, es waren Tränen derer, die Unrecht litten und hatten keinen Tröster“ (S. 384),

„Da lobte ich die Toten, die schon gestorben ist“ (S. 386) nach dem Pred. 4,1-2. Auch „Ein Jegliches, ein Jegliches hat seine Zeit [...] Es ist nichts Besseres unter der Sonne als lachen und fröhlich sein“ (S. 346 und 442) stammt aus dem Pred. 3,1-7. Alle diese eingeschobenen bedeutungsvollen Sprüche aus Prediger Salomo deuten die Vergänglichkeit und ewige Wiederkunft des Daseins an. In ähnlicher Weise erhöhen die Zitate aus dem Propheten Jeremia das nur scheinbar alltägliche Geschehen des Romans: „Sprach Jeremia, wir wollen Babylon heilen, aber es ließ sich nicht heilen. Verlaßt es, wir wollen jeglicher nach seinem Lande ziehen. Das Schwert komme über die Kaldäer, über die Bewohner Babylons“ (S. 21) aus Worten des Propheten Jeremia (51,9; 50,8; 50,35); „ich muß auf den Bergen weinen und heulen und bei den Herden in der Wüste klagen, denn sie sind so verheert, daß niemand da wandelt, es ist beides, Vögel des Himmels und das Vieh, alles weg“ (S. 270) nach Jer. 9,9; „Ich will Jerusalem zum Steinhaufen und zur Wohnung Schakale machen und will die Städte Judas wüste machen, daß niemand drinnen wohnen soll“ (S. 270) nach Jer. 9,10; „Verflucht ist der Mann, spricht Jeremia [...] wer mag es kennen“ (S. 197f. und 211f.) nach Jer. 17,5-9.

Zwischen den beiden Montagekapiteln IV, 4 und IV, 6 schiebt der Autor eine paraphrasierte Hiob-Erzählung ein (S. 143-146) und wiederholt sie später noch einmal (S. 379f.). Die Schicksale von Hiob und dem Protagonisten bilden eine Parallele, deren divergente Interpretationsansätze schon zuvor in meiner Arbeit analysiert wurden und hier nicht mehr wiederholt werden müssen. Als ein Leitmotiv, welches Döblin nach der Offenbarung des Apostels Johannes 17, 1-6 zitiert, taucht „Hure Babylon“ nicht sporadisch auf (S. 237, 253, 291, 380, 385, 423f., 430 und 443). Die umgestaltete Geschichte von Abraham und Isaak erscheint auch mehrmals: „Und da ist ein Gebirge und der alte Mann steht auf und sagt zu seinem Sohn: Komm mit. [...] hallelujah“ (S. 284f.) als sehr freie Nacherzählung dieser alttestamentlichen Geschichte (nach 1. Mose 22,3-12), die an späterer Stelle in verkürzter Form wieder aufgegriffen wird (S. 312). Die Szenen der griechischen Mythe „Orestie“ (S. 98, 100f. und 221f.) werden vor allem für die Aufgabe der Rückwendung in den Handlungsablauf einmontiert.

Schließlich finden sich in BA auch noch zahlreiche biblische Sprüche: „Vom Leben mehr zu verlangen als das Butterbrot“ (S. 12) spielt auf die biblische Weisheit „Der Mensch lebt nicht vom Brot allein“ an (5. Mose 8,3; Matth. 4,4); „der Wind weht wo er will“ (S. 292) wird nach Joh. 3,8 zitiert; „Es waren drei Könige, die zogen aus dem Morgenland, die hatten Weihrauch und den schwenkten sie, immer schwenkten sie den“ (S. 294) nach Matth. 2,1; „Nur wer arbeitet, soll essen“ (S. 245) nach 2. Thess. 3,10; „Ein reuiger Sünder ist besser als

99[9] Gerechte“ (S. 196) nach Luk. 15,7. Das alles fungiert als Komponente einer überrealen Wirklichkeit, die mit dem Geschehen in der Romanwelt dem BA eine doppelte Struktur verleiht.

#### 4.1.2. Technisch-wissenschaftliche *chóngyán*-Montage

Parallel zur *chóngyán*-Montage der literarisch-mythischen Art werden noch zahlreiche medizinische, biologische und physikalische auf einer „technisch-wissenschaftlichen Ebene“<sup>656</sup> in BA eingefügt.

Entsprechend Döblins Beruf nehmen die medizinischen Einschübe einen beträchtlichen Platz ein: „Testifortan, geschütztes Warenzeichen Nr. 365695, Sexualtherapeutikum nach Sanitätsrat Dr. Magnus Hirschfeld [...] Eine Pause ist oft wertvoll“ (S. 36f.) ist vermutlich aus einem Inserat oder einer Medikamentenbeschreibung zitiert; „Die sexuelle Potenz kommt zustande durch Zusammenwirken [...] eine große Rolle spielen“ (S. 34f.) stammt aus einem medizinischen bzw. sexualkundlichen Lehrbuch. Damit verwandt sind Einmontierungen über biologische Fragen, wie z. B. die längere Überlegung über das Thema: „Wie schützt sich die Pflanze gegen Kälte?“ (S. 361) und die Ausschweifung – „Das Leben in der Wüste gestaltet sich oft schwierig“ (S. 208) –, die auf einen Abschnitt aus *Brehms Tierleben* über Säugetiere zurück geht. Ein weiterer Bereich für Exkurse wissenschaftlicher Art ist Physik. Als repräsentativstes Beispiel gilt die Einblendung des „Newtonschen Gesetzes“ (S. 99), welches aus einem physikalischen Lehrbuch stammt. Bei der retrospektiven Schilderung des Vorfalls, dass Biberkopf seine damalige Braut Ida mit einem hölzernen Sahneschläger totschießt, nimmt der Autor zur Erklärung des Geschehens das erste und zweite Newtonsche Gesetz, sogar mit Angabe der mathematischen Formeln, zu Hilfe.

#### 4.1.3. *Chóngyán*-Montage aus der Großstadtwelt

Darüber hinaus bedient sich Döblin des Textgutes der „Statistiken, amtlichen Bekanntmachungen, Zeitungsschlagzeilen und -ausschnitte, Wetterberichte und Wirtschaft“<sup>657</sup> aus der Gegenwart der Großstadt Berlin der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts als eines anderen Zitat-Reservoirs. Die Zitate auf dieser großstädtischen Ebene werden von Nikolaus Miller gemäß einer „dokumentar-ästhetische[n] Skala, die von der erzählfeindlichen Sphäre

---

<sup>656</sup> Vgl. Otto Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne. S. 216.

<sup>657</sup> Siehe Klassifizierung Schwimmers. Vgl. Helmut Schwimmer: Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei Alfred Döblin. S. 73-75.

der Öffentlichkeit bis zur eigentlichen Erzählsphäre des Erlebnisses reicht“,<sup>658</sup> weiter typologisiert: Summarische Texte (Straßenbahnlinien, Branchenverzeichnis, Totenstatistik), Meldungen (Wetterbericht, Lokalnotiz, Amtliche Mitteilung), Bekanntmachungen (Kinoreklame, Rede des Reichskanzlers), Trivialliteratur (Reisebeilage, Frommes Gedicht, Lesbierinnenromänchen), Bekenntnisse (Tagebuch/Brief einer Nervenkranken, Abschiedsgruß eines Selbstmörders, Ansichtskarte eines Krüppels), Reden (Resolution der Messehändler, Schunkellied).<sup>659</sup>

In dieser Subkategorie sind vor allem die soziologisch-politischen Exkurse von großer Bedeutung, in denen der Leser nicht nur verschiedene sozialpolitische Affären und Sensationen wie beispielsweise den Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht (S. 86), den Streit um das Reichsschulgesetz (S. 169) oder den Tod des ersten republikanischen Reichskanzlers Friedrich Ebert (S. 171) erfahren kann, sondern auch ganz heterogene Stimmen in der turbulenten und gefährlichen politischen Lage zwischen zwei Kriegen zu vernehmen vermag: „Fatalistische Rede des Reichskanzlers Marx“ (S. 66) bezieht sich auf einen polemischen Artikel des *Völkischen Beobachter* vom 19. November 1927; „Deutsche Volksgenossen, nie ist ein Volk schmähhlicher getäuscht worden, nie wurde eine Nation schmähhlicher, ungerechter betrogen als das deutsche Volk. [...] Wie hat man das Versprechen gehalten!“ (S. 123) stammt aus einer nationalistischen Zeitung oder dem Aufruf einer rechten, republikfeindlichen Partei; „Die bestehende Gesellschaftsordnung gründet sich auf die wirtschaftliche, politische und soziale Versklavung des werktätigen Volkes. [...] Wacht auf!“ (S. 268) kommt aus einer anarchistischen Agitationsschrift; „Schließlicherweise sind wir nicht dazu da, um aus dem Fenster rauszureden. [...] Wir kennen nur Feindschaft gegen den Staat-, Gesetzlosigkeit und Selbsthilfe“ (S. 265-268): bei dieser agitatorischen Rede eines Anarchisten griff Döblin auf einen Einleitungstext zu einer politischen Versammlung zurück.

Einen gleich großen Wert misst Döblin der Statistik bei, weil gerade die Zahl sich der subjektiven Verfälschung durch die Autorität des traditionellen individualistischen Romanciers entziehen und dem ganzen Werk ein naturalistisches Gepräge verleihen kann. Charakteristisch für die statistischen Zitate sind die ausführlichen Informationen über den Schlachthof und die Sterbezahlen der Stadt Berlin: Der Berliner Schlachthof „bedeckt eine Fläche von 47,88 ha, gleich 187,50 Morgen, ohne die Bauten hinter der Landberger Allee hat

---

<sup>658</sup> Nikolaus Miller: Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur. München: Wilhelm Fink, 1982. S. 186.

<sup>659</sup> Vgl. ebd. S. 184-206.

das 27 093 492 Mark verschluckt, woran der Viehhof mit 7 Millionen 682 844 Mark, der Schlachthof mit 19 Millionen 410 648 Mark beteiligt ist“ (S. 136), und „Viehmarkt Auftrieb: 1399 Rinder, 2700 Kälber, 4654 Schafe, 18864 Schweine. Marktverlauf: Rinder in guter Ware glatt, sonst ruhig. Kälber glatt, Schafe ruhig, Schweine anfangs fest, nachher schwach, fette vernachlässigt“ (S. 140), oder „Viehmarkt Auftrieb: Schweine 11543, Rinder 2016, Kälber 1920, Hammel 4450“ (S. 146). Für diese Kapitelabschnitte der Schlachthofszenen griff Döblin zum einen auf authentisches Informationsmaterial zurück – eine seiner Quellen war eine „Denkschrift zur Eröffnung des neuen Fleisch-Großmarktes der Stadt Berlin“ vom Oktober 1925. Die Totenstatistik – „Für die Ruhe unserer Toten. In Berlin starben 1927 ohne Totgeborene 48 742 Personen. 4570 an Tuberkulose, 6443 an Krebs, 5656 an Herzleiden, 4818 an Gefäßleiden, 5140 an Gehirnschlag, 2419 an Lungenentzündung, 961 an Keuchhusten, 562 Kinder starben an Diphtherie, an Scharlach 123, an Masern 93, es starben 3640 Säuglinge. Geboren wurden 42 696 Menschen“ (S. 388) – ist aus der kühl konstatierenden Sehweise eines Arztes nach einem Zeitungsausschnitt ohne bibliographische Angaben zitiert. Durch diese beiden statistischen Zitate wird deutlich, wie in einer modernen Metropole das qualitative Dasein des einzelnen Menschen immer mehr durch Tauschwert und Tauschgesetz ausgehöhlt wird und jeder Mensch dann bloß als eine Zahl neben anderen Zahlen auf einer quantitativen Ebene existieren darf. Neben den beiden Zitaten bieten auch noch eine Reihe nüchterner Zahlen über Berlin – „52 Grad 31 nördliche Breite, 13 Grad 25 östliche Länge, 20 Fernbahn-, 121 Vorortbahn, 27 Ringbahn, 14 Stadtbahn, 7 Rangierbahnhöfe“ (S. 448) aus dem *Statistischen Jahrbuch der Stadt Berlin* von 1927 – eine größtmöglich sichere Standortfixierung.

Zur Darstellung der Realität der Großstadt tragen gleichermaßen auch die Zitate aus amtlichen Bekanntmachungen, Zeitungsausschnitten, Wetterberichten und wirtschaftlichen Werbetexten bei. Aus Umfangsgründen können hier nur einige typischste Beispiele angeführt werden. Amtliche Bekanntmachungen: „Offenlegung eines Plans für das Grundstück An der Spandauer Brücke 10. [...]“ am Anfang des zweiten Buches, wobei Döblin sich bei den folgenden drei Abschnitten auf Mitteilungen aus dem *Amtsblatt der Stadt Berlin* (Nr. 3 und 4 vom 15. und 22. Januar 1928) stützte; „Gehört das wilde Kaninchen im Herzogtum Sachsen-Altenburg zu den jagdbaren Tieren? [...] In dem Entwurf zum Jagdpolizeigesetz vom 24. 2. 54 was das wilde Kaninchen noch nicht mitgenannt“ (S. 124f.) entspringt einem authentischen juristischen Text, der sich auf ein Urteil des Berliner Kammergerichts vom 14. Juni 1927 bezieht. Zeitungsschlagzeilen und -ausschnitte: „Das Gericht verhandelt gegen

Bergmann, der ein Parasit am Wirtschaftsleben und gemeingefährlich und skrupellos war“ (S. 390f.) ist nach einem Bericht der *Berliner Zeitung* vom 5. November 1928 zitiert; „Artikel über den ‚Graf Zeppelin‘“ kommt aus der *Berliner Illustrierten Zeitung* vom 14. Oktober 1928; „Der Graf Zeppelin kommt bei unsichtigem Wetter über Berlin an, [...] 9,45 fiel in Staaken das erste Landungsseil“ (S. 391) stammt aus der *Berliner Zeitung* vom 5. November 1928 über die glückliche Heimkehr des Luftschiffes aus den USA nach Deutschland; „Kennen Sie die Schicksalstragödie des Fliegers Beese-Arnim? [...] unter falschem Namen ins Zuchthaus“ (S. 303f.) ist nach dem Bericht in der *Berliner Zeitung* vom 15. August 1928 zitiert; „Die Hochflut der Berlin besuchenden Amerikaner hält an. [...] er wohnt mit seiner ihn begleitenden Mitarbeiterin Lady Lilly H. Montague im Hotel Esplanade“ (S. 304f.) ist eine wörtliche Übernahme eines Artikels aus der *Berliner Zeitung* vom 14. August 1928; „Tunny ist Weltmeister geblieben, [...] Die Sache war 4 Uhr 58 aus, 23. September 1928“ (S. 361) kommt aus der *Berliner Zeitung* in der Ausgabe vom 26. Juni 1928; „Das Luftschiff Italia [...] schwer ranzukommen ist“, „Ein anderes Flugzeug [...] glatt gelandet“, „Dann der König von Spanien, der streitet sich mit seinem Diktator Primo“, „eine badisch-schwedische Verlobung“ (S. 235), „der Mädchenmörder Rutowski“ und „die elektrische Stadtbahn“ (S. 236) stammen alle aus Artikeln der *Berliner Zeitung* vom 9. Juni 1928. Wetterberichte: „Wechselndes, mehr freundliches Wetter, [...] Wetteraussichten für Berlin und weitere Umgebung“ (S. 51f.), „Über dem Atlantik toben gewaltige Stürme. [...] festgehalten werden“ (S. 378), „Allgemeine Wetterlage [...] Wiedererwärmung“ (S. 315), „Es bleibt so warm und regnerisch, mittags bis 22 Grad Celsius“ (S. 236). Werbetexte: „Träumen Sie von der schönen Stunde, in der man Sie zur Pixavonkönigin krönt?“ (S. 278), „Ich bin erstaunt, [...] ich muß Ihnen zu meiner eigenen Freude gestehen“ (S. 278), „Der wundervolle Duft der weißen Rose, [...] die ganze Fülle zu entwickeln“, „Wenn Sie das erste Loch im Ärmel bemerken, [...] die Sie notwendig brauchen“ (S. 252). Durch diese *chóngyán*-Montage zeigt Döblin dem Leser ein Bild der säkularisierten Eschatologie in Berlin: diese moderne Großstadt spaltet sich nicht nur in verschiedenen Krisenerscheinungen stets ab, sondern entwickelt sich auch in turbulenten alltäglichen Fragmenten zu einem neuen Funktionssystem.

## 4.2. Vergleich der intertextuellen Poetik Zhuangzis und Döblins

### 4.2.1. Erläuterungen zum Begriff „*chóngyán*“ Zhuangzis und „Materialkontinuität“ Döblins

Unter „*chóngyán*“ (重言) versteht Zhuangzi einen weiteren strategischen Sprechmodus neben *xiàngyán* und *yùyán*, der auch aus dem *zhīyán*-Sprechprinzip hergeleitet ist. *Chóngyán*

bedeutet wörtlich „Sprechen in Wiederholung [von bereits Gesagtem]“ und kann mit „Zitat“ oder „zitieren“ übersetzt werden. Zhuangzi skizziert im Werk sein Verständnis unter diesem Begriff wie folgt:

„Unter meinen Worten sind sieben Zehntel Zitate von Worten, die von andern schon früher ausgesprochen sind. Solche Leute nenne ich meine verehrten Vorgänger. Wer aber nur den Jahren nach vorangeht und nicht erfahren ist im Getriebe des Webstuhls der Zeit, der ist deshalb, weil er älter ist, noch lange kein Vorgänger. Ein Mensch, der nichts hat, worin er andern voraus ist, ist kein Führer der Menschen. Wer kein Führer der Menschen ist, ist aber einfach ein Mensch der Vergangenheit.“<sup>660</sup>

Diese Passage wird von Mair wie folgt übersetzt:

„Zitate sind in sieben von zehn Fällen effektiv, weil ihr Zweck ist, dem anderen den Mund zu stopfen. Sie stammen von den Ahnen, jenen, die uns an Alter übertreffen. Doch jene Menschen, die nur irgendwie ihre späten Lebensjahre ausfüllen, ohne zu begreifen, was wesentlich und was nebensächlich ist, das sind nicht wirklich unsere Ahnen. Hat ein Mensch nicht das, womit er anderen wirklich vorausgeht, dann mangelt es ihm an echter Menschlichkeit. Mangelt es jemandem an echter Menschlichkeit, so darf man ihn eine schale Person nennen.“<sup>661</sup>

Diese knappe Äußerung hält aber verschiedene Denkanstöße bereit, die in der modernen Zeit in den Diskussionen des russischen Formalismus, der Vertreter eines poststrukturalistischen und hermeneutischen Denkansatzes sowie der intertextuellen Gedächtnisforschung literaturtheoretische Präzisierung erfahren. Abgesehen von der geringen Übersetzungsdifferenz zwischen „Vorgänger“ oder „Ahnen“ ist ihre Entsprechung „*qí'ài*“ (耆艾) im Grunde genommen eine Metapher für ein bestehendes, vorliegendes und überliefertes Material der Literatur, das sich, im Zusammenhang mit dem konkreten *chóngyán*-Verfahren im Werk *Zhuangzi* betrachtet, nicht nur auf Sprüche historischer und zeitgenössischer Persönlichkeiten, sondern auch auf bekannte Mythen und Geschichten, kanonische Texte und damals populäre Sprichwörter und Volksreime bezieht. Das Zitieren fremder Texte wird als eigentliches Produktionsmittel für die Gestaltung der Bewusstseinsinhalte im *Zhuangzi* verwendet und korrespondiert mit der in den Besprechungen Michail Bachtins, Julia Kristevas und Renate Lachmanns aufkommenden Negation einer Originalität und Diskretheit literarischer Kunstwerke. Der Versuch Zhuangzis lässt sich wohl, mit Blick auf die Betonung der Dinglichkeit einlagerungsfähiger literarischer Produktionselemente, dafür ansehen, die Einblendung fremden Textgutes poetisch zu legitimieren. Die programmatische Formulierung,

---

<sup>660</sup> Zz (RW), Buch XXVII. S. 207.

<sup>661</sup> Zz (VHM), Kap. 27. S. 382.

die das Besitztum der Worte „meine[r] verehrten Vorgänger“ als Bedingung für die Produktion neuer Werke vorschreibt, greift der Erkenntnis der „intertextuellen Gedächtnisforschung“<sup>662</sup> bei Lachmann bezüglich der Speicherung vorgängiger Literaturen in das kulturelle Gedächtnis als einer Grundvoraussetzung der Intertextualität vor. Die intertextuelle Leistung der Zitattexte im *Zhuangzi* besteht nun darin, „das Zeichenensemble, das eine Kultur hervorgebracht hat, durch die Zeichenschichten hindurch neu lesbar zu machen.“<sup>663</sup>

Wie *chóngyán* als ein Sprechmodus und Literaturproduktionsmittel von Zhuangzi betont wird, gilt die Benutzung fremder Texte auch als ein wesentlicher Bestandteil des Döblinschen produktionsästhetischen Programms, welches das Schaffen eines neuen Werks durch eine intendierte Reorganisation und Neukombination der schon vorhandenen Texte zu erklären sucht: „Literatur zeugt Literatur“. Diese programmatische Formulierung findet sich in Döblins Essay *Blick auf die heutige deutsche Literatur*:

„Materialkontinuität besagt, daß [das] Bewußtsein und die Ideen des Bewußtseins nicht aufzufassen [sind] als einfache Widerspiegelungen einer objektiven und materiellen Realität, sondern die einzelnen Gebiete des Geisteswesens, also der Literatur, der Musik, der bildenden Künste, auch der Wissenschaften haben ihre eigenen, speziellen, spezifischen Formen, Strukturelemente, welche wir das Material dieser Gebiete nennen, und dieses Material, spezieller, spezifischer Art, hat seine eigene Bewegungsart, Art sich fortzupflanzen, sich zu entwickeln, hat seine spezielle Geschichte. Literatur zeugt Literatur, [...], so daß also derjenige, der lernt und auch produziert, vor allen Dingen im Besitz des bestehenden, vorliegenden Materials sein muß. Er muß nicht glauben, er schafft frei aus sich heraus, als Einzelmensch, der der Realität seiner Zeit beobachtend und teilnehmend gegenübertritt, sondern er spinnt vor allem an dem Faden, den ihm die historische Situation seiner Zeit reicht, [...] Dies bedeutet: [D]as übergebene, überlieferte Material der Literatur etc. sind die eigentlichen Produktionsmittel für die Gestaltung der Bewußtseinsinhalte.“<sup>664</sup>

Mit der obigen Ausführung versucht Döblin, die Einblendung des fremden Textgutes poetologisch zu legitimieren. Wie Zhuangzi die Wichtigkeit des Zitierens der „Worte der verehrten Vorgänger“ für die Konstruktion seines Werks hervorhebt, betont auch Döblin die gewichtige Bedeutung der „Materialkontinuität“ für die Literaturproduktion. Das Material

---

<sup>662</sup> In diesem Themenkreis ist die Bedeutung der Bemühungen Renate Lachmanns um eine Verknüpfung zwischen Intertextualitätstheorie und kultureller Gedächtnisarbit anzusiedeln. Lachmann erkennt, „daß mit der Mnemotechnik elementare Leistungen imaginativen Erinnerns pragmatisiert worden sind, wie sie allen Akten des Schreibens als Gedächtnishandlungen zugrunde liegen.“

Vgl. Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990. S. 34.

<sup>663</sup> Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur*. S. 76.

<sup>664</sup> SzÄ, *Blick auf die heutige deutsche Literatur* (1933). S. 278-288.

beschränkt sich nicht auf überlieferte kanonische Literaturen, sondern erstreckt sich bis zu außerliterarischen Lebensbereichen, wie Wissenschaften, Künsten, Wirtschaft, Politik und gesellschaftliche Situation usw. Diese Eigentümlichkeit der inner- und außerliterarischen Orientierung sowie Vergangenheits- und Gegenwartsorientierung des Intertextualitätsverfahrens bedingt eine polyvalente Textstruktur des BA, als hinter einem Wort oder Text eine Vielzahl verschiedener Bedeutungen steht, die über zeitliche und disziplinäre Grenzen hinweg unmittelbar auf heterogene Texte verweisen. Somit zeigt sich in BA mittels der *chóngyán*-Montage – im Vergleich mit dem aus *xiàngyán*- und *yùyán*-Montagen entstehenden Netzwerk – ein komplizierteres Textgewebe.

In Zhuangzis Definieren der Worte „verehrte[r] Vorgänger“ zeichnet sich ein Auswahlkriterium der zu zitierenden Fremdtexte ab. Sie sind als kanonisch ausgewiesene Texte intentional anzuwenden, denen nach der Ansicht Jan Assmanns normative Wertigkeit zuerkannt wird.<sup>665</sup> Zhuangzis Umgang mit kanonischen Texten kann als Beleg für deren kollektive Zwangskraft in einer Kulturgemeinschaft gelten, weil in ihnen sich „Kollektivsymbole“<sup>666</sup> verbergen, die im Kollektivgedächtnis des chinesischen Kulturkreises weitläufig archiviert sind. Unter Verwendung solcher Symbole verweist Zhuangzi darauf, dass dem einzelnen Leser jeweils eine relativ konstante Konnotation, die eine Reihe von Assoziationen kodiert, garantiert bleibt. Somit bildet die Aneignung der kanonischen Texte die Grundvoraussetzung für eine fruchtbringende literarische Kommunikation mit der gebildeten Schicht, indem davon ausgegangen wird, dass eine Bestätigung der Schichtzugehörigkeit und Persuasion von eigenen Positionen und Meinungen nur mittels der in den kanonischen Texten ausgebildeten gemeinsamen Normen und Werte erfolgt.

Beim Auswählen der Intertexte schenkt Döblin gleichermaßen wie Zhuangzi den in überkommenen kanonischen Texten enthaltenen Kollektivsymbolen und Kulturthemen Aufmerksamkeit und erkennt ihre mutuale Beeinflussung zur neuen Literaturproduktion an: „Durch die Erbschaft werden sehr viele Dinge aufbewahrt, und so weich und so vielseitig ist die lebende Substanz des Erzeugers, daß ganz Entlegenes, in ihm schwingt, resoniert und resonieren kann.“<sup>667</sup> Döblins Umgang mit den Kollektivsymbolen und Kulturthemen gewinnt

---

<sup>665</sup> Zur Definition von kanonischen Texten vgl. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck, 1992. S. 94ff.

<sup>666</sup> Zur Definition der „Kollektivsymbolik“ vgl. Jürgen Link und Ursula Link-Heer: Literatursoziologisches Propädeutikum: mit Ergebnissen einer Bochumer Lehr- und Forschungsgruppe Literatursoziologie 1974-1976 (Hans Günther, Horst Hayer, Ursula Heer, Burkhardt Lindner, Jürgen Link) München: Fink, 1980. S. 416-426.

<sup>667</sup> UD, S. 253.

am deutlichsten in den der Bibel entnommenen Passagen an Kontur, die in BA ein großes Textkontingent beanspruchen und auf jüdisch-christliche Motive, etwa das Adam-Eva-Motiv, das Motiv der Hure Babylon und das der Opferung des Hiobs abheben.

Dafür kann hier ein Beispiel angeführt werden. Im letzten Kapitel des siebenten Buchs *Sonnabend, den 1. September*, in dem die Mordszene an Mieke als ein Höhepunkt des Romans dargestellt wird, verdichten sich zwei Zitate, die immer wieder vom Erzähler in abgewandelter Form und unvermittelt als Leitmotive in den Kontext eingeschoben werden: Eine Salomoparaphrase „Jegliches hat seine Zeit“, die nach Prediger (3,1-7, 12) zitiert ist, taucht in diesem Kapitel achtmal (S. 346-353) und im 6. Kapitel des 9. Buches „Hier ist zu schildern, was Schmerz ist“ noch einmal auf (S. 442); und die Zeile „es ist ein Schnitter, der heißt Tod“, die aus einem Erntelied in *Des Knaben Wunderhorn* stammt, tritt an zwei Stellen dieses Kapitels (S. 345 und 352) in Erscheinung und durchzieht leitmotivisch den ganzen Roman. Das Bibelzitat und das Kirchenliedzitat haben gewissermaßen den gleichen Tenor über die Vergänglichkeit und unterstreichen damit die apokalyptische Dimension des menschlichen Daseins. Die leitmotivischen Zitate dienen zwar als „traditionelle Mittel des Erzählens“,<sup>668</sup> aber zugleich auch als Mittel zur symbolischen Überhöhung, zumal sie von Döblin „neuartig begründet“<sup>669</sup> wird. Außerdem sind die Motive der prophetischen Worte „Jegliches hat seine Zeit“ und ihre stereotypischen Wendungen sowie der litaneiartige Satzrhythmus mit der charakteristischen polysyndetischen Struktur des Predigers und mit der Wiederkehr der Gegensatzpaare beim Zitieren in höchstem Maße bewahrt. Jedoch intensiviert der Autor die rhythmische Eindringlichkeit, indem er die Wortgruppen zu binären und alliterativen Verbindungen („brechen/bauen“, „zerreißen/zunähen“) verkürzt. Deshalb bekommen die Zitate mehrere Funktionen. Während sie das apokalyptische Großstadthema auf biblische, mythische und historische Muster ausweiten, tragen sie auch zur Verstärkung der dramatischen Intensität entscheidend bei und verleihen diesem Kapitel seinen spezifischen Ton.

#### **4.2.2. Die Beziehung zwischen Intertextualitätsintention und Sprachüberlegungen**

Das in drei von Renate Lachmann angegebenen Modellen der „Partizipation“ (im affirmativ-bewahrenden Gestus), „Tropik“ (im respektvollen „überbietenden und

---

<sup>668</sup> Hanno Möbius: *Montage und Collage*. S. 411.

<sup>669</sup> Ebd.

wegwendenden“ Gestus) und „Transformation“ (im respektlosen usurpierenden Gestus)<sup>670</sup> erfolgende Intertextualitätsverfahren im *Zhuangzi* zielt vor allem darauf ab, die Wahrheit des Daos zu belegen<sup>671</sup> und „dem anderen den Mund zu stopfen“.<sup>672</sup> Dabei geht Zhuangzi von rezeptionspsychologischen Erwägungen aus: „Wer eins mit uns ist, wird uns verstehen; wer nicht eins mit uns ist, wird uns widersprechen. Denn jeder billigt das, was ihm entspricht, und tadelt das, was von ihm abweicht.“<sup>673</sup> Insofern wird den Verhältnissen zwischen den drei Dimensionen des textuellen Raumes – dem Subjekt der Schreibweise, dem Adressat und anderen Texten – Beachtung geschenkt. Dabei benutzt Zhuangzi *chóngyán* als eine Sprechstrategie, mit deren Hilfe sich der Autor im Text scheinbar zurückzieht, um eine Kollision zwischen Subjekten des Autors und des Lesers zu vermeiden.

Neben der bewussten Verwendung fremder Texte, im Sinne des hermeneutischen Ansatzes, findet sich auch ein anderer Modus der Entstehung des Werkes Zhuangzis, der Diskussionspunkte des poststrukturalistischen Konzeptes der Intertextualität affiniert, nämlich einer zwanghaften Vorgängerschaft der Fremdtexte und damit eines ohne oder auch gegen die Intention des Autors erfolgten, unbewusst bleibenden Einfließens fremder Texte in den aktuellen Text. Dabei betrachtet Zhuangzi ein literarisches Werk nicht als eine abgeschlossene Einheit mit eigener Identität und Originalität, sondern als eine offene Kollektivarbeit, die das vom singulären Autor unbewusst eingegangene Verhältnis zu einer Kontinuität der Tradition (religiöse Motive, traditionelle Denkfiguren usw.) aufschlüsselt. In einer solchen Schreibhandlung verliert der Autor die Kontrolle über sein Textarrangement und wird aufgrund der Aufhebung seiner führenden Haltung gegenüber dem Werk zu einem Teilnehmer am Sprechen der vergangenen und synchronen Literatur als eines Ganzen, damit durch das entpersönlichte Kollektivsprechen eine zentrumslose, verschwommene, aber totale Wirklichkeitswelt zum Vorschein treten kann. Deswegen kann man nun feststellen, dass das *chóngyán*-Verfahren die Durchführung des *zhīyán*-Sprechprinzips verwirklicht.

Neben der intentionalen intertextuellen Praxis als eine Textstrategie, die auf Reintegration in die durch die Modernisierung zerstörte Totalität abzielt, findet Döblin im intertextuellen Verhaftetsein an überlieferte Texte Antwort auf eine von ihm zuvor formulierte Frage nach intentionaler „Unbestimmtheit“ der Kunstwerke. In *Der Bau des epischen Werks* beschreibt er

---

<sup>670</sup> Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. S.38.

<sup>671</sup> Die diesbezügliche Formulierung Zhuangzis lautet: „[...] benutzte er [Zhuangzi] [...], Zitate zum Beleg der Wahrheit, [...]“ Vgl. Zz (VHM), Kap. 33. S. 461.

<sup>672</sup> Ebd. Kap. 27. S. 382.

<sup>673</sup> Zz (RW), Buch XXVII. S. 207.

etwa ein Stadium der Literaturproduktion, in dem der schreibende Autor die Kontrolle über sein Textarrangement verliert.<sup>674</sup> Dieser Vorgang wird als eine „Spielsituation des entstehenden Werkes“ aufgefasst, wobei die „Faszination“ gegenüber dem entstehenden Werk den Autor veranlasst, „seine führende Haltung gegenüber dem Werk“ aufzugeben.<sup>675</sup> Mit dem Verlust an intentionaler Deutlichkeit verbindet sich gleichwohl ein Zugewinn an Anonymität des literarischen Werks, wie Döblin konstatiert: „seine Haltung zum Werk [sei] undurchsichtiger [ge]worden, [...] wo das Werk den Autor und sein bewusstes Ich verschluckt: wir sind im Stadium einer langdauernden anonymen Konzeption.“<sup>676</sup> In der folgenden zitierten Passage aus *Unser Dasein* referiert die intentionale „Unbestimmtheit“ der Kunstwerke auf eine vom Autor nicht kontrollierte intertextuelle Verweisstruktur:

„So kommt es zu der eigentümlichen Dunkelheit vieler echter Kunstwerke, auch vieler echter Einsichten, Erkenntnisse. [...] Die Werke und Erkenntnisse sind eigentümlich verständlich und unverständlich, und wenn sie dauern, verdanken sie es diesem sehr tiefen zeitfremden Ursprung.“<sup>677</sup>

Mit Hilfe dieser Argumentation bietet Döblin einen für die Interpretation eigener und anderer Werke relevanten Hinweis, diese nicht ausschließlich als von der Autorintention geleitete, einheitliche Gebilde zu betrachten. Vielmehr bedingt der „tiefe[ ] zeitfremde[ ] Ursprung“ einzelner fremder Textelemente eine Vagheit der Sinnsetzung. Insofern können das hermeneutische und poststrukturalistische Konzept der Intertextualität für die Intertextualitätsintensionsfrage bei Döblin wie bei Zhuangzi nicht als widersprüchlich gelten, sondern sind als komplementär aufzufassen.

Darüber hinaus kann die „unkontrollierbare“ Abhängigkeit Döblins von einzelnen Fremdtexen auch noch unter dem Aspekt der Verknüpfung der Intertextualitätsintensionsfrage mit seiner Sprachsubversion untersucht werden. Wie zuvor in meiner Arbeit analysiert wird, tendiert Döblin wie Zhuangzi dazu, Sprechen auf eine neue Weise zu verstehen, nämlich Sprechen auf Auflösung des festen bewussten Ich, der absoluten Autonomie des schreibenden Autors, basieren zu lassen. Dieses zum *zhīyán*-Sprechprinzip analoge Sprachverständnis nötigt den Autor zu einem Teilnehmer und Überlieferer der Sprache der Natur als eines stillschweigenden Kollektivsprechens, das sich vor allem in verschiedenen überraumzeitlichen Fremdtexen verbirgt. Gerade das das bewusste Ich des

---

<sup>674</sup> SzÄ, Der Bau des epischen Werks. S. 234.

<sup>675</sup> Ebd.

<sup>676</sup> Ebd.

<sup>677</sup> UD, S. 253f.

Autors „verschluckende“ *chóngyán*-Verfahren bietet Döblin einen Zugang vom singulären Autor zur kollektiven Autorschaft, und eine Möglichkeit, seine epische Produktion zur „Kollektivarbeit“ zu entwickeln. In der von Döblin wiederholt geäußerten Ansicht, dass die „populärwissenschaftliche“ Verwendung des Wortes „schöpferisch“ in Verbindung mit Kunstproduktion nichtssagend sei,<sup>678</sup> an Stelle dessen das „Arrangement“ als eigentliche „„schöpferische‘ Leistung“ der Kunst anerkannt werden solle,<sup>679</sup> manifestiert sich ein Döblins gesamten ästhetischen Schriften zugrunde liegendes poetologisches Vorhaben, den Erklärungsversuch eines mystifizierenden Kunstverständnisses des „*creatio ex nihilo*“ durch übersinnliche Fähigkeit eines Dichters<sup>680</sup> als Absurdität zu bezeichnen: „Er [der Kunstproduzent] muß nicht glauben, er schafft frei aus sich heraus, als Einzelmensch.“ So begreift Döblin die Kunstproduktion als „Kollektivarbeit“ einer Kulturgemeinschaft, in der der „Dichter“ eine „regulatorisch[e]“ Funktion übernimmt,<sup>681</sup> wie er im kollektiven Sprechen die Rolle eines Teilnehmers spielt. Somit kann man konstatieren, dass der Zwangscharakter der Benutzung der Fremdtex te als Montageelemente in BA vor allem durch immanente Ansprüche des neuartigen Sprachverständnisses Döblins bedingt ist.

### **4.3. Formale Analogien zwischen Döblins und Zhuangzis *chóngyán*-Montageverfahren**

#### **4.3.1. Einblendungsweise und Effekt der *chóngyán*-Montage**

Bei Einfügungen der Fremdtex te in das *Zhuangzi* wird zwar nicht ganz auf Vorankündigungen diesbezüglicher Passagen oder abrundende Übergänge zu Umgebungstexten verzichtet, doch ruft eine im Werk öfter verwendete eigentümliche Einblendungsweise gewissermaßen semantische und stilistische Brüche hervor. Der Anfangsteil des ersten Kapitels des *Zhuangzi* – „Metamorphose des Fisches *Kūn* in den Vogel *Péng*“<sup>682</sup> – kann als Beispiel dafür dienen. In diesem Teil ersetzt der Autor eine rein philosophische Argumentation dadurch, dass er Fremdtex te, Parabeln, direkte Anrede an den Leser in den Argumentationsprozess verwebt und sich daraus eine Verschachtelungsstruktur ergibt: In dieser Struktur fängt der Autor mit einer Paraphrase des Fremdtex tes der Metamorphose von *Kūn* in *Péng* an, blendet danach diesen Fremdtex t in Form wortwörtlicher

---

<sup>678</sup> Döblin konstatiert: „Ich will, wie man sieht, hier das unangenehme Wort schöpferisch vermeiden.“ Vgl. SzÁ, *Schriftstellerei und Dichtung* (1928). S.203.

<sup>679</sup> Ebd. S. 203f.

<sup>680</sup> Vgl. Karl Otto Conrady: Gegen die Mystifikation der Dichtung und des Dichters. In: *Literatur und Germanistik als Herausforderung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974. S. 97-124.

<sup>681</sup> SzÁ, *Der Bau des epischen Werks*. S. 233.

<sup>682</sup> Siehe Anhang C. *Metamorphose des Fisches Kun in den Vogel Peng*.

Entlehnung, auch mit Quellenangabe ein; darauf folgen eine Reihe Phantasie hervorrufender Fragen, eine Parabel von personifizierter Zikade und Taube, direkte Anrede des Autors an den Leser und ein gewöhnliches logisches Argumentieren mit Beispielanführungen; danach erscheint der Fremdtext der Metamorphose von *Kūn* in *Péng* noch einmal, als Wiedergabe einer Gesprächsform zwischen zwei historischen Persönlichkeiten; darauf folgen mehrere Parabeln der Persönlichkeiten oder personifizierter Kreaturen, und schließlich endet dieser Teil mit einer gedanklichen Schlussfolgerung des Autors. Durch dieses Arrangement wird der Intertext in verschiedenen Formen mit disparaten Parabeln und Grundaussagen des Autors dicht nebeneinander zusammengefügt, damit eine eintönige und einlinige philosophische Sprachverwendung vermieden werden kann. Beim Leser löst die montageartige Einblendungsweise der Fremdtexte Assoziationen aus, mit deren Hilfe ein weiterer Denkraum geschaffen wird.

Ähnlich wie das *chóngyán*-Verfahren in *Zhuangzi* verbinden sich Fremdtexte des BA als Montageelemente mit dem Modus einer deutliche semantische und stilistische Brüche hervorrufenden Einblendung. Die dadurch verschleierte thematische Zugehörigkeit zwischen Intertext und Umgebungstext, oder zwischen verschiedenen Fremdtexten wird nur durch assoziative Verbindung erschließbar. Diese Vorgehensweise ist wohl mehrheitlich als intendiert zu bezeichnen. Als Beispiel kann die Verschachtelung von Kohelet-Überschriften,<sup>683</sup> Schlachthofszenen, Hiob-Paraphrase und Biberkopf-Handlung sowie Mord an Mieke angeführt werden. Wie Ulrike Schrader zutreffend aufzeigt, liegt der übergangslosen Zusammenfügung der Hiob-Geschichte und Kohelet-Überschriften „ein aus theologischer Perspektive durchdachter Plan“ zugrunde:

„denn zwischen Hiob und Kohelet besteht ein Deutungszusammenhang, der theologisch als Artikulation einer ‚Krise der Weisheit‘ bezeichnet wird. Innerhalb alttestamentlicher Dichtung stellen diese beiden Bücher die Einleitung eines neuen theologischen Bewusstseins dar. In ihrem Beharren auf der Existenz eines Widerspruchs zwischen herkömmlichem Weisheitsdenken, dessen Kern aus der Tun-Ergehen-Logik besteht, und der Erfahrung unverschuldeten, existenziellen Leids, berufen sie sich auf menschliches Kritikvermögen, das der Religion selbst zu Gefahr wird. Entzündet sich im Hiob-Buch an der Inkompatibilität traditioneller Lehre mit der gelebten und erlittenen Realität ein leidenschaftlicher, distanzloser Protest, kultiviert Kohelet Hiobs Erfahrung als resignatives, düsteres Fazit.“<sup>684</sup>

---

<sup>683</sup> Vgl. BA, 4. Kap. 4. Buchs: *Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt er auch*; 6. Kap. 4. Buchs: *Und haben alle einerlei Odem, und der Mensch hat nichts mehr denn das Vieh*. Vgl. auch Lutherbibel (Prediger 3,19): „Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh: wie dies stirbt, so stirbt er auch, und haben alle einerlei Odem, und der Mensch hat nichts mehr als das Vieh; denn es ist alles eitel.“

<sup>684</sup> Ulrike Schrader: Die Gestalt Hiobs in der deutschen Literatur seit der frühen Aufklärung, S. 117.

Als Resultat des Hiobschen Reinigungseids verhält sich Kohelet zu Hiob wie die Reflexion zur Erfahrung oder wie die Theorie zur Empirie. Auf die sinnvolle reziproke Beziehung zwischen den beiden Fremdtexen wird durch ein intentionales Arrangement des Nebeneinanders angespielt. Solche sich aus montageartig-assoziativer Verknüpfung ergebende thematische Zugehörigkeit zwischen Intertext und Umgebungstext findet sich auch noch bei der Einblendung sogenannter Gassenhauer und von Werbetexten, Zeitungstexten, Texten aus Kleinanzeigen, veröffentlichten Briefen, Pamphleten usw., damit die Topographie der Großstadt veranschaulicht werden kann.

Das von Döblin mit BA gestiftete Muster des vielstimmigen, mit Sprachstilen, Darstellungsmedien, besonders mit Textsorten spielenden Hybrid- und Montageromans wurde nach dem zweiten Krieg vor allem von Ingeborg Bachmann mit ihrem Roman *Malina* (1971) auf „eine bemerkenswerte Weise“ ausgebaut.<sup>685</sup> Diese „bemerkenswerte Weise“ betrifft nicht nur eine deutliche Tendenz zur „Entepisierung“,<sup>686</sup> die in *Malina* etwa durch Einführung eines vom naturalistischen Drama geprägten erläuterten Personenverzeichnisses am Romananfang, durch Einleitung der entweder als Erzählerrede oder als Darlegungen einer Regiefigur zu betrachtenden Reflexionen über die aristotelisch-klassizistische Dramentheorie, durch das Übergehen des Erzählens im dramatisch vergegenwärtigenden Präsens in die szenisch wirkende Darstellung, oder durch lange Figurendialoge und paratextuelle Regieanweisungen verwirklicht wird. Sondern betrifft die bemerkenswerte Weise auch eine außerordentlich diskontinuierliche Darstellungsweise, die divergente Textsegmente ineinander schiebt: „erzählerische und dialogisch-dramatische Passagen, Briefe und einmontierte Aufzeichnungen des ‚Ich‘, Zitate aus wichtigen Werken der Moderne von Rimbaud bis Celan und schließlich einige Takte aus Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* [...], was bedeutet, daß der Roman – über Döblins Vorschläge hinausgehend – nun auch noch Musik integriert, in Gesang übergeht und solchermaßen die Ausdrucksmöglichkeiten, die der Wortkunst zur Verfügung stehen, komplettiert.“<sup>687</sup> Außerdem wird die oben untersuchte „Verschachtelungsstruktur“ beim *chóngyán*-Montageverfahren in *Zhuangzi* und BA auch in *Malina* besonders deutlich beim Zitieren der Gedichte Paul Celans demonstriert: Im ersten Kapitel des Romans wird eine Legende „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ mit einem als Vorankündigung zu geltenden Satz – „verstecken könnte ich mich in der Legende

---

<sup>685</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. S.441f.

<sup>686</sup> Jost Schneider: Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns: Erzählstil und Engagement in "Das dreißigste Jahr", "Malina" und "Simultan". Bielefeld: Aisthesis, 1999. S. 280.

<sup>687</sup> Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. S.442f.

einer Frau, die es nie gegeben hat“<sup>688</sup> – in den Text eingeschoben. Diese Legende wird mit mehreren Zitaten aus dem Gedichtband *Mohn und Gedächtnis* des Geliebten der Autorin versehen, dessen Züge sich in der Figur des „Fremden“ erkennen lassen: Das im Text zweimal erscheinende Zitat „Dorn ins Herz treiben“ – „doch wir werden es sehen, wenn du mir die Dornen ins Herz treibst“<sup>689</sup> und „denn er hatte ihr den ersten Dorn schon ins Herz getrieben“<sup>690</sup> – stammt aus Celans Gedicht *Stille!*: „Stille! Ich treibe den Dorn in dein Herz“;<sup>691</sup> und der Satz „Sie waren schwärzer als schwarz in der Nacht“<sup>692</sup> weckt unsere Erinnerungen an die Zeile in Celans Gedicht *Lob der Ferne*: „Schwärzer im Schwarz bin ich nackter“;<sup>693</sup> in ähnlicher Weise entspricht der Satz „Sie sagten sich Helles und Dunkles“<sup>694</sup> der Verse „wir sagen uns Dunkles“<sup>695</sup> aus Celans Gedicht *Corona*. Das zweite Kapitel „Der dritte Mann“ besteht aus zahlreichen Traumszenen, die eine erschreckende Aufarbeitung der Kriegserlebnisse der Ich-Erzählerin zum Inhalt haben. Am Ende einer traumatischen Traumscene, mit der sie den Selbstmord Celans anspricht, wird auf die zuvor schon genannte Legende „Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“ verwiesen, deren Figur des „Fremden“ – die Inkarnation Celans – auch hier abrupt im Romantext auftaucht. So bildet sich in *Malina* gleichermaßen wie in BA auch eine Verschachtelungsstruktur bei der Einblendung der Fremdtexte, mit deren Hilfe der ganze Romantext in einem Spannungsfeld aus komplexen Verweisbeziehungen und assoziativen Verbindungen organisiert werden kann.

#### 4.3.2. Paraphrase und Umdeutung der Fremdtexte

Das konkrete *chóngyán*-Verfahren im *Zhuangzi* zeigt deutlich, dass die Fremdtexte nicht immer in Form wortwörtlicher Entlehnung wie bei Zitat oder Plagiat in den aktuellen Text eingeblenet werden. Wenn ein originalgetreu zitierter Fremdtext als „Intertext“<sup>696</sup> bezeichnet werden kann, lässt sich das Intertextualitätsverfahren im *Zhuangzi* teilweise, gemäß der Klassifizierung Gérard Genettes textueller Anschlussarten, unter dem Oberbegriff

<sup>688</sup> Ingeborg Bachmann: *Malina*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980. S. 61.

<sup>689</sup> Ingeborg Bachmann: *Malina*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980. S. 69.

<sup>690</sup> Ebd.

<sup>691</sup> Paul Celan: *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. S. 52. *Stille!*: „Stille! Ich treibe den Dorn in dein Herz, / denn die Rose, die Rose / steht mit den Schatten im Spiegel, sie blutet!“

<sup>692</sup> Ingeborg Bachmann: *Malina*. S. 64.

<sup>693</sup> Paul Celan: *Die Gedichte*. S. 37. *Lob der Ferne*: „Schwärzer im Schwarz bin ich nackter. / Abtrünnig erst bin ich treu. / Ich bin du, wenn ich ich bin.“

<sup>694</sup> Ingeborg Bachmann: *Malina*. S. 68.

<sup>695</sup> Paul Celan: *Die Gedichte*. S. 39. *Corona*: „Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten: wir sehen uns an, wir sagen uns Dunkles, wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis, wir schlafen wie Wein in den Muscheln, wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.“

<sup>696</sup> Zur Definition vom „Intertextualität“ vgl. Gérard Genette: *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers. Von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993. S. 10.

„Hypertext“ subsumieren. Unter „Hypertextualität“ wird eine „Transformation“ des übernommenen Originaltextes verstanden,<sup>697</sup> wobei andere semantisch-morphologische Eigenschaften durch Nachahmung, Adaption oder Parodie zum Tragen kommen. Zum Beispiel wird „Konfuzius“ zwar oft als eine ironisierte anti-daoistische Figur aus überlieferten Texten im *Zhuangzi* eingesetzt, aber in manchen Fällen als ein nach Dao strebender Weiser gestaltet, ohne seine Identität als Begründer der konfuzianistischen Schule zu berücksichtigen. Zhuangzi bedient sich dieser paraphrasierten und umgedeuteten Figur durchaus als eines Argumentationsinstruments, um einerseits durch dekonstruktive „Profanisierung des Heiligen“<sup>698</sup> eine „Reinterpretation bekannter außenseiterischer Texte“<sup>699</sup> auszulösen, andererseits die Persuasion des eigenen Textes mittels der Reputation solcher Persönlichkeiten zu erhöhen, indem der Autor sich vorgängiges Textmaterial unter Verwendung von „Similaritätsintertexte[n], Sprung- und Umpolungsfiguren“, durch „respektlosen“ Synkretismus in „usurpierende[n] Gesten“ aneignet.<sup>700</sup> Insofern arbeitet die „Transformation“ auf die „Zerlösung des vorgefundenen Textsinns“<sup>701</sup> hin und emanzipiert sich von der Vorstellung einer Übermacht vorgängiger Literaturen.

Die Einblendungen der „klassischen Texte“<sup>702</sup> in BA vollziehen sich wie beim *chóngyán*-Verfahren im *Zhuangzi* teils im affirmativ-bewahrenden Gestus in Form quasi-wörtlicher Wiedergabe der Prä-texte, wie die der Paradies-Erzählung, der Hure Babylon, der Passagen aus Jeremia und Prediger Salomo, teils in Form der Paraphrase, wie die umgestaltete Geschichte von Hiob, Abraham und Isaak, sowie von Orest aus dem griechischen Mythos. Die Anhäufung religiöser Motive hat einzelnen Döblinforschern Anlass gegeben, BA als religiösen Roman zu interpretieren.<sup>703</sup> Im Gegensatz dazu ist unter Anlehnung an Albrecht Schöne zu betonen, dass das Einblenden biblischer Texte und Stilelemente nur mittelbar als „persönliche[s] Bekenntnis des Autors“ bezüglich seiner Religiosität gelesen werden darf.<sup>704</sup>

---

<sup>697</sup> Ebd. S. 14.

<sup>698</sup> Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. Übers. von Michel Korinman u. Heiner Stück. In: Jens Ihwe (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven, Bd. III. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1971. S. 367.

<sup>699</sup> Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. S. 68.

<sup>700</sup> Ebd. S. 39f.

<sup>701</sup> Ebd. S. 40.

<sup>702</sup> Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. S. 102f.

<sup>703</sup> Walter Muschg erachtet BA als „christliche Dichtung“. Vgl. Walter Muschg: Nachwort zu *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. S. 519; Albrecht Schöne sieht in diesem Roman „Signaturen [...] eines heilsgeschichtlichen Romans“. Vgl. Albrecht Schöne: Alfred Döblin. S. 298; Robert Minder charakterisiert BA als „religiöses Lehrgedicht“. Vgl. Robert Minder: Alfred Döblin. In: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert: Strukturen und Gestalten. Bd. II. Bern/München: Francke, 1967. S. 136.

<sup>704</sup> Albrecht Schöne: Säkularisation als sprachbildende Kraft: Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1958. S. 23f.

Es empfiehlt sich vielmehr, auch mit Blick auf Döblin,<sup>705</sup> der dem „Stil des Bibelübersetzers Luther“ „eine Produktivkraft und ein[en] Zwangscharakter“ für die folgende weltliche Literaturproduktion beimisst,<sup>706</sup> die Verwendung biblischer Texte im Zeichen einer „Säkularisation“<sup>707</sup> zu sehen. Im Aufsatz *Jenseits von Gott!* betont Döblin, dass die Bibel selbst ein kulturgeschichtliches Konglomerat verschiedener „Anekdoten“ und „Literaturerzeugnisse“ vorstelle,<sup>708</sup> und beansprucht unter Hervorhebung einer Beteiligung zahlreicher anonymer Mitschreibender und Anekdotenlieferanten das Recht eines kollektiven Zugangs zu religiösen Schriften:

„Und jetzt, wo wir die Gemeinschaft aufheben, aufgehoben haben und aufheben wollen, fordern wir uns zurück. An diesen großartigen, feierlichen, mystischen und süßen Dingen haben nicht die Priester allein, sondern hat das ganze Volk mit Künstlern und Geistigen gearbeitet, darum hat die Kirche unser Herz gefangen, darum hängen Tausende trotz heimlichem Widerstreben an ihr.“<sup>709</sup>

Hier wird unter Berufung auf literarische Säkularisierung ein alleiniger kirchlich-institutioneller Anspruch auf die Urheberschaft der Heiligen Schrift verneint; eine Aufgabe des Gedankens sakraler Unantastbarkeit des Werks wird eingefordert.

Unter Säkularisierung versteht Döblin nicht bloß eine formale Umschreibung, sondern er versteht gleichermaßen wie Zhuangzi beim Umgestalten der Figur des „Konfuzius“ das Paraphrasieren klassischer Prätexte mit auktorialen Umdeutungen. Indem Döblin sich von der in der Epoche des Realismus und Naturalismus dominierenden Vorstellung der determinierten, statischen Realität entfernt und vom Mimesis-Postulat abkehrt, emanzipieren sich seine epischen Werke von einer rein realistischen Berichtsform, die wie ein „eisernen Vorhang“ wirke und „Leser und Autor voneinander trennt“. Döblin pointiert die Möglichkeit, durch „lyrischen oder spottenden Eingriff“ des Erzählers oder „direkte[ ] [An-]Rede“ an den Leser, die Beziehung zwischen Leser und Werk zu intensivieren.<sup>710</sup> Aufgrund der Einführung eines auktorialen Erzählers, der sich „reflexiv“, „dramatisch“,<sup>711</sup> „aggressiv“, „ironisch“<sup>712</sup> in den Erzählvorgang einbringt, wird ein Spielraum zur freien Bewegung der Erzählinstanz

---

<sup>705</sup> Über Döblins Konversion vgl. Helmuth Kiesel: Döblins Konversion als Politikum. In: Hinter dem schwarzen Vorhang: die Katastrophe und die epische Tradition. Tübingen: Francke, 1994. S. 193-208.

<sup>706</sup> SzÄ, *Der Bau des epischen Werks*. S. 243.

<sup>707</sup> Zum Thema „literarische Säkularisation“ vgl. August Langen: Zum Problem der sprachlichen Säkularisation in der deutschen Dichtung des 18. Und 19. Jahrhunderts. In: Ders.: Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache und Literatur. Berlin: E. Schmidt, 1978. S. 109-127.

<sup>708</sup> Alfred Döblin: *Jenseits von Gott* (1919). In: KSI. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter. 1985. S. 254.

<sup>709</sup> Ebd. S. 259.

<sup>710</sup> SzÄ, *Der Bau des epischen Werks*. S. 224ff.

<sup>711</sup> Ebd. S. 225.

<sup>712</sup> SzÄ, *Alles hat sich geändert*. S. 277.

innerhalb der romanimmanenten Welt eröffnet. Die neue Literatūrauffassung Döblins, die auf eine Vielgestaltigkeit der epischen Darstellung abzielt, rechtfertigt die Erzählerinstanz als eine, die Fremdtex te wörtlich wiedergibt, aber diese auch paraphrasiert, kommentiert oder kritisch und parodistisch usw. einblendet.

Insofern sind beide Hiob-Paraphrasen (S. 143-146; S. 379f.) und Abraham-Isaak Paraphrasen (S. 284f.; S. 312) repräsentativ zu nennen. Wenn das Schlussurteil Gottes im alttestamentarischen Hiob-Buch die Vermutung nahelegt, dass Hiob durchaus selbst zu seiner Rettung beigetragen hat,<sup>713</sup> handelt es sich bei der Hiob-Paraphrase in BA um die Einsicht, dass das Aufbegehren, welches auf vollkommene Autonomie zielt, eine unerfüllbare Hoffnung, eine Utopie ist.<sup>714</sup> Im Gegensatz dazu bewertet Thomas Isermann Döblins Hiob-Paraphrase als originäre Akzentuierung der Autonomie Hiobs: „Doch liegt der Sinn dieser Umdeutung darin, dass die Geprüften durch eine Eigenleistung gerettet werden“.<sup>715</sup> Daraus wird deutlich, dass Döblin jegliche faktische Quelle nur als Romanmaterial künstlerischer Gestaltung betrachtet, das der Dichter nach Belieben bearbeiten, verändern und umwerten kann. Gleichmaßen wie die Hiob-Paraphrase löst die paraphrasierte Abraham-Isaak-Geschichte aufgrund ihrer Umdeutung Interpretationsdivergenzen der umstrittenen „Opfer-These“ aus, die zuvor diskutiert wurde, weil der Akzent des Opfervorgangs in dieser Paraphrase neuartig auf die Figur des objekthaften Opfers verschoben ist. Nicht die Autorität und Unerbittlichkeit des fordernden Gottes bzw. Vaters und die Ahnungslosigkeit des Sohns, sondern der verbleibende Handlungsspielraum des Opfers wird befragt. Im Augenblick der größten Gefahr vollzieht sich bei Hiob und Isaak ein geheimnisvoller Prozess der Erkenntnis, die sie aus dem Zustand der Willenlosigkeit bzw. der Ignoranz in das rettende Bewusstsein von der Freiheit des handelnden Subjekts führt.

Die paradoxe Zitierweise der Akte und Berichte findet sich auch in Döblins historischem Roman *Wallenstein*, der wahrlich nicht auf Übersichtlichkeit und Transparenz angelegt ist, vielmehr einem durch unzählige, sich dem Dichter aufdrängende, plastische Dokumente und Szenen aufgebauten Labyrinth gleicht.<sup>716</sup> Beim historischen Roman führt dem Autor nicht nur die Produktionskraft seiner eigenen Sprache die Feder, sondern auch die Sprache, in der die Dokumente eines früheren Zeitalters verfasst sind: „Man glaubt zu schreiben und man wird

---

<sup>713</sup> Zu dieser Vermutung vgl. Ulrike Schrader: Die Gestalt Hiobs in der deutschen Literatur seit der frühen Aufklärung. Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris: Lang, 1992. S. 120. Fußnote 17.

<sup>714</sup> Zu dieser Ansicht vgl. Barbara Baumann-Eisenach: Der Mythos als Brücke zur Wahrheit. S. 191.

<sup>715</sup> Thomas Isermann: Der Text und das Unsagbare: Studien zur Religionssuche und Werkpoetik bei Alfred Döblin. Idstein: Schulz-Kirchner, 1989. S. 172.

<sup>716</sup> AzL, *Epilog* (1948), S. 384.

geschrieben.“<sup>717</sup> Ein solcher Dichter, würde man sagen, sei das Medium des Vergangenen. Deshalb überrascht es uns nicht, wenn Döblin mit Bezug auf den *Wallenstein*-Roman rückblickend erzählt: „Ich war verliebt, begeistert von diesen Akten und Berichten. Am liebsten wollte ich sie roh verwenden.“<sup>718</sup> Er hat bei der Komposition dieses Werkes die historische Faktizität mit besonderer Treue wiedergegeben, weil die Nähe zu den Realien für ihn wichtig ist: „Es ist mir so gegangen, als ich dies oder jenes historische Buch schrieb, daß ich mich kaum enthalten konnte, ganze Aktenstücke glatt abzuschreiben, ja ich sank manchmal zwischen den Akten bewundernd zusammen und sagte mir: besser kann ich es ja doch nicht machen.“<sup>719</sup> Aber Döblin hat sich auch ganz anders geäußert: „Es ist mir niemals ein ‚Faktum‘ zu Gesicht gekommen.“<sup>720</sup> Dieses Döblinsche „berüchtigte“ Widersprüchliche schließt sich nicht aus, es gehört vielmehr zusammen. Wenn Döblin sich das eine Mal zur Faktizität historischer Reden und Schriften bekennt, das anderemal sie verleugnet, fasst er jeweils nur die eine Seite, nicht das Ganze ins Auge. Vom Ganzen redet er an der folgenden Stelle: „Der wirkliche Produktive aber muß zwei Schritte tun: er muß ganz nahe an die Realität heran, an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch, und dann hat er die Sache zu durchstoßen, das ist seine spezifische Arbeit.“<sup>721</sup>

Die Maßnahme des intertextuellen Paraphrasierens verwirklicht eine Dynamisierung des Zugangs zu Kulturgütern. Da die Verehrung der Vergangenheit nur zu monumentaler Festlegung einer punktuellen Identität des kulturellen Kanons und damit zum Bruch kultureller Kontinuität führt, kann kulturelle Kontinuität vor allem durch Transformation und Re-Interpretation der Kulturgüter belebt werden: „Die alte Bildung füllt ein Vakuum, liefert Baustoff zu einer neuen Bildung.“<sup>722</sup> In dieser Weise fungiert die intertextuelle Praxis des menschlichen Daseins in der Literatur als ein Reintegrationszugang in den hermeneutischen Zirkel, indem sie den Teilnehmern einer ausdifferenzierten Gesellschaft, in der das Gemeinschaftsgefühl durch einen zugespitzten Konkurrenzkampf einzelner Individuen und eine erhöhte Komplexität politischer, wirtschaftlicher Interessen aufzulösen droht, das Bewusstsein einer kulturellen Gemeinschaft ins Gedächtnis zurückruft. Der konventionelle Kanon und die ganze verwirrende Vielfältigkeit und Unsicherheit der modernen Existenz münden also ins „Becken des Jetzt“ ein, treffen in jedem Montagewirbel auf kommunikative

---

<sup>717</sup> AzL, S. 131.

<sup>718</sup> AzL, S. 387.

<sup>719</sup> AzL, S. 114.

<sup>720</sup> AzL, S. 340.

<sup>721</sup> AzL, S. 107.

<sup>722</sup> SzÄ, *Der Geist des naturalistischen Zeitalters*. S. 174.

Weise zusammen und beleuchten sich gegenseitig, bis die die Sprache überschreitende existenzielle Erleuchtung sich neuerlich aus diesem Konglomerat von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ergibt. Die Döblinsche Paraphrase des kulturellen Kanons unterscheidet sich von der extremen Entmystifizierung und Auflösung des Kanons, die einer umfassenden Entlegitimierung zentraler gesellschaftlicher Normen und einer völligen Subversion der erklärenden Mythen im postmodernen Rahmen entspricht und eine Hinwendung zu „les petites histoires“, welche die auf die Wirklichkeit gerichteten Sprachspiele in ihrer Heterogenität bewahren,<sup>723</sup> begünstigt. Döblins Montageverfahren der *chóngyán*-Art oszilliert eher zwischen Brechtscher aufklärerischer Mythen-Interpretation und der postmodernen extremen Subversion und Auflösung des Kanons. Seine Ironie und Revision sollen nicht vollständig als Formen des Subversiven betrachtet werden, dessen schauerlichster Ausdruck der in postmoderner Zeit immer weiter um sich greifende Terrorismus ist, sondern vielmehr als das Subversive, welches auch eine positive Wirkung auf die Restitution neuer Totalität und Bedeutungen zeitigen kann. So kann nicht nur die kulturelle Kontinuität garantiert werden, sondern das Samsara der in der Geschichte unvermeidlich auf Eindeutigkeit reduzierenden Kultur lässt sich auch im immerwährenden Zyklus des *chóngyán*-Montagewirbels verwirklichen. Während die dargestellte Realität aus der Romanwelt durch zahlreiche paraphrasierte Zitat-Montagen stets in die mythische Welt zurückkehrt, kommt auch die dem Mythos innewohnende Totalität immer in die Gegenwart wieder. Dadurch, dass Döblin und Zhuangzi sowie andere Autoren, die an die mythische „ewige Wiederkunft“ glauben, alle Gegensätze von Vergangenheit und Gegenwart, Mythos und Realität, Leben und Tod unaufhörlich in zahllose Mikrowirbel der Montage einführen, treiben sie das ganze Werk als einen Makrowirbel an. Dabei fungiert die gähnende Leere jedes Augenblicks, die im Prozess der Entfaltung des Romans durch das Dasein des die *zhīyán*-Sprechhaltung einnehmenden Autors und des die autistische Selbstverfangenheit preisgebenden Lesers gewährt ist, als Zugang in den hermeneutischen Zirkel.

## 5. Schlussfolgerung

Gegen Ende der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts, als Döblin *Berlin Alexanderplatz* schuf und publizierte, genoss der Film als ein neues Medium hohe Popularität. Döblin war ein eifriger Kinogänger und hat sich nach 1908/09 immer wieder über die künstlerische Bedeutung des Films und speziell auch über das Verhältnis von Film und

---

<sup>723</sup> Jean-François Lyotard: *La Condition postmoderne*. Paris: Éd. de Minuit, 1979. S. 66.

Literatur geäußert.<sup>724</sup> Darum ist es nicht verwunderlich, dass viele Rezensenten der Meinung sind, Döblins Montagetechnik des Erzählens und Arrangierens komme vom Film und der Roman sei filmisch geschrieben. Dagegen weist Matthias Hurst zu Recht pointiert darauf hin, dass die BA charakterisierende Montagetechnik nicht einfach als „Übernahme kinematografischer Techniken in die Literatur“ angesehen werden darf: „Die Entwicklungsreihe, die zu diesem literarischen Phänomen führt, reicht weiter zurück als nur bis zum Film und tiefer als nur bis zur Nachahmung eines technischen Mediums.“<sup>725</sup> Andere Interpreten haben sich bemüht, die Anregungsquelle des Montageverfahrens in BA im innerliterarischen Rahmen zu suchen, sich dabei jedoch oft auf das Schema eines „Einfluss-Rezeption-Verhältnisses“ zwischen literarischen Werken beschränkt. Aufgrund der zeitlichen oder thematischen Nachbarschaft betrachten sie das Döblins Montageverfahren als Imitation der zeitgenössischen Romane *Ulysses* und *Manhattan Transfer*. Anhand verschiedener Indizien kann eine unmittelbare Imitation aber nicht bestätigt werden.<sup>726</sup> Beide Interpretationslinien gehen von möglichen Einflüssen aus, die außerhalb der literarischen Theorie und Praxis Döblins liegen, lassen aber die inneren Zusammenhänge zwischen Montage als Erzähltechnik und Döblins Romanpoetologie, Sprachphilosophie, sowie seinem Welt- und Menschenbild außer Acht. Zugleich darf nicht übersehen werden, dass in der Literaturgeschichte wiederholt Autoren auftraten, die sich mit dem Dilemma des Sprechens/Schreibens auseinandersetzten und eine der Montage nahekommende Sprechweise als Überwindungsstrategie anwendeten. So ist das Postulat folgerichtig, dass das Montageverfahren in BA nicht nur durch die eigentümliche literarische Theorie und Praxis des Autors bedingt ist, sondern auch durch eine immanente Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung der Literatur als Ganzes verkörpert. Durch den in dieser Arbeit vorgenommenen Vergleich zwischen Döblins und Zhuangzis Totalitätsgedanken, Subjektkritik und subversiven Sprachverständnissen, sowie durch Einzeluntersuchungen der Montage in BA mit Hilfe dreier aus dem *zhīyán*-Sprechprinzip abgeleiteten Sprechmodi Zhuangzis – „*xiàngyán*“, „*yùyán*“ und „*chóngyán*“, die nicht nur neuartige Kategorisierungskriterien, sondern auch eine vieldimensionale Interpretationsperspektive erstellen, wird einerseits die Einschätzung falsifiziert, Döblin habe die Montage aus zeitgenössischen literarischen Werken oder neuen

---

<sup>724</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: Döblin und das Kino: Überlegungen zur <Alexanderplatz>-Verfilmung. In: Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien <7, 1989 – 8, 1991> Münster 1989 – Marbach a.N. 1991. Hrsg. von Werner Stauffacher. Bern [u.a.]: Lang, 1993, S. 284-297.

<sup>725</sup> Matthias Hurst: Erzählsituationen in Literatur und Film: ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Niemeyer, 1996. S. 259.

<sup>726</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. S. 324ff.

Medien übernommen, andererseits wird der der Montagetechnik zugrunde liegende ästhetisch-literarische Innovationsanspruch der Sprache selbst deutlich gemacht.

Döblin und Zhuangzi, wie auch andere Autoren, die sich als inter- und binnenkulturelle Isotope mit vergleichbaren Fragestellungen auseinandersetzen, konzentrieren sich in ihren Werken oft auf das angespannte Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv, menschlichem Dasein und Sein. Im Verlauf des Schreibens/Sprechens begegnen sie unvermeidlich dem Widerspruch zwischen der „Unaussprechlichkeit“ des die Totalität durchdringenden Seins oder Daos und dem Wesen des menschlichen Daseins – dem „Sprechen“, auf das der Mensch bei der Gewinnung von Verständnis über das Dao und seiner Integration in die Totalität auf keinen Fall verzichten kann. Dieser Widerspruch ist auf der einen Seite gerade die Ursache für die Aporie der menschlichen Existenz in der Totalität: wenn der Mensch die ihn umgebenden Dinge durch die auf Begriffen, Logik und egozentrischer Perspektive basierende konventionelle Sprache definiert, begreift und kontrolliert, schiebt die menschliche Subjektivität ihn unvermeidlich auf den Pol der Weltnegation; sobald er durch das Scheitern dieses Versuchs Schicksalsschläge erleidet, wird er sprach- und ich-los, und wendet sich damit dem anderen Pol der Lebenshaltung zu – der Ichnegation. Die beiden extremen Fehlhaltungen werden von Döblin durch die Geschichte von Franz Biberkopf exemplifiziert. Gleichzeitig zwingt jedoch der Widerspruch des Sprechens den Autor in ein Dilemma des Erzählens: wenn er seinen Roman mittels konventioneller Erzähltechniken komponiert, z. B. vermittelnde Berichtsform, abgeschlossene und kontinuierliche Handlung, Gestaltung eines individualistischen „Helden“, sowie eine fast wissenschaftliche Psychoanalyse einsetzt, kann er sich nicht mehr der unaussprechbaren Totalität annähern. Zudem wird seine Einsicht, dass das konventionelle Sprechen zur Gegenüberstellung zwischen Mensch und Welt führt, gerade durch den Gebrauch dieser traditionellen Erzählweise konterkariert. Um diesen Widerspruch zu überwinden, subvertieren Zhuangzi und Döblin die erstarrte Sprache. Während Zhuangzi sein *zhīyán*-Sprechprinzip aufstellt, und anhand der drei aus diesem Sprechprinzip hergeleiteten Sprechweisen *xiàngyán*, *yùyán* und *chóngyán* die von der menschlichen Subjektivität ausgehende philosophische kognitive Segmentierung aufhebt, sowie seinen Argumentationsprozess in ein durch heterogene Bilder, vieldeutige Parabeln und auf Intertextualität abzielende Zitate verflochtenes Netzwerk integriert, geht Döblin gleichermaßen vom *zhīyán* ähnlichen Sprachverständnis aus und lässt montageartige Wechsel in BA in drei Dimensionen von *xiàngyán*, *yùyán* und *chóngyán* stattfinden, wobei die Sprache ihre ursprüngliche Funktion, den „Zeige-Gestus“,

wieder herstellt. Trotz der unausweichlich perspektivischen Darstellung innerhalb jeder eingeblendeten Einheit verleihen die Montagen aufgrund ihres Facettenreichtums der Deutung und gegenseitiger großer Heterogenität dem ganzen Erzählen ein aperspektivisches Profil. Sie gewähren dem Leser somit eine Rahmenperspektive, die jedem Versuch, nämlich in menschlicher Selbstanmaßung ein anthropozentrisches Erkenntnisssystem aufzubauen, den Boden entzieht.

In gewissem Sinne ist die Montagetechnik nicht einfach als eine als modernistisch etikettierbare, künstlerische Darstellungs- oder Erzähltechnik, sondern vielmehr als eine adäquate Sprechweise für „das Epos der Moderne“ zu bezeichnen. Ihre Angemessenheit entspringt gerade ihrer Übereinstimmung mit der Existenzform und dem Sichzeigen der im modernen Epos hervorgehobenen Totalität, die aus zahllosen auseinanderlaufenden, aber zugleich sich zueinander fügenden Dingen besteht und auf ambivalente Weise verschiedene antinomische Kräfte enthält. Obwohl ihre inhärenten Zusammenhänge teilweise das menschliche Erkenntnisvermögen transzendieren, darf die Totalität nicht als rein chaotisches System verstanden werden. Dieses nicht ganz ordentliche, aber doch organische System wird in BA mit der Großstadt verglichen. Da die Montage die egozentrische Pseudotalität dissoziiert, kann sich der Mensch erst davon lösen und wieder in den Wirklichkeitsstrom zurückgenommen werden. Döblin zeigt durch die Assoziationskraft der Montage verschiedenartige Beziehungen der Dinge und das hybride Wesen der Totalität – „aus Zucker und Dreck und alles Durcheinander“ (S. 434), damit die absolute Gegenüberstellung zwischen dem menschlichen Ich und der Totalität aufgehoben und das Gleichgewicht zwischen dem Menschen als „Stück und Gegenstück“ der Natur und der Welt gehalten werden kann. Zusammengefasst kann man nun konstatieren, dass die die paradoxe Dissoziations- und Assoziationskräfte enthaltene Montagetechnik die hochgradige Übereinstimmung der formalen Erzähltechnik mit den inhaltlichen Grundaussagen des Romans verkörpert. Sie ist nicht nur eine genuin literarische Technik für Romane wie BA, die die Aporie der menschlichen Existenz in einem organischen System als Hauptthema behandelt, sondern sie verhilft Döblin zur Realisierung seiner sich an dem „modernen Epos“ orientierenden „Reform des Romans“ als einer Form, die „einer auf Sachlichkeit und Breite, ja Totalität ausgehenden Welterschließung die größten Entfaltungsmöglichkeiten“ bietet.<sup>727</sup>

---

<sup>727</sup> Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. S. 306.

Zhuangzi erreicht mit seinem scheinbar aus zusammenhanglosen Aphorismen bestehenden Werk *Zhuangzi* Vergleichbares wie Döblin mit seinem Roman *BA*. Die in beiden Werken reflektierten Vorstellungen von Totalität, Subjekt und Sprache zeigen gleiche Wesenszüge der „Leere“. Diese absolute Leere bedeutet aber nicht die negative Einstellung beider Autoren zu diesen Begriffen, sondern sie steht ihnen als ein „Feld“ für ihre Versöhnungsversuche der Gegensätze in die Einheit und für das Wirken der gegenläufigen Dissoziations- und Assoziationskraft zur Verfügung. In diesem Feld, das besonders durch die substantielle Entleerung des Subjekts und die *zhīyán*-gemäße Sprachverwendung geräumt wird, zeigt die Montage in verschiedenartigen Bewegungen, wie Schichten, Häufen, Wälzen und Schieben, neben ihrer wohlbekannten „Simultaneität“ auch ihre dynamische Seite und ihre damit zusammenhängenden Wesenszüge der Zeitlichkeit und Prozesshaftigkeit. So ist es notwendig, das in Döblins Montageroman reflektierte dialektische Zeitverständnis im Zusammenhang mit der subversiven Zeitvorstellung der modernen Literatur zu analysieren und auf dieser Basis eine Neubeschreibung der Montagetechnik durchzuführen.

Die Kunst und die Philosophie des 20. Jahrhunderts sind mit dem tiefgreifenden Wandel der Raum- und Zeitkonzeption beschäftigt. Raum ist nur unter bestimmten Bedingungen das übliche Nebeneinander von Plätzen. Unter anderen Umständen können sich doch verschiedene Räume durchdringen. Eine Stelle aus Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, die vom Vorgang des Hörens handelt, veranschaulicht die „Verzeitlichung des Raums“: „Daß ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin.“<sup>728</sup> Das Ereignis „Lärm der Straße dringt in das Haus“ wird ähnlich wie im futuristischen Ölgemälde Umberto Boccionis *La strada entra nella casa* oder *Visioni simultanee* behandelt. Dieses räumliche Ineinander ist aber nicht dadurch bedingt, dass der Künstler es hier mit dem Akustischen zu tun hat, sondern dadurch, dass er sein erlebendes Subjekt weder als ein körperliches, noch als ein geistiges Wesen auffasst und sein Ich „leer“ macht, damit alles durch ihn hindurch dringen kann. Gleichermaßen ist der Umbruch auch in der Zeitvorstellung geschehen. Um die Zeitlichkeit der Existenz zu eliminieren, haben moderne Künstler die gewöhnliche Zeitkonzeption seit der Renaissance, nach der die Zeit stets als Ordnung des ausschließlichen Nacheinander zu verstehen sei, in Zweifel gestellt und mit einer neuen subvertiert. Sie verkündigen, dass das Frühere und das Spätere, Anfang und Ende ineinander verschlungen

---

<sup>728</sup> Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Sämtliche Werke. Hrsg. von Ernst Zinn. Band 6. Frankfurt a. M., 1966. S. 710.

sein. In der „Ersten Proklamation des Aeternismus“ heißt es: „In uns ist alle Vergangenheit Gegenwart Zukunft. Alles muß durch uns hindurch. Uns haben gesungen die Memnonsäule, ambrosianische Chöre, gommeuse Puder-Skelette, aufgewühlte Avenuen, intransigent-elektrische Hochspannungen, Äther, Meere, Apéritifs, Spelunken“.<sup>729</sup> Carl Einstein verweist in der Reflexion auf „Totalität“ auf die Verwandlung der „Zeit“ „in ein simultan Räumliches“.<sup>730</sup> Ebenfalls wirkt der Hinweis von Arthur Eloesser auf die „freskohaften Visionen des Nebeneinanders und des Gleichzeitigen“.<sup>731</sup> So sind Lebensverheißung, Bitternis des Todes, Erhöhung als gleichzeitig und ganz Gegenwart betrachtet. Das Thema der Erlösung von der Vergänglichkeit wird also mehrfach variiert. Im Nichtsein, in der Wiederkehr oder im Zugleich erscheint Vergänglichkeit als überwunden. Ein Beispiel findet sich an einer anderen Stelle aus *Malte Laurids Brigge*, die Rilke zur Frage veranlasst: „Wird man es glauben, daß es solche Häuser giebt?“ Dazu gehört die Erläuterung: „Es waren Häuser, die nicht mehr da waren. Häuser, die man abgebrochen hatte von oben bis unten.“<sup>732</sup> Hier gilt es, dass die Häuser einerseits nicht mehr da sind und doch andererseits immer sind. Dabei verknüpft Rilke das Sehen nicht mit dem Raum, das Hören nicht mit der Zeit, sondern kehrt es gerade um.

Die gewöhnliche Auslegung der literarischen Montage richtet die Aufmerksamkeit mehr auf ihren Effekt der „Simultaneität“ oder „Verräumlichung der Zeit“ als auf die Entgegensetzung: „Verzeitlichung des Raums“, anders gesagt, legt größeren Wert auf die Annäherung der modernen Literatur an bildende Künste als auf die der Literatur immanente Zeitlichkeit, die eine Affinität zu Musik und Film bildet. Obwohl in der literarischen Moderne die Überwindung der herkömmlichen Zeitvorstellung der Vergänglichkeit stets als ein sehndes Verlangen gilt, muss man sich dennoch folgender Punkte bewusst werden: (1) Immerhin wird die Gültigkeit der mathematischen Gestalt der Kategorien von Zeit und Raum durch Montage nur *relativiert*, wobei die Zeitdimension nicht ganz annulliert oder durch die Raumdimension ersetzt ist. Fasst man die Montage als ein synthetisches ästhetisches Grundprinzip der modernen Literatur auf, muss man zugeben, dass die sich in der Montage verwirklichende temporale und räumliche Entgrenzung im Wesentlichen eine wechselseitige ist; (2) Die „Verräumlichung der Zeit“ enthält selber auch noch ein Paradox: In der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ ist das Künftige zwar nicht einfach als das Ferne,

---

<sup>729</sup> Paul Pörtner: *Literatur-Revolution 1910-1925*. II Zur Begriffsbestimmung der „Ismen“. S. 191.

<sup>730</sup> Paul Pörtner: *Literatur-Revolution 1910-1925*. I Zur Aesthetik und Poetik S. 129.

<sup>731</sup> Ebd. S. 253.

<sup>732</sup> Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Sämtliche Werke. Band 6. 1966. S. 749.

eben als das Nicht-Gegenwärtige zu verstehen, aber gewiss auch nicht das Gegenwärtige, sondern reicht an die Gegenwart heran, nämlich ankommend und somit auch angekommen. Dementsprechend ist das Vergangene zugegebenermaßen nicht vergangen und abgetan, es ist aber auch nicht das Nicht-Vergangene und stets Gegenwärtige: das Vergangene *ist*, aber es ist als das Gewesene. Die Entgegensetzungen zusammenzufügen und zusammenzuhalten ist die schwierige Rede, die sich Dichtung der reflektierten Moderne vorgenommen hat. Dabei werden die irreversiblen Anzeichen des Nicht-Daseins der Vergangenheit und Zukunft nicht durchaus kaschiert; (3) Die Selbstentfaltung eines literarischen Werkes oder vielmehr die vom Leser vorgenommene Entzifferung des Werkes besitzt eine dynamische Prozesshaftigkeit. Für die literarische Rezeption ist die Zeit-Dimension unter keinen Umständen entbehrlich, nur in dieser kann sich der Blick des Lesers von Wort zu Wort geradlinig bewegen. Das steht ganz im Gegensatz zur Rezeption der bildenden Künste, weil der Faktor Zeit beim Geraten eines Bildes ins Blickfeld des Zuschauers so gering ist, dass man ihn unberücksichtigt lassen kann.

Das zeitliche Element hier wiederholt zu betonen, heißt dennoch nicht, den simultanen Charakter der Montage zu negieren oder die traditionelle Romanpoetologie zu restaurieren, sondern zielt darauf ab, die potentielle Relativität der subversiven Zeitvorstellung seit der literarischen Moderne aufzuzeigen. Erwin Kobel hat beim Vergleich zwischen dem Organisationsprinzip des neuen Romans und dem der Erzählungen Döblins zu Recht aufgezeigt: Zwar betont das erstere die „Gleichzeitigkeit“ der Handlung<sup>733</sup> und das letztere akzentuiert die „rapiden Abläufe“ und somit die traditionelle „Aufreihung auf den Erzählfaden“,<sup>734</sup> doch besteht der Unterschied zwischen den beiden Genres nicht darin, dass „das einmal die Abfolge, das anderemal die Gleichzeitigkeit organisierende Grundgewalt ist.“<sup>735</sup> „Beides, das Dann-und-dann wie das Zugleich“, so Kobel, „gehört hier und dort zur Dichtung, aber es kann unterschiedlich betont sein.“<sup>736</sup> So wird klargemacht, dass die in der neuen literarischen Tradition als Nebeneinander verstandene Zeit im Montageroman im Grunde genommen eine „Verschränkung von Abfolge und Gleichzeitigkeit, von Zeitlichem und Überzeitlichem“ ist.<sup>737</sup> Immerhin muss, nach der Zeitvorstellung Döblins, seiner ambivalenten Gottesvorstellung, Personalauffassung und Sprachanschauung entsprechend, der Kosmos zwei Anfänge haben: einen zeitlosen, der der Statik eines im Jenseits

---

<sup>733</sup> Vgl. AzL, S. 42: „Das Hintereinander einer Handlung oder von Handlungsgruppen“, sagt Döblin, „kann zurücktreten oder beherrschend im Vordergrund stehend.“

<sup>734</sup> Erwin Kobel: Alfred Döblin. S. 148.

<sup>735</sup> Ebd.

<sup>736</sup> Ebd.

<sup>737</sup> Ebd.

dämmernden Urgrunds entspringt, und einen zeitlichen, der aus der Dynamik des göttlichen Urworts „es werde“ rollt.<sup>738</sup> Deswegen soll unsere Aufmerksamkeit sich vielmehr darauf richten, wie das Paradox des Zeitverständnisses in Döblins Montageroman zu überwinden ist. Betrachtet man den durch unübersehbar viele, abrupte Wechsel/Mutationen im Montageroman erzeugten fluiddynamischen Mechanismus, welcher als eine „turbulente Strömung“ erscheint und zahllose Wirbel in sich enthält, als das Wesen der Montagetechnik, dann lassen sich alle vergänglichen irdischen Heterogenen in sich drehenden Wirbeln zugleich abgrenzen und verbinden, so dass eine aus der zeitweiligen Gleichzeitigkeit resultierende Totalität oder Überzeitlichkeit in den Wirbeln wiederhergestellt werden kann. Zugegebenermaßen kann die Welt nicht in einer strengen, gradlinigen, fortschreitenden Handlung dargestellt werden, sondern sie erfordert aufgrund ihrer vieldimensionalen Ausbreitung in alle Richtungen immer kaleidoskopische Perspektiven und eine montageartige Darstellungsweise. Aber man sollte auch nicht jeden Einzelpunkt der Montage als ein *Skalar* betrachten, d. h. unter der Simultaneität des Montageromans nicht statisch verstehen, sondern eine dynamisierende Auslöskraft in der Simultaneität sehen und jedem isolierten Punkt innerhalb eines Montagertextes einen *Vektor* zuschreiben, so dass der ganze Montageroman ein *Vektorfeld* bildet.

Die vektoriellen Bewegungen ergeben sich aus zwei Prozessen: den Kompositions- und Rezeptionsprozessen des Montagewerkes. Auf der Seite des Lesers werden die vektoriellen Bewegungen der Montage im absoluten Sinne durch das „metaphysische Dunkel des gelebten Augenblicks“<sup>739</sup> des Lesenden bedingt. Das metaphysische Dunkel des gelebten Augenblicks hängt mit dem „Dunkel des Jetzt“,<sup>740</sup> dem „Dunkel des Ursprungs“<sup>741</sup> und der noch währenden Dunkelheit und Unfassbarkeit des Endes zusammen und bildet die Grundlage für den Mangelcharakter des „Daß-Seins“ als „Nicht-Habens“. <sup>742</sup> Auf Grund des Mangelcharakters muss der Blick des Lesers im Verlauf der Rezeption eines Montageromans jederzeit als ein leeres „*zhī*-Gefäß“ dienen, damit alle Sprach- und Textmaterialien des Romans unablässig in das Gefäß zu- und abfließen können. Im relativen Sinne werden die vektoriellen Montagebewegungen dadurch verursacht, dass der Leser, nach der Gestalttheorie, eine gegebene Anordnung psychologisch relevanter Kräfte (*Vektorkräfte*) unterschwellig

---

<sup>738</sup> UM, S. 107.

<sup>739</sup> Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1959. S. 348.

<sup>740</sup> Ebd. S. 358.

<sup>741</sup> Ebd.

<sup>742</sup> Vgl. dazu. G. Raulet: Hermeneutik im Prinzip der Dialektik. In: Ernst Blochs Wirkung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975. S. 284-305.

befolgt und die weit auseinanderliegenden Montagemonaden „rhizomartig“<sup>743</sup> miteinander zu verknüpfen versucht, um der korallenartig anwachsenden Wirklichkeitswelt einen *mobilen* Kausalkonnex oder ein instabiles Geflecht des Sinnes zu verleihen. Beim Kompositionsprozess des Montagewerkes wird jede Montagestelle in verschiedenen Größen, wie Kapiteln, Passagen und Fragmenten innerhalb der Abschnitte, evakuiert, indem den Montagestellen die sich geradlinig entwickelnden Handlungsstränge, Figuren und Themen abrupt entzogen werden. Infolge der kurzen oder langen Abwesenheit dieser Elemente bildet sich eine Art Vakuum oder Sog an diesen Stellen, wo alle anderen heterogenen textlichen Elemente rasch eine ungeheure kinetische Energie gewinnen und dann schnell an die leeren Montagestellen zufließen. So sind zahlreiche *Wirbel/Strudel* auf allen Größenskalen im Montageroman deutlich zu beobachten, die nach der fluiddynamischen Theorie die elementarsten strukturierenden Bestandteile der turbulenten Strömung sind. Setzt man den Montageroman mit einem Vektorfeld gleich, erscheint er freilich als ein turbulentes, aber zugleich rotierendes Vektorfeld, innerhalb dessen große oder kleine Wirbel oder im Idealfall *Kreisläufe* viele zur Überwindung des Paradoxons funktionierende, selbstähnliche Strukturen bilden.

Traditionelle Forschungen neigen dazu, unter dem „turbulenten Charakter“ der Montagekunst nur „fragmentarisch“, „chaotisch“, „stochastisch“, „instationär“ und „nichtlinear“ zu verstehen, ignorieren dabei leider die grundlegendsten Komponenten der turbulenten Montageströmung: „Wirbel“, und die wirbelförmigen selbstähnlichen Grundkonstruktionen, sowie die bedeutende Rolle des Wirbels bei der Auflösung des Paradoxes. In der Tat ist es kaum vorstellbar, dass die Montage die folgende paradoxe Aufgabe erfüllen kann, ohne den Text als ein latent kreisendes Vektorfeld zu dynamisieren. Die Montage muss auf der einen Seite durch zahlreiche Wechsel von Zeit, Ort, Person und Thema mehrfache Zäsuren zwischen disparaten Einzelheiten in verschiedenen Größen erzeugen, um die Heterogenität der empirischen Welt zu rechtfertigen, auf der anderen Seite auch noch Übergänge zwischen zusammenhanglosen Fragmenten oder verschiedenen Erzählformen zugunsten des Zusammenhangs des Erzählten eröffnen, um die „Synthesis des Heterogenen“<sup>744</sup> zu ermöglichen. Dabei ziehen die Montagewirbel offensichtlich eine Art Drehtüreffekt im positiven Sinne nach sich, sie kommen nicht nur der gegenständlichen Anschaulichkeit der Erzählung zugute, die so oft um ideelle Gegenstände kreist, sondern

---

<sup>743</sup> Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Rhizom. Berlin: Merve, 1977. „Rhizom-Theorie“

<sup>744</sup> Paul Ricœur: Zeit und Erzählung. Band I. München: Fink, 1988. S. 106f.

relativieren, nivellieren und vermischen auch alle scheinbar unversöhnlichen Gegensätze und Widersprüche: Aus der Rotation der Wirbel resultiert eine Saugwirkung wie die gravitative Auswirkung des Schwarzen Loches. Durch den Sog kollabieren kausallogische Ereignisverkettungen. Das heißt, an der Grenze jedes Wirbels werden alle kausalen, kontinuierlichen und ordentlichen Erzählstränge/Bestandteile aus den vorwärtsgetriebenen Handlungen, die wie im Fall von BA mit „laminaren Strömungen“ gleichgesetzt werden können, herausgerissen und schlagen von laminaren in turbulente Strömungen um, in die alles Dasein, das raum-zeitlich weit auseinanderliegt, auf undifferenzierte/indifferente Weise von Fragmenten zum Konglomerat beschleunigt verquirlt wird. Noch erstaunlicher ist: während alles Heterogene in die leere Mitte jedes Wirbels gesaugt wird, sprudelt es zugleich von einer anderen Seite wieder heraus, damit der laminar-turbulente Umschlag als das Verhältnis zwischen Handlungen und Montageteilen reversibel werden kann. Nur erst so kann das Konstruktions- und Destruktionsprinzip der Montagetechnik dialektisch funktionieren, damit die empirische Erfahrung des Totalitätsverlusts unter der Bedingung der Erhaltung des partikularen Charakters der Wirklichkeitswelt beseitigt werden und das Ganze immer „beweglich und vieldimensional“<sup>745</sup> bleiben kann.

---

<sup>745</sup> Wolfgang Welsch: Vernunft. S. 661.

## **Siglen und Abkürzungen:**

\*Die Texte werden in alphabetischer Reihenfolge der in der Arbeit verwendeten Abkürzungen angegeben.

A = Alfred Döblin: Amazonas. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1963.

AzL = Alfred Döblin: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg: Breisgau, 1963.

B = Briefe. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1970.

BA = Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf. München: dtv (Deutscher Taschenbuch Verlag), 2008.

BMG = Alfred Döblin: Berge, Meere und Giganten. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1977.

BW = Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1962.

E = Alfred Döblin: Erzählungen aus fünf Jahrzehnten. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1979.

GmK = Alfred Döblin: Gespräche mit Kalypso: Über die Musik. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1980.

H = Alfred Döblin: Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1966.

IüN = Alfred Döblin: Das Ich über der Natur. Berlin: Fischer, 1928.

KS I = Alfred Döblin: Kleine Schriften I. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1985.

M = Alfred Döblin: Manas: Epische Dichtung. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1961.

P = Alfred Döblin: Pardon wird nicht gegeben. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1962.

SPG = Alfred Döblin: Schriften zur Politik und Gesellschaft. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1972

SV = Alfred Döblin: Der schwarze Vorhang: Roman von den Worten und Zufällen. In: Ders.: Jagende Rosse. Der schwarze Vorhang. Und andere frühe Erzählwerke. Hrsg. von Anthony W. Riley. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1980.

SzÄ = Alfred Döblin: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1989.

SzL = Alfred Döblin: Schriften zu Leben und Werk. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1986.

UD = Alfred Döblin: Unser Dasein. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1964.

UM = Alfred Döblin: Der unsterbliche Mensch: Ein Religionsgespräch. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1980.

W = Alfred Döblin: Wallenstein. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg: Walter, 1965.

WL = Alfred Döblin: Die drei Sprünge des Wang-lun: Chinesischer Roman. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1960.

WV = Alfred Döblin: *Wissen und Verändern*. In: Ders.: Der deutsche Maskenball: von Linke Poot (1921). Wissen und Verändern!: Offene Briefe an einen jungen Menschen (1931). Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1972.

Zz (RW) = Dschuang Dsi [Zhuangzi]: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland (南華真經 *Nanhua zhenjing*). Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Düsseldorf; Köln: Dietrichs, 1951.

Zz (VHM) = Zhuangzi: Das klassische Buch daoistischer Weisheit. Erstmals in vollständiger Übersetzung. Herausgegeben und kommentiert von Victor H. Mair; aus dem Amerikanischen von Stephan Schuhmacher. Frankfurt am Main: Krüger, 1998.

# Literaturverzeichnis

## I. Verzeichnis der zierten Schriften und Werke Alfred Döblins

- Amazonas. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1963.
- Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg: Breisgau, 1963.
- Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1962.
- Berge, Meere und Giganten. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1977.
- Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf. München: dtv (Deutscher Taschenbuch Verlag), 2008.
- Briefe. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1970.
- Das Ich über der Natur. Berlin: Fischer, 1928.
- Der Kampf mit dem Engel: Religionsgespräch (Ein Gang durch die Bibel). Hrsg. von Anthony W. Riley. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1980.
- Der schwarze Vorhang: Roman von den Worten und Zufällen. In: Ders.: Jagende Rosse. Der schwarze Vorhang. Und andere frühe Erzählwerke. Hrsg. von Anthony W. Riley. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1980.
- Der unsterbliche Mensch: Ein Religionsgespräch. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1980.
- Die drei Sprünge des Wang-lun: Chinesischer Roman. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1960.
- Die Natur und ihre Seelen.* In: Der neue Merkur 6 (1922). S. 5-14.
- Erzählungen aus fünf Jahrzehnten. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1979.
- Ferien in Frankreich.* In: Ders.: Die Zeitlupe: Kleine Prosa. Aus dem Nachlaß zusammengestellt von Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1962. S. 110-117.
- Gespräche mit Kalypso: Über die Musik. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1980.
- Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1966.
- Kleine Schriften I. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter. 1985.
- Manas: Epische Dichtung. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1961.

November 1918: Eine deutsche Revolution. 4 Bände. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1978.

Pardon wird nicht gegeben. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1962.

Schicksalsreise. In: Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen. Hrsg. von Edgar Pässler. Jubiläums-Sonderausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1977.

Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1989.

Schriften zu Leben und Werk. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1986.

Schriften zur Politik und Gesellschaft. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1972.

Unser Dasein. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1964.

*Vom Ich und vom Ur-Sinn*. In: Die Neue Rundschau 38 (1927). Bd. 2, S. 283-301.

Wallenstein. 1965. Hrsg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg: Walter, 1965.

## II. Verzeichnis der zierten Werke Zhuangzis

Dschuang Dsī [Zhuangzi]: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland (南華真經 *Nanhua zhenjing*). Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Düsseldorf; Köln: Dietrichs, 1951.

Eine neue Interpretation von *Zhuangzi* (*Zhuangzi xinshi* 莊子新釋). Kommentiert von Zhang, Mosheng 張默生. Jinan: Qilu shushe. 1993.

Phonetische, syntaktische und semantische Analyse von *Nanhua zhenjing* (*Nanhua zhenjing zhangju yinyi* 南華真經章句音義). Kommentiert von Chen, Jingyuan 陳景元. Beijing/Shanghai/Tianjin: Wenwu chubanshe, Shanghai shudian, Tianjin guji chubanshe, 1988.

*Zhuangzi* mit Erklärungen und Anmerkungen verschiedener Autoren (*Zhuangzi jishi* 莊子集釋). Editiert von Guo, Qingfan 郭慶藩. Beijing: Zhonghua shuju, 1961.

*Zhuangzi*: Das klassische Buch daoistischer Weisheit. Erstmals in vollständiger Übersetzung. Herausgegeben und kommentiert von Victor H. Mair; aus dem Amerikanischen von Stephan Schuhmacher. Frankfurt am Main: Krüger, 1998.

*Zhuangzi*: Die Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse. Übers. von Martin Buber. Frankfurt a.M.: Ed. Beauclair, 1970.

## III. Verzeichnis der zierten Literatur

- Adorno, Th. W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M., 1970.
- Alker, Ernst: *Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart: Cotta, 1950, Bd. II.
- Anders, Günther: *Der verwüstete Mensch: Über Welt- und Sprachlosigkeit in Döblins Berlin Alexanderplatz*. In: Festschrift zum achzigsten Geburtstag von Georg Lukács. Hrsg. von Frank Benseler. Neuwied & Berlin: 1965. S. 420ff.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck, 1992.
- Auer, Manfred: *Das Exil vor der Vertreibung: Motivkontinuität u. Quellenproblematik im späten Werk Alfred Döblins*. Bonn: Bouvier, 1977.
- Bab, Julius: *Weg der Erneuerung*. In: *Der Morgen*, Berlin, 5. Jg., H. 6; Februar 1930. S. 640-649, S. 642-644.
- Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.
- Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. und eingeleitet von Rainer Grübel. Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1979.
- Bachtin, Michail M.: *Gesammelte Werke*. Bd. 2. Moskau, 2000.
- Bachtin, Michail M.: *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Übers. von Gabriele Leupold. Hrsg. und mit einem Vorw. vers. von Renate Lachmann. 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Bachtin, Michail M.: *The Dialogic Imagination: Four essays*. Ed. by Michael Holquist. Austin: Univ. of Texas Press, 2008.
- Ball, Hugo: *Sämtliche Werke und Briefe: 3. Bd. Die Flucht aus der Zeit*. Hrsg. u. kommentiert von Bernhard Echte. Göttingen: Wallstein, 2013.
- Ball, Hugo: *Byzantinisches Christentum : drei Heiligenleben/Hugo Ball*. Hrsg. und komm. von Bernd Wacker. 1. Aufl. Göttingen: Wallstein-Verl., 2011.
- Balve, Johannes: *Ästhetik und Anthropologie bei Alfred Döblin: vom musikphilosophischen Gespräch zur Romanpoetik*. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl., 1990.
- Bartscherer, Christoph: *Das Ich und die Natur: Alfred Döblins literarischer Weg im Licht seiner Religionsphilosophie*. 1. Aufl. Paderborn: Igel-Verl. Wiss., 1997.
- Baudrillard, Jean: *Pour une critique de l'économie politique de signe*. Paris: Gallimard, 1972.
- Baudrillard, Jean: *Simulacres et simulation*. Paris: Éd. Galilée, 1981.
- Baudrillard, Jean: *Transparenz des Bösen/La Transparence du Mal: Ein Essay über extreme Phänomene*. Berlin: Merve, 1992.
- Bauer, Matthias: *Romantheorie*. Stuttgart ; Weimar: Metzler, 1997.

- Baumann-Eisenach, Barbara: Der Mythos als Brücke zur Wahrheit: Eine Analyse ausgewählter Texte Alfred Döblins. Idstein: Schulz-Kirchner, 1992.
- Becker, Helmut: Untersuchungen zum epischen Werk Alfred Döblins am Beispiel seines Romans „Berlin Alexanderplatz“. Inauguraldissertation. Marburg, Univ., 1962.
- Bekes, Peter: Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz: Interpretation. 2., überarb. und korr. Aufl., unveränd. Nachdr. München: Oldenbourg, 2007.
- Benét, William R.: The Reader's Encyclopedia. New York, 1947, S. 302.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974 ff.
- Benn, Gottfried: Doppelleben: Zwei Selbstdarstellungen. Wiesbaden: Limes, 1950.
- Benn, Gottfried: Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke in 4 Bänden. Textkritisch durchgesehen und hrsg. von Bruno Hillebrand. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 1982-1990.
- Benn, Gottfried: Sämtliche Werke [in 7 Bänden]. Stuttgarter Ausgabe. In Verbindung mit Ilse Benn hrsg. von Gerhard Schuster. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986-2003.
- Biedermann, Walter: Die Suche nach dem dritten Weg: Linksbürgerliche Schriftsteller am Ende der Weimarer Republik ; Heinrich Mann, Alfred Döblin, Erich Kästner. Frankfurt a. M., Univ., Diss., 1981.
- Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1959.
- Bloch, Ernst: Erbschaft dieser Zeit. Zürich, 1935.
- Bloch, Ernst: Experimentum Mundi: Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975.
- Bloch, Ernst: Marxismus und Literatur. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
- Bloch, Ernst: Tübinger Einleitung in die Philosophie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.
- Bloch, Ernst: Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962.
- Böhme, Harmut/Böhme, Gernot: Das Andere der Vernunft: Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt a.M. Suhrkamp, 1985.
- Bohnen, Klaus: Erzählen aus mythischer Erinnerung: Ein Versuch zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Hrsg. von Fritz Martini, Walter Müller-Seidel, Bernhard Zeller. 28. Jahrgang 1984. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Bölsche, Wilhelm: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie: Prolegomena einer realistischen Ästhetik. Mit zeitgenössischen Rezensionen und einer Bibliographie der

- Schriften Wilhelm Bölsches neu hrsg. von Johannes J. Braakenburg. München: Deutscher Taschenbuch-Verl., 1976.
- Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearb. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- Borsche, Tilman: *Das Eine und die Antwort: Nietzsches Kritik des mystischen Ursprungs der Metaphysik*. In: Günter Abel / Jörg Salaquarda [Hgg.]: *Krisis der Metaphysik: Wolfgang Müller-Lauter zum 65. Geburtstag*. Berlin/New York: 1989. S. 13-33.
- Braun, Michael: "Hörreste, Sehreste": Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2002.
- Brecht, Bertolt: *Werke: Große kommentierter Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. 30 Bde. Berlin und Weimar: Aufbau / Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989-2000.
- Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2001-2003.
- Broch, Hermann: *Kommentierte Werkausgabe in 17 Bänden*. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.
- Buber, Martin: *Ich und Du*. In: Ders.: *Das dialogische Prinzip*. 6. durchges. Aufl. Gerlingen: Schneider, 1992.
- Buddeberg, Else: *Der Gebrauch des Verbums in der Gedichtgruppe 'Spaltung'*. In : *Studien zur lyrischen Sprache Gottfried Benns*. Düsseldorf: Schwann, 1964.
- Calvino, Italo: *Kybernetik und Gespenster*. München: Hanser, 1984.
- Celan, Paul: *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Christ, Barbara: *Die Splitter des Scheins: Friedrich Schiller und Heiner Müller. Zur Geschichte und Ästhetik des dramatischen Fragments*. Paderborn: Igel, 1996.
- Cohn, Dorrit C.: *Transparent minds: Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1978.
- Conrady, Karl Otto: *Gegen die Mystifikation der Dichtung und des Dichters*. In: *Literatur und Germanistik als Herausforderung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin: Merve, 1977.
- Die deutsche Literatur (im Ausland seit 1933): Ein Dialog zwischen Politik und Kunst*. Verlag Science et littérature, Paris, 1938 (Schriften zu dieser Zeit I.)

- Dienst, K., *Kopernikanische Wende*. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Ritter J., Gründer K. Bd. 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. Sp. 1094-1099.
- Djurić, Mihailo: Nietzsche und die Metaphysik. Berlin/New York: de Gruyter, 1985.
- Dollinger, Roland: Totalität und Totalitarismus im Exilwerk Döblins. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1994.
- Dos Passos, John: Manhattan transfer. Boston, Mass.: Mifflin, 1977.
- Dscheng, Fang-Hsiung: Alfred Döblins Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun“ als Spiegel des Interesses moderner deutscher Autoren an China. Frankfurt a. M., 1979.
- Dscheng, Fang-hsiung: Alfred Döblins Roman Die drei Sprünge des Wang-lun als Spiegel des Interesses moderner deutscher Autoren an China. Frankfurt a. M. 1979.
- Dunz, Christoph: Erzähltechnik und Verfremdung: die Montagetechnik und Perspektivierung in Alfred Döblin, „Berlin Alexanderplatz“ und Franz Kafka, „Der Verschollene“. Bern; Berlin; Frankfurt a.M.; New York; Paris; Wien: Lang, 1994.
- Dutt, Carsten (Hrsg.): Figurationen der literarischen Moderne: Helmuth Kiesel zum 60. Geburtstag. Heidelberg: Winter, 2007.
- Duytschaever, Joris: *Joyce – Dos Passos – Döblin: Einfluß oder Analogie*. In: Prangel (Hrsg.), Materialien (s. u.), 136-149.
- Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von Christoph Michel. Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker-Verlag, 1999.
- Eckert, Michael: Transzendieren und immanente Transzendenz: Die Transformation der traditionellen Zweiweltentheorie von Immanenz und Transzendenz in Ernst Blochs Zweiseitentheorie. Wien ; Freiburg (Breisgau) [u.a.]: Herder, 1981.
- Eggebrecht, Axel: Alfred Döblins neuer Roman. In: Die literarische Welt, 5. Jg., Nr, 45; 8.11.1929; S. 5f..
- Eke, Norbert Otto: Heiner Müller: Apokalypse und Utopie. Paderborn [u.a.]: Schöningh, 1989.
- Eliade, Mircea: Cosmogonic Myth and „Sacred History“. In: Sacred Narrative: Readings in the Theory of Myth. Hrsg. von Alan Dundes. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1984. S. 137-151.
- Elm, Theo (Hrsg.): Fabel und Parabel: Kulturgeschichtliche Prozesse im 18. Jahrhundert. München: Fink, 1994.
- Enzensberger, Hans Magnus: Der Untergang der Titanic: eine Komödie. Enzensberger. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.

- Erhardt, Jacob: Alfred Doeblins Amazonas-Trilogie. Worms: Heintz; Meisenheim/Glan: Hain, 1974.
- Felbert, Ulrich [von]: China und Japan als Impuls und Exempel: Fernöstliche Ideen und Motive bei Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Egon Erwin Kisch. Frankfurt am Main; Bern; New York: Lang, 1986.
- Felbert, Ulrich [von]: China und Japan als Impuls und Exempel: Fernöstliche Ideen und Motive bei Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Egon Erwin Kisch. Frankfurt am Main; Bern; New York: Lang, 1986.
- Fichte, Immanuel Hermann: *Vorrede des Herausgebers*. In: Fichtes Werke, Bd. I (*Zur theoretischen Philosophie I*). Berlin: de Gruyter, 1971.
- Fichte, Johann Gottlieb: *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*. In: Fichtes Werke, Bd. I. Berlin: de Gruyter, 1971.
- Fick, Monika: *Sinnenwelt und Weltseele: Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende* [= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 125], Tübingen: Niemeyer, 1993.
- Fiedler, Leslie A.: *Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne*. In: *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Berlin: Akademie, 1994.
- Fleißer, Marieluise: *Gesammelte Werke in 4 Bänden*. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- Franke, Otto: *Die politische Idee in der ostasiatischen Kulturwelt*. In: *Verhandlungen des Deutschen Kolonialkongresses 1905*. Berlin, 1906. S. 168f.
- Freud, Sigmund: *Der Dichter und das Phantasieren (1908 [1907])*. In: *Studienausgabe Band X: Bildende Kunst und Literatur*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1969.
- Fritz, Horst (Hrsg.): *Montage in Theater und Film*. Tübingen: Francke, 1993.
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Pr., 1973.
- Frye, Northrop: *Myth and metaphor*. Charlottesville [u.a.]: Univ. Pr. of Va., 1991.
- Genette, Gérard: *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers. Von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- Graber, Heinz: *Alfred Döblins Epos 'Manas'*. Bern: Francke, 1967.
- Grass, Günter: *Danziger Trilogie. Die Blechtrommel; Katz und Maus; Hundejahre*. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- Guo, Moruo: *Allgemeine Kompilation der Orakelknocheninschriften (《卜辞通纂》)*. In: *《郭沫若全集·考古编》*, Bd. 2. Beijing: Kexue chubanshe, 1982.

- Hachmöller, Johannes: Ekstatisches Dasein und Tao-Sprung: Alfred Döblins Romane „Die drei Sprünge des Wang-lun“ und „Berlin Alexanderplatz“ vor dem Hintergrund seiner Naturphilosophie. Würzburg, 1971.
- Hage, Volker (Hrsg.): Literarische Collagen: Texte, Quellen, Theorie. Stuttgart 1981.
- Hager, Achim: Subjektivität und Sein: Das Hegelsche System als ein geschichtliches Stadium der Durchsicht auf Sein. Freiburg/München: Alber, 1974.
- Han, Bok Hie: Döblins Taoismus: Untersuchungen zum „Wang-lun“-Roman und den frühen philosophisch-poetologischen Schriften. Göttingen, 1992.
- Han, Bok Hie: Döblins Taoismus: Untersuchungen zum „Wang-lun“-Roman und den frühen philosophisch-poetologischen Schriften. Göttingen, 1992.
- Handke, Peter: Der kurze Brief zum langen Abschied. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979.
- Handke, Peter: Die Stunde der wahren Empfindung. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972.
- Handke, Peter: Wunschloses Unglück: Erzählung. Mit einem Kommentar von Hans Höller [u.a.]. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Haß, Ulrike: Vom „*Aufstand der Landschaft gegen Berlin*“. In: Literatur der Weimarer Republik 1918 - 1933. Hrsg. von Bernhard Weyergraf. München [u.a.]: Hanser, 1995.
- Hecker, Axel: Geschichte als Fiktion: Alfred Döblins "Wallenstein" - e. exemplar. Kritik d. Realismus. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Jenaer Systementwürfe III. Unter Mitarb. Von Johann Heinrich Trede. Hrsg. von Rolf-Peter Horstmann (Gesammelte Werke. In Verb. Mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft . hrsg. von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8). Hamburg: Meiner, 1976.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes. Nach dem Texte der Originalausgabe. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. 6. Aufl. Hamburg: Meiner, 1952.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: Werke: in zwanzig Bänden, Band 15. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III*. In: Werke: in zwanzig Bänden, Band 20. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.
- Heidegger, Martin.: Brief über den „Humanismus“. 9. Aufl. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1991.

- Heidegger, Martin.: Der Satz vom Grund. In: Ders.: Gesamtausgabe Bd. 10: I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Hrsg. von Petra Jaeger. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1997.
- Heidegger, Martin.: Sein und Zeit. 19. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer, 2006.
- Heidegger, Martin.: Unterwegs zur Sprache. In: Ders.: Gesamtausgabe Bd. 12: I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1985.
- Heidegger, Martin.: Wozu Dichter? In: Ders.: Holzwege. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1994.
- Hildenbrandt, Vera: Europa in Alfred Döblins Amazonas-Trilogie: Diagnose eines kranken Kontinents. Göttingen: V&R unipress, 2011.
- Hof, Holger: Montagekunst und Sprachmagie: Zur Montagetechnik in der essayistischen Prosa Gottfried Benns/vorgelegt von Holger Hof, 1991.
- Höffe, Otfried: Immanuel Kant. München: Beck, 1983.
- Hofmannsthal, Hugo [von]: *Ein Brief*. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hrsg. von Rudolf Hirsch / Christoph Perels / Heinz Rälleke. Bd. XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe. Hrsg. von Ellen Ritter. Frankfurt a.M.: Fischer, 1991. S. 45-55.
- Hofmannsthal, Hugo [von]: Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M.: Fischer, 1979.
- Hooek, Birgit: Modernität als Paradox: Der Begriff der "Moderne" und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933). Tübingen: Niemeyer, 1997.
- Horkheimer, M./Adorno, T.W.: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a.M.: Fischer, 1969.
- Horst, Karl August: Die Deutsche Literatur der Gegenwart. München: Nymphenburger Verl. Handlung, 1957.
- Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke: kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarb. von Susanna Foral-Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983-2005.
- Hülse, Erich: Analysen und Interpretationsgrundlagen zu Romanen von Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch, Gerd Gaiser, Max Frisch, Alfred Andersch u. Heinrich Böll. In: Möglichkeiten des modernen deutschen Romans. Unter Mitarb. von: Erich Hülse, Hans Poser, Therese Poser. Hrsg. von Rolf Geißler. Frankfurt a. M./Berlin/Bonn: Diesterweg, 1962. S. 45-101.

- Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film: ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Niemeyer, 1996.
- Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film: Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Niemeyer, 1996.
- Hwang, Hae-In: Ostasiatische Anschauungen in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: unter besonderer Berücksichtigung von Alfred Döblin und Hermann Kasack. 1979.
- Isermann, Thomas: Der Text und das Unsagbare: Studien zur Religionssuche und Werkpoetik bei Alfred Döblin. Idstein: Schulz-Kirchner, 1989.
- Jens, Walter: Statt einer Literaturgeschichte. Tübingen 1957.
- Johnson, Uwe: Jahrestage : aus dem Leben von Gesine Cresspahl. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- Joyce, James: Ulysses. Übers. von Hans Wollschläger.; hrsg. und komm. von Dirk Vanderbeke. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Kaemmerling, Ekkehard: Die filmische Schreibweise: Am Beispiel Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bern und Frankfurt am Main: Herbert Lang & Cie AG, 1973. S. 45-61.
- Kafka, Franz: Das Kafka-Buch: eine innere Biographie in Selbstzeugnissen. Frankfurt a.M.: Fischer, 1965.
- Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hrsg.): Schweigen: Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit. Berlin: Reimer, 1992.
- Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.
- Keil, Thomas: Alfred Döblins "Unser Dasein": Quellenphilologische Untersuchungen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Keller, Otto: Döblins Montageroman als Epos der Moderne: Die Struktur der Romane *Der schwarze Vorhang*, *Die drei Sprünge des Wang-lun* und *Berlin Alexanderplatz*. München: Fink, 1980.
- Ketelsen, Uwe-K: Kunst im Klassenkampf: Die heilige Johanna der Schlachthöfe. In: Brechts Dramen (s. o.), S. 106-124.
- Kiesel, Helmuth: Döblin und das Kino: Überlegungen zur <Alexanderplatz>-Verfilmung. In: Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien <7, 1989 – 8, 1991> Münster 1989 – Marbach a.N. 1991. Hrsg. von Werner Stauffacher. Bern [u.a.]: Lang, 1993, S. 284-297.
- Kiesel, Helmuth: Döblins Konversion als Politikum. In: Hinter dem schwarzen Vorhang: die Katastrophe und die epische Tradition. Tübingen: Francke, 1994. S. 193-208.

- Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne: Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: C. H. Beck, 2004.
- Kiesel, Helmuth: Literarische Trauerarbeit: Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins. Tübingen: Niemeyer, 1986.
- Kiesel, Helmuth: *Triumph und Trauma: Die kopernikanische Wende und ihre Folgen in Brechts „Leben des Galilei“*. In: Weltbilder. Hrsg. von Hans Gebhardt, Helmuth Kiesel. Berlin/Heidelberg: Springer, 2004.
- Kleist, Heinrich von: *Brief an Ulrike von Kleist* (Berlin, den 5. Februar 1801). In: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. II. München: Hanser, 1961.
- Klotz, Volker: Bertolt Brecht: Versuch über das Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.
- Klotz, Volker: Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst. In: Sprache im technischen Zeitalter, 60 (1976).
- Kluge, Alexander: Schlachtbeschreibung. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- Kobel, Erwin: Alfred Döblin: Erzählkunst im Umbruch. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1985.
- Koepfen, Wolfgang: Tauben im Gras. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977 (Bibliothek Suhrkamp 393).
- Kohl, Karl-Heinz: Ethnologie - die Wissenschaft vom kulturell Fremden: Eine Einführung. 3. Aufl. München: Beck, 2012.
- Köppen, Edlef: Heeresbericht. Mit einem Nachwort von Michael Gollbach. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982.
- Korte, Hermann: Lyrik am Ende der Weimarer Republik. In: Literatur der Weimarer Republik 1918 - 1933. Hrsg. von Bernhard Weyergraf. München [u.a.]: Hanser, 1995.
- Krefft, Fernand: Grundkonzepte der Sozial- und Kulturanthropologie in der Globalisierungsdebatte. Berlin: Reimer, 2003.
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. Übers. von Michel Korinman u. Heiner Stück. In: Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven, Bd. III. Hrsg. von Jens Ihwe : Frankfurt a. M.: Athenäum, 1971. S. 345-375.
- Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache. Aus dem Franz. übers. und mit einer Einl. vers. von Reinold Werner. 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Kuhlmann, Anne: Revolution als "Geschichte": Alfred Döblins "November 1918" eine programmatische Lektüre des historischen Romans. Tübingen: Niemeyer, 1997
- Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.

- Lamping, Dieter: Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte einer Gattung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, (2) 1993.
- Langen, August: Zum Problem der sprachlichen Säkularisation in der deutschen Dichtung des 18. Und 19. Jahrhunderts. In: Ders.: Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache und Literatur. Berlin: E. Schmidt, 1978. S. 109-127.
- Laozi: Tao-te-king: Das Buch vom Sinn und Leben. Übersetzt und von einem Kommentar von Richard Wilhelm. Erweiterte Neuausgabe. München: Eugen Diederichs, 1978.
- Ledanff, Susanne: Bildungsroman versus Großstadtroman. In: Sprache im technischen Zeitalter 78. 1981.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 1999.
- Lendvai, Erwin [Mitarb.]: Ernst Blochs Wirkung: Ein Arbeitsbuch zum 90. Geburtstag. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- Lethen, Helmut: Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik. In: Literatur der Weimarer Republik 1918 - 1933. Hrsg. von Bernhard Weyergraf. München [u.a.]: Hanser, 1995.
- Li, Binghai 李炳海: Zhiyan und Tischrede in der Vor-Qin-Zeit (Zhiyan yu XianQin zhujiuci 卮言與先秦祝酒辭). In: Front der Sozialwissenschaften (Shehui kexue zhanxian 社會科學戰綫). 1996. I.
- Liä Dsi [Liezi]: Das wahre Buch vom quellenden Urgrund: Die Lehren der Philosophen Liä Yü Kou und Yang Dschu (冲虚真經 *Chongxu zhenjing*). Übers. von Richard Wilhelm. Düsseldorf & Köln: Eugen Dietrichs Verl. 1976.
- Link, Christan: Subjektivität und Wahrheit: Die Grundlegung der neuzeitlichen Metaphysik durch Descartes. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978
- Link, Jürgen und Link-Heer, Ursula: Literatursoziologisches Propädeutikum: mit Ergebnissen einer Bochumer Lehr- und Forschungsgruppe Literatursoziologie 1974-1976 (Hans Günther, Horst Hayer, Ursula Heer, Burkhardt Lindner, Jürgen Link) München: Fink, 1980.
- Liu, An 劉安: Huainan zi (淮南子). Kommentiert von Xu Kuangyi. Guiyang: Guizhou renmin chubanshe, 1993.
- Liu, Shilin 劉士林: *Eine Untersuchung des Ursprungs von „zhiyan“ im Zhuangzi (Zhuangzi „zhiyan“ tanyuan 莊子“卮言“探源)*. In: Academic Journal of Zhongzhou (Zhongzhou xuekan 中州學刊). 1990. V. S. 92-93.
- Liu, Weijian: Die daoistische Philosophie im Werk von Hesse, Döblin und Brecht. Bochum: Brockmeyer, 1991.

- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans: ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1981.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans: ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1981.
- Lyotard, Jean-François: La Condition postmoderne. Paris: Éd. de Minuit, 1979.
- Ma, Jia: Döblin und China: Untersuchung zu Döblins Rezeption des chinesischen Denkens und seiner literarischen Darstellung Chinas in „Drei Sprünge des Wang-lun“. Frankfurt am Main: Lang, 1993.
- Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnisse des Physischen zum Psychischen. 4., vermehrte Aufl. Jena: Fischer, 1903.
- Macpherson, C.B.: Die politische Theorie des Besitzindividualismus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
- Mair, Victor H.: Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and its Indian Genesis. Honolulu: University of Hawaii Press, 1988.
- Mair, Victor H.: T'ang Transformation Texts: A Study of the Buddhist Contribution to the Rise of Vernacular Fiction and Drama in China. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press, 1989.
- Maletzke, Gerhard: Interkulturelle Kommunikation: zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.
- Maletzke, Gerhard: Interkulturelle Kommunikation: Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen. Opladen: Westdt. Verl., 1996.
- Mann, Golo: *Noch ein Versuch über Geschichtsschreibung*. In: Golo Mann: Zwölf Versuche. Frankfurt a.M.: Fischer, 1973. S. 7-31.
- Mann, Thomas: Das essayistische Werk (Taschenbuchausgabe in 8 Bänden). Hrsg. von Hans Bürgin. Frankfurt a.M.: Fischer, 1968.
- Mann, Thomas: Der Zauberberg. In: Stockholmer Gesamtausgabe. Frankfurt a.M.: Fischer, 1950.
- Marinetti, Filippo Tommaso: *Die futuristische Literatur: Technisches Manifest*. In: Der Sturm 3 (1912/13), Nr. 133. S. 194f.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 9. Aufl. München: Beck, 2012.
- Martini, Fritz: Das Wagnis der Sprache: Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart: Klett, 1954.

- Matt, Beatrice von: *Heiner Müller: Rede anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises 1990*. In: Kleist-Jahrbuch, 1991. S. 6-12.
- Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1: Sprache und Psychologie. Stuttgart, 1901; Bd. 3: Zur Grammatik und Logik. 2. Aufl. Stuttgart/Berlin, 1913.
- Mauthner, Fritz: Die Sprache. Frankfurt a.M.: Rütten & Loening, 1906.
- Mayer, Joachim-Ernst (Hrsg.): Depersonalisation. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968 (Wege der Forschung, Bd. CXXII).
- Metzler Lexikon Literatur*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Begr. Günther und Irgard Schweikle; Hrsg. von Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2007.
- Meyer, Theo: Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn. Köln: Böhlau, 1971.
- Miller, Nikolaus: Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur. München: Wilhelm Fink, 1982.
- Minder, Robert: *Alfred Döblin zwischen Osten und Westen*. In: Ders., Dichter in der Gesellschaft: Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur. Frankfurt a. M.: Insel-Verl., 1966. S. 155-190.
- Minder, Robert: Alfred Döblin. In: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert: Strukturen und Gestalten. Bd. II. Bern/München: Francke, 1967. S. 126-150.
- Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln. 2 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987.
- Möbius, Hanno: Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München: Fink, 2000.
- Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer : Interviews und Gespräche. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1986.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen: eine Autobiographie. Erweiterte Neuausgabe mit einem Dossier von Dokumenten des Ministeriums für Staatssicherheit der ehemaligen DDR. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994.
- Müller, Heiner: Werke. Hrsg. von Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. 5 Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998-2000.
- Müller-Salget, Klaus: Alfred Döblin : Werk und Entwicklung. Bonn: Bouvier, 1972.
- Muschg, Walter: „Nachwort“. In: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Hrsg. von Walter Muschg, Olten: Walter, 1961.

- Muschg, Walter: *Zwei Romane Alfred Döblins*. In: Von Trakl zu Brecht: Dichter des Expressionismus. München, 1961. S. 198-243.
- Musil, Robert: *Gesammelte Werke*. 2. verb. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.
- Neubert, Albrecht: *Die Stilformen der „Erlebten Rede“ im neueren englischen Roman*, Halle/Saale: Niemeyer, 1957.
- Neuse, Werner: *Geschichte der erlebten Rede und des inneren Monologs in der deutschen Prosa*. New York ; Bern ; Frankfurt am Main ; Paris: Lang, 1990.
- Nietzsche, Friedrich: *Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre*. In: Ders.: *Werke*. Bd. VI. München: Hanser, 1980.
- Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 4. Hrsg. K. Schlechta. München: Hanser, 1980.
- Nietzsche, Friedrich: *Werke: Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York, 1967ff.
- Otto F. Best: *Zwischen Orient und Okzident: Döblin und Spinoza: Einige Anmerkungen zur Problematik des offenen Schlusses von Berlin Alexanderplatz*. In: *Colloquia Germanica: internationale Zeitschrift für germanische Sprach- und Literaturwissenschaft* (Band 12. 1979). Hrsg. von Bernd Kratz. Bern: Francke, 1979.
- Park, Sang-Nam: *Die sprachliche und zeitkritische Problematik von Döblins Roman "Berlin Alexanderplatz"*. 1. Aufl. Berlin: Köster, 1995.
- Petersen, Jürgen H.: *Erzählsysteme: Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 1993.
- Petsch, Rober: *Wesen und Form der Erzählkunst*. Halle/Saale: Niemeyer 1934.
- Pongs, Hermann: *Im Umbruch der Zeit: Das Romanschaffen der Gegenwart*. Göttingen: Göttinger Verlagsanst., 1952.
- Pörtner, Paul: *Literatur-Revolution 1910-1925. Dokumente. Manifeste. Programme*. 2 Bde.: I Zur Aesthetik und Poetik. II Zur Begriffsbestimmung der „Ismen“. Neuwied a. Rh.: Berlin-Spandau, 1960 u. 1961. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Klasse der Literatur, Mainz (die mainzer reihe, Bd. 13, I und II).
- Prangel, Mattias: *Alfred Döblin*. 2., neubearb. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1987.
- Quack, Josef: *Diskurs der Redlichkeit: Döblins Hamlet-Roman*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Quack, Josef: *Geschichtsroman und Geschichtskritik: Zu Alfred Döblins Wallenstein*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

- Qual, Hannelore: Natur und Utopie: Weltanschauung und Gesellschaftsbild in Alfred Döblins Roman "Berge, Meere und Giganten". München: Iudicium-Verl., 1992.
- Rasch, Wolfdietrich: *Döblins „Wallenstein“ und die Geschichte*. In: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende: Gesammelte Aufsätze, Stuttgart: Metzler, 1967. S. 228-242.
- Raulet, G.: Hermeneutik im Prinzip der Dialektik. In: Ernst Blochs Wirkung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975.
- Rauwald, Johannes: Politische und literarische Poetologie(n) des Imaginären: Zum Potenzial der (Selbst-) Veränderungskräfte bei Cornelius Castoriadis und Alfred Döblin. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.
- Reid, James H.: „*Berlin Alexanderplatz*“ – A political novel. In: German Life and Letters, Bd. 21; 1967-1968. S. 214-223.
- Ribbat, Ernst: Die Wahrheit des Lebens im frühen Werk Alfred Döblins. Münster: Aschendorff, 1970.
- Ricoeur, Paul: Zeit und Erzählung. München: Fink, 1988.
- Ricoeur, Paul: Zeit und Erzählung. München: Fink, 1988.
- Ridley, Hugh: Gottfried Benn: Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion. Opladen: Westdt. Verl., 1990.
- Riley, Anthony W.: „Das Wissen um ein moralisches Universum“: Alfred Döblins ‚*The Living Thoughts of Confucius*‘ (1940). In: Internationales Alfred Döblin-Kolloquium: Lausanne 1987. Hrsg. von Werner Stauffacher. Bern [u.a.]: Peter Lang, 1987.
- Rilke, Rainer Maria/Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M.: Insel, 1975.
- Rilke, Rainer Maria Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M.: Insel, 1975.
- Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Sämtliche Werke. Hrsg. von Ernst Zinn. Band 6. Frankfurt a. M., 1966.
- Rorty, Richard: *Der Vorgang der Demokratie vor der Philosophie*. In: Ders.: Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays. Aus dem Englischen übersetzt von Joachim Schulte. Stuttgart: Reclam, 1988. S. 82-125.
- Rorty, Richard: Kontingenz, Ironie und Solidarität. Übersetzt von Christa Krüger. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.
- Rössler, Otto E.: Endophysik: die Welt des inneren Beobachters. Merve, Berlin 1992.
- Roth, Walter: Döblinismus: Abhandlung zur Erlangung der Doktorwuerde der philosophischen Fakultaet I der Universitaet Zuerich. Zuerich: Copy Corner, 1980.

- Rothe, Wolfgang: *Metaphysischer Realismus: Literarische Außenseiter zwischen Links und Rechts*. In: Wolfgang Rothe (Hrsg.), *Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik*. S. 255ff.
- Ruh, Ulrich: *Säkularisierung als Interpretationskategorie: Zur Bedeutung des christlichen Erbes in der modernen Geistesgeschichte*. Freiburg im Breisgau [u.a.]: Herder, 1980.
- Salzer, Anselm: *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur*. Regensburg, 1932, Bd. V, S. 2281-2285.
- Sampson E.E.: *The challenge of social change for psychology: Globalization and psychology's theory of the person*. In: *American Psychologist* 44, 1989. S. 914-921.
- Sander, Gabriele: *Erläuterungen und Dokumente: Alfred Döblin Berlin Alexanderplatz*. Stuttgart: Reclam, 2006.
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Schriften*. Hrsg. von Wolfdietrich Rasch. München: Hanser, 1956.
- Schmeling, Manfred (Hrsg.): *Vergleichende Literaturwissenschaft: Theorie und Praxis*. In: *Athenaion Literaturwissenschaft Band 16*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981.
- Schmidinger, Heinrich: *Der Mensch ist Person: Ein christliches Prinzip in theologischer und philosophischer Sicht*. Innsbruck & Wien: Tyrolia-Verl, 1994.
- Schneider, Jost: *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns: Erzählstil und Engagement in "Das dreißigste Jahr", "Malina" und "Simultan"*. Bielefeld: Aisthesis, 1999.
- Schöne, Albrecht: *Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz*. In: *Der Deutsche Roman: von Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Benno von Wiese. Düsseldorf: August Bagel, 1963.
- Schöne, Albrecht: *Säkularisation als sprachbildende Kraft: Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1958.
- Schrader, Ulrike: *Die Gestalt Hiobs in der deutschen Literatur seit der frühen Aufklärung*. Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris: Lang, 1992.
- Schuster, Ingrid/Bode, Ingrid (Hrsg.): *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*. Bern: Francke, 1973.
- Schuster, Ingrid: *China und Japan in der deutschen Literatur*. München, 1977.
- Schwimmer, Helmut: *Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei Alfred Döblin*. Diss. München, 1960.
- Seidler-von Hippel, Elisabeth: In: *Die Pädagogische Provinz*, 17. Jg.; 1963. S. 268-274.
- Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München: Beck, 1922.

- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. 7. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001.
- Stauffacher, Werner (Hrsg.): Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium: Lausanne 1987. Bern [u.a.]: Lang, 1991.
- Stauffacher, Werner: Die Bibel als poetisches Bezugssystem: zu Alfred Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘. In: Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft (Jahrgang VIII/1977). Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaft, 1977.
- Stegemann, Helga: Bildlichkeit: die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen. Bern, Frankfurt a. M. und Las Vegas: Lang, 1978.
- Steinberg, Günter: Erlebte Rede: Ihre Eigenart und ihre Formen in neuerer deutscher, französischer und englischer Erzählliteratur. Göppingen: Kümmerle, 1971.
- Stenzel, Jürgen: Mit Kleister und Schere: zur Handschrift von *Berlin Alexanderplatz*. In: Text + Kritik, 1966. H. 13/14. S. 39-44.
- Striner, Max: Der Einzige und sein Eigentum. Stuttgart: Reclam, 1991.
- Streim, Gregor: Einführung in die Literatur der Weimarer Republik. Darmstadt: WBG, 2009.
- Stühler, Friedbert: Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz, Wolfgang Koeppen, Tauben im Gras: Der moderne deutsche Großstadtroman. 3. Aufl. Hollfeld: Beyer Verlag, 2005.
- Tan, Yuan: Der Chinese in der deutschen Literatur: unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht. Göttingen: Cuvillier, 2007.
- Taylor, Charles: Quellen des Selbst: Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Übersetzt von Joachim Schulte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
- Vattimo, Gianni: Friedrich Nietzsche. Stuttgart: Metzler, 1992.
- Vattimo, Gianni: Jenseits vom Subjekt: Nietzsche, Heidegger und die Hermeneutik. Hrsg. von Peter Engelmann. Übersetzt von Sonja Puntcher Riekman. Böhlau, Graz 1986.
- Veit, Wolfgang: Erzählende und erzählte Welt im Werk Alfred Döblins: Schichtung und Ausrichtung der epischen Konzeption in Theorie und Praxis [Diss.]. 1970.
- Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 10. Aufl. München: Fink, 2008.
- Voss, Dietmar: Ströme und Steine: Studien zur symbolischen Textur des Werkes von Alfred Döblin. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Wagner, Peter: Bertolt Brechts „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“: ideologische Aspekt und ästhetische Strukturen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 12 (1968). S. 493-519.

- Walter, Hans-Albert: *Alfred Döblin, Wege und Irrwege: Hinweise auf ein Werk und eine Edition*. In: Frankfurter Hefte, 19. Jg.; 1964; S. 866-878.
- Wang, Shumin 王叔岷: Kommentar und Interpretation von *Zhuangzi* (《莊子校註》), Taipei: Zhongyang yanjiuyuan lishi yuyan yanjiusuo, 1988.
- Wang, Shuren 王树人: *The “Image Thought” in the View of Comparison between the Western and the Oriental – Return to the Primitive Thinking* (中西比较视野下的“象思维” – 回归原创之思). In: Journal of Literature, History and Philosophy (《文史哲》), No. 6, 2004 (Serial No. 285).
- Wang, Shuren 王树人: The “principles conceived in Yi” under the vision of image-thinking (《“象思维”视野下的“易道”》). In: Study of Zhouyi (《周易研究》). No. 6, 2004 (Serial No. 68).
- Wehr, Marco: *Der Schmetterlingsdefekt: Turbulenzen in der Chaostheorie*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002.
- Welsch, Wolfgang (Hrsg.): *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Akademie, 1994.
- Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. 7. Aufl. Berlin: Akademie-Verl., 2008.
- Welsch, Wolfgang: *Vernunft: Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
- Weyembergh-Boussart, Monique: *Alfred Döblin: seine Religiosität in Persönlichkeit und Werk*. Bonn: Bouvier, 1970.
- Weyergraf, Bernhard u. Lethen, Helmut: *Der Einzelne in der Massengesellschaft*. In: *Literatur der Weimarer Republik 1918 - 1933*. Hrsg. von Bernhard Weyergraf. München [u.a.]: Hanser, 1995.
- Wichert, Adalbert. *Alfred Döblins historisches Denken: Zur Poetik des modernen Geschichtsromans*. Stuttgart: Metzler, 1978.
- Wilhelm, Richard [übers.]: *I Ging: das Buch der Wandlungen*. Köln: Diederichs, 1987.
- Wilhelm, Richard: *Botschafter zweier Welten*. 1. Aufl. Düsseldorf, Köln: Diederichs, 1973.
- Wilpert, Gero [von]: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verb. und erw. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2001.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. In: Ders.: *Werkausgabe in acht Bänden*. 9. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. In: Ders.: *Werkausgabe in acht Bänden*. 9. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993. Bd. 1, S. 7-85.

- Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Begr. von Friedrich Kirchner/Karl Theodor Michaelis; Forts. von Johannes Hoffmeister; Hrsg. von Arnim Regenbogen. Hamburg: Meiner, 2013.
- Wu, Guangming 吳光明: *Zhuangzi* (《莊子》). Taibei: Dongda tushu gongsi, 1988.
- Xu, Zhenmin: *Das neue chinesisch-deutsche Wörterbuch*. Beijing: Shangwu yinshuguan, 1985.
- Yang, Rubin 楊儒賓: *Die Untersuchung von zhīyán: Der Gedanke Zhuangzis über die Sprache als Ausdruck des Denkens*. (《卮言論: 莊子論如何使用語言表達思想》) In: *Sinologische Forschung* (《漢學研究》), Vol. 10-2. Taibei: Hanxue ziliao yanjiu ji fuwu zhongxin, 1992. S. 123 – 157.
- Ye, Shuxian 叶舒宪: *Eine kulturelle Interpretation des Zhuangzi: Eine Verbindung des präklassischen und postmodernen Blickfeldes* (《庄子的文化解析: 前古典与后现代的视界融合》). Wuhan: Hubei renmin chubanshe. 1997.
- Zima, Peter [von]: *Moderne, Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. 2., überarb. Aufl. Tübingen: Francke, 2001.
- Zima, Peter [von]: *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. 2., überarb. und erg. Aufl. Tübingen [u.a.]: Francke, 2011.
- Ziolkowski, Theodor: *Dimensions of the modern novel: German texts and European contexts*. Princeton, New Jersey, 1969. S. 99-137.
- Ziolkowski, Theodore: *James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa*. In: *DVjs*. 35 (1961). S. 594-616.
- 今道友信 (Japan): *Die ostasiatische Ästhetik* (《東洋の美学》) Übersetzt von Jiang, Yin (蔣寅), 三联书店, 1991.

## Anhang:

### A. *Das Orgelspiel des Himmels*

a) Aus Zz (VHM), Kap. 2: *Über die Gleichheit der Dinge*. S. 70f.

Meister Buntgescheckt vom Südweiler saß auf seinen niedrigen Tisch gelehnt. Er sah auf zum Himmel und atmete langsam aus. Er schien entkörperert und seiner Seele beraubt. Herr Wanderer von Völliger Gemütsruhe, der ihm aufwartete, stand vor ihm und fragte: „Wie ist das möglich? Kann man wirklich machen, daß der Körper wie verdorrtes Holz wird? Kann man den Geist tatsächlich wie tote Asche werden lassen? Derjenige, der jetzt an den Tisch gelehnt dasitzt, ist nicht derselbe, der sich vorher auf den Tisch gelehnt hat.“

„Fürwahr“, sagte Meister Buntgescheckt, „das ist eine gute Frage, Yan<sup>746</sup>. Gerade eben habe ich mich selbst verloren. Verstehst du das? Du magst die Flöten der Menschen gehört haben, aber nicht die Flöten der Erde. Du magst die Flöten der Erde gehört haben, aber nicht die Flöten des Himmels.“

„Darf ich es wagen“, sagte Herr Wanderer, „nach deren Geheimnis zu fragen?“

„Der große Klumpen“, sagte Meister Buntgescheckt, „stößt einen Lebensatem aus, den man Wind nennt. Solange er nicht bläst, geschieht nichts. Hebt er jedoch zu blasen an, dann beginnen Myriaden Löcher zu heulen. Hast du nie sein Seufzen gehört? Die Spalten und Klüfte der aufsteilenden Berge, die Löcher und Hohlräume der riesigen Bäume von hundert Spannen Umfang: Sie sind wie Nasenlöcher, wie Münder, wie Ohren, wie Sockel, wie Becher, wie Mörser, wie die Kuhlen, in denen sich Pfützen und Teiche bilden. Der Wind bläst über sie hinweg und macht das Geräusch von sprudelndem Wasser, von sirrenden Pfeilen, schreiend, keuchend, rufend, weinend, lachend, grollend. Die erste Böe singt Ayiii, der folgende Windstoß singt Wouuu. Eine leichte Brise ruft eine kleine Antwort hervor; ein heftiger Sturm läßt einen mächtigen Chor erschallen. Verebbt das Stürmen, dann sind alle Höhlungen still. Hast du nicht die Blätter gesehen, wie sie in tönendem Nachhall erzittern?“

„Die Flöten der Erde“, sagte Herr Wanderer, „sind keine anderen als all jene Höhlungen, die Ihr beschrieben habt. Die Flöten des Menschen sind aufgereihete Bambusröhren. Darf ich fragen, was die Flöten des Himmels sind?“

„Was die Flöten des Himmels angeht“, sagte Meister Buntgescheckt, „so sind die Myriaden Töne, die das Blasen des Windes erzeugt, alle verschieden, und doch tut er nichts,

---

<sup>746</sup> Yan ist der Vorname von Herrn Wanderer.

als die natürlichen Anlagen der Höhlungen selbst zum Vorschein zu bringen. Wozu brauchte es da noch etwas anderes, um sie zum Klingen zu bringen?“

b) Aus Zz (RW), Buch II: *Ausgleich der Weltanschauungen*. S. 11.

Meister Ki von Südweiler saß, den Kopf in den Händen, über seinen Tisch gebeugt da. Er blickte zum Himmel auf und atmete, abwesend, als hätte er die Welt um sich verloren.

Ein Schüler von ihm, der dienend vor ihm stand, sprach: „Was geht hier vor? Kann man wirklich den Leib erstarren machen wie dürres Holz und alle Gedanken auslöschen wie tot Asche? Ihr seid so anders, Meister, als ich Euch sonst über Euren Tisch gebeugt erblickte.“

Meister Ki sprach: „Es ist ganz gut, daß du darüber fragst. Heute habe ich mein Ich begraben. Weißt du, was das heißt? Du hast vielleicht der Menschen Orgelspiel gehört, allein der Erde Orgelspiel noch nicht vernommen. Du hast vielleicht der Erde Orgelspiel gehört, allein des Himmels Orgelspiel noch nicht vernommen.“

Der Jünger sprach: „Darf ich fragen, wie das zugeht?“

Meister Ki sprach: „Die große Natur stößt ihren Atem aus, man nennt ihn Wind. Jetzt eben bläst er nicht; bläst er aber, so ertönen heftig alle Löcher. Hast du noch nie dieses Brausen vernommen? Der Bergwälder steile Hänge, uralter Bäume Höhlungen und Löcher: sie sind wie Nasen, wie Mäuler, wie Ohren, wie Dachgestühl, wie Ringe, wie Mörser, wie Pfützen, wie Wasserlachen. Da zischt es, da schwirrt es, da schilt es, da schnauft es, das ruft es, da klagt es, da dröhnt es, da kracht es. Der Anlaut klingt schrill, ihm folgen keuchende Töne. Wenn der Wind sanft weht, gibt es leise Harmonien; wenn ein Wirbelsturm sich erhebt, so gibt es starke Harmonien. Wenn dann der grause Sturm sich legt, so stehen alle Öffnungen leer. Hast du noch nie gesehen, wie dann alles leise nachzittert und webt?“

Der Jünger sprach: „Der Erde Orgelspiel kommt also einfach aus den verschiedenen Öffnungen, wie der Menschen Orgelspiel aus gleichgereihten Röhren kommt. Aber darf ich fragen: wie ist das Orgelspiel des Himmels?“

Meister Ki sprach: „Das bläst auf tausenderlei verschiedene Arten. Aber hinter all dem steht noch eine treibende Kraft, die macht, daß jene Klänge sich enden, und daß sie alle sich erheben. Diese treibende Kraft: wer ist es?“

## **B. Die drei Sprechmodi**

a) Aus Zz (VHM), Kap. 27: *Metaphern*. S. 381-383.

Metaphern sind in neun von zehn Fällen effektiv und Zitate in sieben von zehn Fällen; Stegreif-Worte jedoch sprudeln jeden Tag hervor und sind im Einklang mit den Rahmenbedingungen der Natur.

Metaphern sind in neun von zehn Fällen effektiv, weil sie etwas ausborgen, das außerhalb der besprochenen Angelegenheit liegt, um diese zu diskutieren. So agiert ein Vater auch nicht selbst als Heiratsvermittler für seinen Sohn. Es ist besser, wenn jemand anderes die Vorzüge des Sohnes preist, als wenn dieser selbst es tut. Dann kann man ihm keinen Vorwurf machen, sondern nur jemand anderem. Wenn jemand mit uns übereinstimmt, dann reagieren wir freundlich, doch wenn jemand uns nicht zustimmt, halten wir dagegen. Wir finden, daß jene im Recht sind, die mit uns übereinstimmen, und daß alle, die nicht mit uns übereinstimmen, Unrecht haben.

Zitate sind in sieben von zehn Fällen effektiv, weil ihr Zweck ist, dem anderen den Mund zu stopfen. Sie stammen von den Ahnen, jenen, die uns an Alter übertreffen. Doch jene Menschen, die nur irgendwie ihre späten Lebensjahre ausfüllen, ohne zu begreifen, was wesentlich und was nebensächlich ist, das sind nicht wirklich unsere Ahnen. Hat ein Mensch nicht das, womit er anderen wirklich vorausgeht, dann mangelt es ihm an echter Menschlichkeit. Mangelt es jemandem an echter Menschlichkeit, so darf man ihn eine schale Person nennen.

Stegreif-Worte sprudeln täglich hervor und sind im Einklang mit den Rahmenbedingungen der Natur. Ohne Rede herrscht Gleichheit. Gleichheit plus Rede bringt Ungleichheit hervor. Darum heißt es: „Sprich ohne Worte.“ Wenn du ohne Worte sprichst, dann kannst du bis ans Ende deiner Tage reden und hast doch kein Wort gesagt. Wenn du bis ans Ende deiner Tage kein Wort gesagt hast, so wirst du nie ein Wort schuldig geblieben sein. Es gibt Gründe für Bejahung und Gründe für Verneinung. Es gibt Gründe dafür, eine Angelegenheit zu bestätigen, und Gründe, sie zu bestreiten. Warum sind Dinge so, wie sie sind? Sie sind so, wie wir behaupten, daß sie so sind? Warum sind Dinge nicht so? Sie sind nicht so, weil wir behaupten, daß sie nicht so sind. Was macht die Bejahung aus? Unsere Bejahung macht die Bejahung aus. Was macht die Verneinung aus? Unsere Verneinung macht die Verneinung aus. Alle Dinge sind im Besitz von etwas, von dem wir sagen können, es sei so; alle Dinge sind im Besitz von etwas, das wir bestätigen können. Es gibt kein Ding, das nicht so ist, es gibt kein Ding, das man nicht bestätigen könnte. Gäbe es nicht die Stegreif-Worte, die täglich

hervorsprudeln und mit den Rahmenbedingungen der Natur in Einklang sind, wer könnte sich dann lange halten?

Die Myriaden Dinge treten alle aus einem Samen hervor; aufgrund ihrer verschiedenen Formen folgen sie aufeinander. Von Anfang bis Ende ist das wie ein Kreis, dessen Naht nicht aufzufinden ist. Dies nennt man die Scheibe des himmlischen Töpfers, und die Scheibe des himmlischen Töpfers besteht aus den Rahmenbedingungen der Natur.

b) Aus Zz (RW), Buch XXVII: *Gleichnisreden*. S. 206ff.

Dschuang Dsi's Lehrweise:

Gleichnisreden biet' ich zumeist  
Und alter Reden Worte gar viele,  
Aus vollem Becher täglichen Trank,  
Nur daß der Ewigkeit Licht ihn umspiele.

Unter meinen Worten sind neun Zehntel Gleichnisreden; das heißt, ich bediene mich äußerer Bilder, um meine Gedanken auszudrücken. Gerade wie ein Vater nicht selbst den Freier macht für seinen Sohn. Denn es ist besser, wenn ein Sohn von einem andern gelobt wird als von seinem eigenen Vater. Daß ich zu diesem Mittel greifen muß, ist aber nicht mein Fehler, sondern der Fehler der andern. Wer eins mit uns ist, wird uns verstehen; wer nicht eins mit uns ist, wird uns widersprechen. Denn jeder billigt das, was ihm entspricht, und tadelt das, was von ihm abweicht.

Unter meinen Worten sind sieben Zehntel Zitate von Worten, die von andern schon früher ausgesprochen sind. Solche Leute nenne ich meine verehrten Vorgänger. Wer aber nur den Jahren nach vorangeht und nicht erfahren ist im Getriebe des Webstuhls der Zeit, der ist deshalb, weil er älter ist, noch lange kein Vorgänger. Ein Mensch, der nichts hat, worin er andern voraus ist, ist kein Führer der Menschen. Wer kein Führer der Menschen ist, ist aber einfach ein Mensch der Vergangenheit.

Die Worte endlich, die täglich wie aus einem Becher hervorkommen und gestimmt sind auf die Ewigkeit, sind solche, die einfach hervorquellen und dadurch erhaben sind über die Zeit. Jenseits der Worte herrscht Übereinstimmung. Diese Übereinstimmung aber kann durch Worte nicht zum übereinstimmenden Ausdruck gebracht werden, und die Worte decken sich mit dieser Übereinstimmung niemals ganz übereinstimmend. Darum gilt es ohne Worte auszukommen. Wer sich auf diese Rede ohne Worte versteht, der kann sein ganzes Leben lang reden, ohne Worte gemacht zu haben; er kann sein ganzes Leben lang schweigen und hat

doch geredet. Die Möglichkeit hat ihren Grund, und die Unmöglichkeit hat auch ihren Grund; das So-Sein hat seinen Grund, und das Anders-Sein hat auch seinen Grund. Der Grund für das So-Sein liegt in dem So-Sein selber; der Grund für das Anders-Sein liegt in dem Anders-Sein selber. Der Grund für die Möglichkeit liegt in der Möglichkeit selber; der Grund für die Unmöglichkeit liegt in der Unmöglichkeit selber. Nun haben aber alle Einzeldinge einen zureichenden Grund für ihr So-Sein und für ihre Möglichkeit. Es gibt überhaupt kein Ding, das ohne zureichenden Grund für sein So-Sein und seine Möglichkeit bestünde.

Darum gibt es keinen andern Weg, die Dauer der Einzeldinge zu verstehen, als eben die Worte, die täglich wie aus einem Becher hervorkommen und gestimmt sind auf die Ewigkeit. Alle Einzelwesen sind als Gattungen vorhanden, die einander Platz machen infolge der Geschiedenheit ihres körperlichen Daseins. Anfang und Ende schließen sich zusammen wie in einem Ring (obwohl jedes Einzelne unvergleichbar ist). Das ist das Gleichgewicht des Himmels. Dieses Gleichgewicht des Himmels ist die Ewigkeit.

**C. *Metamorphose des Fisches Kun in den Vogel Peng:*** Aus Zz (VHM), Kap. 1: *Unbekümmertes Wandern*. S. 61-64.

In der Dunkelheit des Nördlichen Ozeans gibt es einen Fisch namens Kun. Der Kun ist so groß, daß niemand weiß, wie viele Tausende von Trizents [dreihundert Schritte] sein Körper mißt. Nach seiner Metamorphose in einen Vogel wird sein Name Peng. Der Peng ist so riesig, daß niemand weiß, über wie viele Tausende von Trizents sein Rücken sich spannt. Schwingt er sich in die Lüfte, so gleichen seine Flügel Wolken, die vom Himmel herabhängen. Wenn die Meere [vom Sturm] aufgewühlt werden, bereitet der Peng sich vor auf seine Reise zum Südlichen Ozean, dem See des Himmels.

In den *Possen von Qi*, einer Aufzeichnung wundersamer Geschehnisse, heißt es dazu: „Auf seiner Reise zum Südlichen Ozean schlägt der Peng für dreitausend Trizents mit den Flügeln auf das Wasser; dann steigt er auf einem Wirbelwind empor zu einer Höhe von neunzigtausend Trizents und reist auf den Sturmwinden des Spätsommers.“

Dort werden jäh Windböen und Staubpartikel vom Atem der lebenden Wesen umhergeblasen. Ist Azur die wahre Farbe des Himmels? Oder ist das Firmament so weit entfernt, daß seine äußersten Grenzen nie erreicht werden? Wenn der Peng von oben auf den Himmel herabblickt, muß er für ihn aussehen wie für uns, wenn wir hinaufschauen....

Eine Zikade und ein Täubchen lachten über den Peng und sagten: „Mit großem Flügelflattern fliegen wir auf und landen schon bald in einer Ulme oder im Rotholzgebüsch.

Manchmal, wenn es uns nicht gelingt, fallen wir einfach zurück auf den Boden, und das war es dann schon. Wozu neunzigtausend Trizents aufsteigen, um gen Süden zu reisen?“

Machst du einen Ausflug in die grünen Vorstädte, brauchst du nur drei Mahlzeiten mitzunehmen und kommst immer noch mit vollem Bauch zurück. Willst du einhundert Trizents zurücklegen, so mußt du schon genug Getreide für eine Übernachtung dreschen. Doch wer eintausend Trizents reist, der muß schon Vorräte für drei Monate anlegen. Was wissen diese Kreaturen schon?

Kleines Wissen kann es nicht mit großem Wissen aufnehmen, noch ist eine kurze Lebensspanne mit einer langen vergleichbar. Der Pilz, der am Morgen sprießt und schon am Abend stirbt, weiß nichts über den Unterschied zwischen Tag und Nacht. Die Heuschrecke kennt nicht den Unterschied zwischen Frühling und Herbst. Sie sind Beispiele für eine kurze Lebensspanne. Im südlichen Teil des Staates Chu lebt eine Schildkröte namens Dunkler Geist, für die Frühling und Herbst jeweils fünfhundert Jahre währen. In uralter Zeit gab es eine Zeder, für die Frühling und Herbst jeweils achttausend Jahre dauerten. Dies sind Beispiele für eine lange Lebensspanne. Heutzutage ist der Urahn Peng berühmt für seine Langlebigkeit von mehr als siebenhundert Jahren. Ist es nicht rührend zu sehen, wie die Leute es ihm gleichzutun versuchen?

Ähnlich ist es mit einer Frage, welcher Tang, der erste Kaiser der Shang-Dynastie, seinem weisen Minister Ji stellte: „Haben Oben und Unten und die vier Himmelrichtungen eine Grenze?“

„Jenseits ihrer Grenzenlosigkeit liegt eine weitere Grenzenlosigkeit“, sagte Ji. „Im öden Norden gibt es ein dunkles Meer, den See des Himmels. In diesem Meer gibt es einen Fisch namens Kun, der mehrere tausend Trizents breit ist, aber niemand kennt seine Länge. Dort gibt es auch einen Vogel namens Peng mit einem Rücken wie der Berg Tai und Flügeln wie Wolken, die vom Himmel herabhängen. Er steigt empor auf einem Wirbelwind bis zu einer Höhe von neunzigtausend Trizents, durchstößt die Wolken und macht sich dann auf gen Süden auf seiner Reise zu fernen Südlichen Ozean, wobei sein Rücken an den blauen Himmel rührt.“

Ein Sumpfsperling lacht über den Peng und sagt: „Was glaubt denn der, wo er hinfliegt? Ich hüpfte hoch in die Luft und komme schon nach wenig mehr als einigen Metern wieder herunter. Im Gebüsch und Unterholz umherzuflattern, das ist die Höhe allen Fliegens. Also was glaubt der, wo er hinfliegt?“

Dies zeigt den Unterschied zwischen Groß und Klein.

So gibt es also jene, deren Wissen sie für einen kleinen Posten in der Verwaltung qualifiziert, jene, deren Verhalten angemessen ist zur Leitung eines Dorfes, und jene, deren Tugend sie zum Herrscher befähigt und die das Vertrauen eines ganzen Landes gewinnen können. Ihre Selbsteinschätzung gleicht der des Sumpfsperlings, und deshalb lächelte Meister Song Rong selbstgefällig über sie.

Hier haben wir es mit einem Mann zu tun, dem es nicht geschmeichelt hätte, wenn die ganze Welt ihn gelobt hätte, und der nicht enttäuscht gewesen wäre, wenn die ganze Welt ihn getadelt hätte. Meister Song vermochte so zu sein, einfach weil er den Unterschied zwischen dem Innerlichen und dem Äußerlichen kannte, weil er zwischen Ehre und Schande zu unterscheiden wußte. Doch auch wenn er sich nicht in weltliche Geschäfte verwickeln ließ, gab es noch etwas, das er nicht erreichen konnte.

Meister Lie konnte auf dem Wind reiten, wohin er wollte; auf wunderbare Weise trieb er dahin und kehrte erst nach fünfzehn Tagen zurück. Doch auch wenn er nicht daran hing, Segnungen nachzujagen, und deshalb nicht zu Fuß gehen mußte, gab es doch noch etwas, worauf er sich stützen mußte.

Angenommen, es gäbe jemanden, der auf der Wahrheit von Himmel und Erde zu reiten vermöchte, der auf den Wandlungen der sechs Lebensenergien kutschieren und so in der Unendlichkeit wandern könnte, worauf müßte der sich noch stützen?

Deshalb heißt es: Der Höchste Mensch hat kein Ich, der spirituelle Mensch hat nichts verwirklicht, der Weise hat keine Namen.