

## **Erzählen nach der Katastrophe: Alfred Döblin**

Erzählen nach der Katastrophe, mit dieser Formel lassen sich die wichtigsten Etappen in Alfred Döblins (1878-1957) Biographie umschreiben.

Da ist zunächst die Katastrophe der Kindheit und Jugend. Der verschuldete Vater, der die Mutter mit ihren fünf Kindern im Stich läßt und nach Amerika geht. Alfreds Schulbildung muß abgebrochen werden. In der Großstadt Berlin erlebt die Familie tiefste Armut. Zwar halten alle Kinder zur Mutter, aber das Verhältnis zu der harten Frau bleibt ambivalent, ja gespalten. Sie hat nur Hohn und Spott für die ästhetischen und literarischen Neigungen ihres Sohnes.

Schließlich kann Döblin die Misere überwinden, Schul- und Universitätsbildung nachholen und abschließen. Er eröffnet als Psychiater eine Kassenpraxis, d.h. er arbeitet als Arzt für die Unbemittelten, lernt die psychischen Zerstörungen im Großstadtag an der Basis kennen.

Nach dieser katastrophischen Entwicklungsgeschichte und nach unbeachteten schriftstellerischen Versuchen dann 1912 der literarische Durchbruch. "Die Ermordung einer Butterblume" macht Döblin mit einem Schlag zum prominenten Vertreter der literarischen Avantgarde. Er gilt von da an als wichtigster expressionistischer Erzähler.

In die reiche schriftstellerische Produktivität bricht der 1. Weltkrieg ein. Ganz kurz erfaßt auch Döblin die Begeisterung, aber als Militärarzt lernt er schnell die Wahrheit des Kriegs kennen und ändert seine Einstellung. Als persönliche Katastrophe hat Döblin diesen Krieg nicht erfahren, aber er realisiert sofort den tiefen historischen Einschnitt, den dieser Krieg und die Revolutionen von 1917 und 1918 im Leben Europas und der Welt bedeuten. Zwei Werke sind diesem katastrophischen Einschnitt gewidmet, sind buchstäblich "Erzählen nach der Katastrophe", der historische Roman

"Wallenstein" von 1920, der das Kriegserlebnis direkt verarbeitet, und die Roman-Tetralogie "November 1918", im Exil des 2. Weltkriegs geschrieben, die Katastrophe von 1939 erzählerisch bewältigend mit der Bearbeitung des Umbruchs von 1918.

Den Neuanfang nach 1918, die Weimarer Republik hat Döblin versucht mitzugestalten. Vielfältig ist sein Engagement als linker Intellektueller, am prominentesten sein aktives und entschiedenes Handeln an der preußischen Akademie der Künste.

Die schwierigen Jahre der Weimarer Republik, während der Inflation immer wieder auch von großen finanziellen Problemen, von nackter Armut begleitet, sind die Jahre, in denen Döblin den Höhepunkt seiner schriftstellerischen Laufbahn erlebt. Als Fünfzigjähriger schließt er das Manuskript von "Berlin Alexanderplatz" ab, des Romans, der gleich nach dem Erscheinen 1929 ein großer Erfolg ist und als kanonischer Text der klassischen Moderne in Deutschland neben den Romanen Thomas Manns, Musils und Kafkas steht.

Döblin erlebt eine kurze glückliche Spanne in seinem Leben, den Erfolg und relative wirtschaftliche Sicherheit, bis schon nach vier Jahren die größte Katastrophe seines Lebens und Europas eintritt, die Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933.

Döblin, der engagierte linke Intellektuelle, der Jude, emigriert sofort, über die Schweiz zunächst nach Frankreich, nach der Okkupation unter dramatischen Fluchtumständen in die USA.

Die Emigration wird zur schleichenden Katastrophe für Döblin. Er arbeitet rastlos weiter, gerät aber immer tiefer in die Isolation, in finanzielle Not und Abhängigkeit, findet für seine Manuskripte keine Verleger. Er wird zum Gegentyp des erfolgreichen Exilautors Thomas Mann, den der erfolglose, isolierte und verbitterte Döblin denn auch mit unversöhnlichem Haß verfolgt.

Wie zu Beginn der Katastrophe Döblin einer der ersten war, die emigrierten, so war, nach dem Ende der Katastrophe, Döblin einer der ersten, die zurückkamen nach Deutschland. Damit bahnt sich die letzte Katastrophe an, die Heimkehr aus dem Exil mißlingt.

"Und als ich wiederkam, da — kam ich nicht wieder."<sup>1</sup> Döblin wird totgeschwiegen. Auch seine früheren Freunde gehen auf Distanz. Ist doch der linksintellektuelle Jude von einst auf dem Tiefpunkt seiner Emigrationsmisere konvertiert zum katholischen Glauben.

"Den Sozialisten und kommunistisch Orientierten war er Renegat, Verräter. Den konservativ-christlichen Kreisen der Adenauer-Ära und der bundesrepublikanischen Restauration war er suspekt - als ehemaliger Linksgerichteter, als gar zu undogmatischer Katholik [...]. Unter den sogenannten 'inneren Emigranten' war er unbeliebt, manchmal verhaßt, vor allem wegen seiner Tätigkeit als Leiter des literarischen Büros der Direction de l'Education publique in Baden-Baden, wo er 1946 u.a. die ihm gewiß peinliche Rolle eines Zensors zu spielen hatte. Auch für andere Kreise — etwa um Gottfried Benn oder viel weiter nach rechts, z.B. für E.G. Kolbenheyer — war Döblin ein Dorn im Auge. Und selbst mit einem der größten bürgerlichen, aber politisch weder links noch rechts stehenden Dichter der äußeren Emigration, Thomas Mann, war Döblin verfeindet."<sup>2</sup>

Einer der Autoren mit der unbescholtensten Vergangenheit sitzt im Deutschland des Wiederaufbaus zwischen allen Stühlen. Das Eingeständnis dieser letzten Katastrophe vollzieht die neuerliche Emigration 1951 nach Paris. Betroffenheit entsteht in Deutschland durch die Abreise, es

---

<sup>1</sup> Vgl. Matthias Prangel, Alfred Döblin, Sammlung Metzler 105, Stuttgart 1973, S. 99.

<sup>2</sup> Anthony W. Riley, Zum umstrittenen Schluß von Alfred Döblins 'Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende', Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, NF 13 (1972), S. 331-358, S. 333.

gibt Wiedergutmachungsaktionen, aber das Verhältnis bleibt zerrüttet.

In diese Zeit der letzten Katastrophe Döblins nach der Katastrophe des 2. Weltkriegs fällt die Fertigstellung des Manuskripts von "Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende", die erzählerische Bewältigung der großen Katastrophe, das Werk Döblins, das am meisten die Formel vom *Erzählen nach der Katastrophe* und auch vom *Erzählen in der Katastrophe* legitimiert. Das Schicksal des Romans ist bezeichnend genug. 1946 fertiggestellt, kann das Werk erst 1956 in Ost-Berlin erscheinen. Es ist sofort ein durchschlagender Erfolg, den Döblin aber noch weniger auskosten kann als den Erfolg des "Berlin Alexanderplatz". Schon im Jahr darauf, 1957, stirbt er nach einer Serie quälender Krankheiten.

Ich sagte schon, daß die Formel vom *Erzählen nach der Katastrophe* am besten auf Döblins letztes Werk paßt, auf "Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende". Entstanden in der persönlichen Katastrophe Döblins, dem Exil und der Heimkehr, versucht es der allgemeinen Katastrophe erzählend Herr zu werden. Döblin wählt ein vertrautes Muster der erzählerischen Bewältigung von Gefahr und Tod, das die europäischen Literaturen kennen seit Boccaccios "Decamerone".

Im Florenz Boccaccios wütet die Pest. Auf dem Land, in der Distanz wird die dem Tod abgetrotzte Zeit als *Moratorium* des Erzählens genutzt. Goethe hat das Muster in den "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" auf die Französische Revolution angewandt. Die Revolution trug für Goethe durchaus katastrophische Züge. Emigranten erzählen, und sie schaffen so eine Insel des Innehaltens im Meer des Zusammenbruchs einer einst geordneten Welt. Erzählen als Moratorium, als Aufschieben und Innehalten, versetzt die Erzählenden und Zuhörenden jenseits von Tod und Katastrophe, nimmt das Ende jenseits des Zusammenbruchs vorweg. Erzählen setzt eine Zäsur, die auf ein Jenseits der

Katastrophe verweist. Erzählen verhindert nicht die Katastrophe, es schafft nur Distanz, um Raum und Luft zu gewinnen für den Glauben an die Überwindbarkeit der Katastrophe.

In "Berlin Alexanderplatz" heißt es lapidar zum Erzählen aus dem Elend: "Man wird nicht satt davon, aber man vergißt."<sup>3</sup> Der "Hamlet"-Roman erneuert das Boccaccio-Modell für den Zweiten Weltkrieg. Das Zentrum des Verderbens war Deutschland. Erzählt wird wie bei Boccaccio am Rande, in England. So kann Döblin dem deutschen Leser zugleich die Perspektive des Exilierten von draußen auf das Zentrum aufnötigen.

Ein schwerverwundeter Kriegsteilnehmer kehrt zurück, zunächst ins Hospital, dann, äußerlich kuriert, aber mit schwerer Angstneurose beladen, zurück in die Familie. In der Familie beginnt er die Suche nach der Wahrheit, der Wahrheit der Kriegsschuld. Es wird aber daraus immer mehr die Suche nach der Wahrheit seiner Familie, der Wahrheit der Eltern. Der Krieg, der äußerlich zu Ende ist, findet plötzlich im Innern statt. Im Innern der Familie wird durch Edwards Forschen das alte "Kriegsbeil"<sup>4</sup> ausgegraben, und es beginnt ein zerstörerisches Aufarbeiten der Vergangenheit zwischen Mutter und Vater, in das der Sohn und die Tochter hineingezogen werden. *Eine* politische Diagnose des Romans lautet: Der Krieg der Völker ist der Krieg der Menschen, und dieser Krieg der Menschen beginnt dort, wo die Menschen am engsten zusammenleben, in der Familie.

Als der Sohn Edward sein beharrliches Bohren nach Wahrheit und Vergangenheit beginnt, sucht der Vater nach Ablenkung. Abendliches *Erzählen* fällt ihm als Ausweg ein. Erzählen kann der Vater, denn er ist von Beruf Schriftsteller.

---

<sup>3</sup> Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf, Olten 1969, S. 15.

<sup>4</sup> Alfred Döblin, Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende, München 1980, S. 354.

"So schmuggelte Gordon Allison, der sich befreien wollte, seine große Idee ein, statt zu diskutieren zu erzählen. Er wollte dem Kreuzverhör entgehen durch Flucht auf ein Gebiet, auf dem er sich sicher fühlte."<sup>5</sup>

Sein Plan wird mißlingen: "Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein." Gordon selbst nennt sein historisches Beispiel, den deutschen Generalstab, der Lenin ins Zarenreich schmuggelte, um den Krieg zu beenden, und der die große Revolution entfachte. Die Revolution im Hause Gordon Allison wird bis zur physischen Selbstzerstörung gehen, aber nicht dort stehenbleiben. Religiöse Umkehr wird im katastrophischen Zusammenbruch den Aufbruch anzeigen.

"Wie ein Steinschlag war es über die Familie Allison gekommen. Es gab Tote", heißt es im letzten Abschnitt des Romans. Dem steht sein letzter Satz gegenüber: "Ein neues Leben begann."<sup>6</sup> Er läßt freilich offen, wie dieses neue Leben aussehen wird.

Erzählt wird, wie bei Boccaccio, ein Zyklus von Novellen. So viele Erzählerinnen und Erzähler, so viele Absichten, die mit dem Erzählen verbunden werden. Verwandte und Freunde sind eingeladen, der eine will mit Erzählen ablenken, der andere will eine erzählerische Therapie für Edward. Erzählt wird als Abrechnung, als versteckte Lebensbeichte, als Belehrung und vor allem und immer wieder zur Enthüllung von Wahrheit. Erzählen soll die Lebenslügen durchstoßen. Edward, für den das alles inszeniert wird, durchschaut die Inszenierung: "Ich komme mir vor wie Hamlet, den man belügt, den man zerstreuen will und den man schließlich auf Reisen schickt — weil man ihn fürchtet — weil er weiß, was geschehen ist."<sup>7</sup> Und was wird erzählt, außer der Geschichte Hamlets, die die Geschichte Edwards ist? Es werden fast nur alte und vertraute Geschichten wiedererzählt. Doch sie werden so erzählt, daß unter ihrer bekannten Gestalt ihre scheinbare

---

<sup>5</sup> Ebd., S. 36.

<sup>6</sup> Ebd., S. 570.

<sup>7</sup> Ebd., S. 206.

Wahrheit zutage tritt. Shakespeares "King Lear" wird so erzählt, daß das Stück sich wie eine späte Propagandalüge des wahren King Lear anhört, eines skrupellosen, draufgängerischen Leuteschinders, der im erbitterten Liebes- und Haßkampf mit einer Frau schließlich seine Niederlage eingestehen muß. Erzählt wird die Geschichte des Troubadours "Jaufie Rudel von Blaia"<sup>8</sup> und seine Liebe zur Prinzessin von Tripolis, erzählt wird der Mythos der Persephone, erzählt wird die Heiligenlegende der Hl. Theodora. Solches und anderes mehr wird stets so erzählt, daß die bekannte Geschichte aufgehoben wird als Lügenschein, eben als Fiktion, hinter der die verdeckte Wahrheit aufzuspüren ist. Erzählte Fiktionen haben eine doppelte Beziehung zur Wahrheit. Sie können sie verdecken und das Verdeckte wieder aufdecken. Und es könnte so scheinen, als wolle Döblin den Wahrheit verdeckenden und entstellenden propagandistischen Fiktionen die Schuld an der Katastrophe, als wolle er dem enthüllenden, analysierenden und entmythologisierenden Erzählen die Bewältigung der Katastrophe zuschreiben.

Doch Döblins Erzählen über die Funktion des Erzählens ist komplexer. Döblin erzählt nicht vom Erzählen allgemein, sondern vom modernen Erzählen und was mit ihm geschehen ist in der Katastrophe, im Zusammenbruch der Moderne im 2. Weltkrieg. Döblin behandelt ein klassisches Thema der literarischen Moderne, die literarische Lebensform des modernen *Heroentums*.

Die literarischen Helden der Moderne leben in der modernen Großstadt. Sie sind nicht mehr die Heroen der Antike, Athleten, Gladiatoren oder Herkulesse. Walter Benjamin hat in seinen "Baudelaire-Studien" die kanonische Beschreibung der Gladiatoren und Fechter der modernen Großstadt gegeben: es sind Herkulesse, die nur die Kraft besitzen, aber deren Kraft nicht mehr gebraucht wird, weil für die Kraft des Einzelnen in

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 495.

der Masse der Moderne keine Arbeit mehr vorhanden ist. Das Heroentum sucht sich neue Masken in den Außenseitern der Gesellschaft. Es sind die Lumpensammler, die Asphaltcowboys oder Apachen der Großstadt, die Verbrecher oder die flaneurs und die Dandys. Es sind die Nichtstuer, die der hektischen Großstadtmasse ihre demonstrative Ruhe und Gelassenheit entgegensetzen. Alle diese Außenseiter-Heroen — der Dichter selbst zählt zu ihnen — spielen ihr Heroentum nur. "Denn", so Benjamin, "der moderne Heros ist nicht Held — er ist Heldendarsteller. Die heroische Moderne erweist sich als ein Trauerspiel, in dem die Heldenrolle verfügbar ist."<sup>9</sup>

Die gespielten Helden der Moderne legen sich nur die Masken des Heroentums zu, hinter die sie sich zurückziehen. Verbrecher, Lumpensammler, Dandy, flaneur, Dichter — all das sind nur Heldenmasken, Schutzmasken, hinter die sich die vereinsamten Individuen, die Ausgestoßenen der modernen Masse zurückziehen. Diese maskierten Heroen sind "ein noli me tangere, eine Verkapselung des Individuums in seine Differenz."<sup>10</sup>

Welch dekadentes Heroenbild - so will es scheinen - die Maske des Nichtstuns und sich Totstellens als Verkapselung des Vereinsamten gegenüber den Massen der modernen Industrie und Großstadt. Welche Befreiung dann aus dieser Dekadenz und Lähmung der Ausbruch des Krieges, der Aufbruch eines neuen kriegerischen, tatkräftigen Heroismus, nicht verkapselt gegen die Masse, sondern Heroismus der Millionen in der Masse. So wurde der 1. Weltkrieg erlebt, begeistert als Befreiung erfahren und auch in der Literatur als moderner Heroismus des Maschinen- und Technikzeitalters beschrieben. Auch Döblin hat einmal zu Beginn des 1. Weltkriegs so gedacht. Als Krüppel, als Ruine kehrt Edward, der jugendliche Held des letzten Romans, zurück aus dem 2.

---

<sup>9</sup> Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, hrg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1974, S. 96.

<sup>10</sup> Ebd., S. 78.



Ausbruch dieses Masseneroismus, aus dem Inferno der Selbstzerstörung der Moderne.

Und bei seiner Suche nach der Wahrheit über die Schuld an dieser Selbstzerstörung stößt er auf das Bild des alten Heros der Moderne, des verkapselten Maskenhelden der einsamen Lethargie. Es ist sein eigener Vater Gordon Allison. Der ist Schriftsteller mit der Staffage des Dandy. Nur beobachtend, schreibend, nicht handelnd. Ein sitzender und schauender Koloss, verkapselt in sein Fett: "Welch ein Berg, ein lebender Berg von Fett, Fleisch und Haut."<sup>11</sup> Die Fetthülle als sichtbares Zeichen der Lethargie, die sich vor dem modernen Leben schützt, hat eine große literarische Vergangenheit: Gontscharows Oblomow und Raabes Allesfresser Stopfkuchen sind die prominentesten Vertreter aus dem 19. Jahrhundert. Aber was verbirgt sich hinter der Hülle aus Fett; was ist eingekapselt in die Maske der Lethargie? "... einige behaupteten: da wäre keine Maske abzureißen, es gäbe Menschen mit auswechselbarer Persönlichkeit."<sup>12</sup>

In einer der frühen Novellen des Schriftstellers Gordon Allison, die der "Hamlet"-Roman erzählt, wird die sehr "komplizierte Geschichte" dieser auswechselbaren Persönlichkeit, einer Rätselfigur aus auswechselbaren Filmrollen erzählt. Später, als die zerstörerische Wirkung des Erzählens schon weit um sich gegriffen hat, wird die Novelle, wie in Shakespeares "Hamlet" als Stück im Stück, als Stück im Roman gespielt: "Lord Crenshaws Abenteuer". Gordon Allison selbst ist Lord Crenshaw. Er heißt nach einer Straße und Autobuslinie in Hollywood. Ein Lord sitzt im Bus, steigt an der Endstation nicht aus, fährt die selbe Strecke mehrfach ab, so daß der Busfahrer ihn für einen Verbrecher hält. Als er aufgefordert wird sich auszuweisen, kann er sich auf seine Identität nicht besinnen, er hat nur Geld und keine Papiere. In

---

<sup>11</sup> Alfred Döblin, Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende, S. 43.

<sup>12</sup> Ebd., S. 42.

die Enge getrieben, nennt er sich nach der Bushaltestelle "Lord Crenshaw".

"Nachdem das allgemeine Hohngelächter vor dem Bus in der finsternen Nacht verklungen war, passierte dem Herrn allerhand auf dem Polizeibüro, und nachdem man ihn freigelassen und in ein nahes Hotel gebracht hatte [weil ihm ja nichts nachzuweisen war und er ausreichend Geld bei sich trug, aber keine Papiere], beobachtete man ihn geheim. Man gab ihm Gelegenheit, sich zu besinnen, wer er eigentlich war.

Es wurde eine sehr komplizierte Geschichte. Überall, wo der Herr, immer noch im Besitz einer großen Geldsumme, auf der Suche nach sich selbst vorsprach und behauptete, hier bekannt zu sein, in Hotels, Restaurants, Cafés, in einigen Clublokalen, wurde er abgewiesen. Aber es ereigneten sich merkwürdige Zwischenfälle. Sein Bewußtsein hatte allmählich etwas Chamäleonhaftes: es veränderte sich nach dem, der sich ihm näherte. Der Lord griff rasch Suggestionen auf und spielte sich in eine Rolle ein; offenbar war er froh, endlich angelangt zu sein und seine Person erwischt zu haben. Aber dabei blieb es nicht lange; sein Crenshawbus fuhr weiter.

Er zog zuletzt einen ganzen Schwanz von Menschen, Herren und Damen, hinter sich her, die alle, meist verlogen, behaupteten, ihn zu kennen, ihn unter verschiedenen Namen gekannt zu haben, mit ihm da und dort, im Osten Amerikas, in Europa [ja eine Dame sprach von Marokko], gelebt zu haben und Briefe von ihm zu besitzen, die man beibringen wollte. Der Herr hätte, ohne an seiner Eleganz und Frische Einbuße zu erleiden, ein jedes dieser Leben geführt. Auf keines aber konnte er sich besinnen [oder er leugnete es]. Er versuchte es daher mit einer anderen Person. Er blieb der anonyme, völlig undurchsichtige Lord Crenshaw."<sup>13</sup>

In der späteren *Inszenierung* der Novelle werden die wechselnden und auswechselbaren Identitäten der Lords dargestellt. Jedesmal, wenn die Endstation erreicht wird, ist er

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 40f.

ein anderer, jedesmal ein anderer Held aus dem Novellenzyklus der Romane, Kreuzritter, King Lear, Wildschwein, nie aber er selbst. Schließlich endet die Fahrt mit einem Gewaltstreich: zuletzt nach so vielen Masken ist er Herkules, der alle Fahrgäste "über Bord befördert"<sup>14</sup>. Das erzählerische Programm des Romans selbst findet hier seine Darstellung: jede der Geschichten, erzählt als Enthüllungsgeschichte, soll eine Maske vom Gesicht der Wahrheit abreißen. Und so wenig wie Lord Crenshaw seine Identität findet, so wenig werden die Enthüllungsgeschichten die Wahrheit enthüllen. Sie werden die Vorgeschichte, die Lebensgeschichte der Eltern enthüllen, aber mit den Masken werden die Personen zerstört. Nur der junge Heros, der Herkules des Krieges, der verstümmelte Sohn Edward, der diese Suche hinter den Masken ausgelöst hat, wird alle Masken und alles vergebliche Suchen hinter den Masken über Bord fegen und — in der ersten Schlußfassung des Romans — ins Kloster gehen. Weniger eindeutig in der zweiten, endgültigen Schlußfassung: Die Suche beginnt aufs neue:

"Edward schlug mit der Faust auf den Tisch: 'Ich stelle fest, ich bin nicht im Spiel. Wenn dies ein Theaterstück sein soll und Schicksale darstellen, meines ist nicht dabei, höchstens als eines Mannes, der im Verlauf des Stückes überfahren wird. Aber ich lebe noch, ich bin sogar noch im Entstehen, ich bin ein Fötus, der noch nicht sprechen gelernt hat. Darum gehe ich jetzt aus und entdecke mich. Ich hatte geglaubt, nach dem Bergsturz und nach der Aufhellung alles Dunkels wäre es gut und ich hätte nun die Arme frei. Tatsächlich ist nichts geschehen. Ich bin wie ein neuer Kolumbus auf ein unbekanntes Festland gestoßen und stehe eben im Begriff, es zu betreten.' [...] Und so fuhren sie in die wimmelnde und geräuschvolle Stadt hinein. Ein neues Leben begann."<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 408.

<sup>15</sup> Ebd., S. 572f.

Der Kreislauf der Heroenbilder der Moderne beginnt aufs neue. Dem Vater, dem klassischen Helden der Moderne, dem in Lethargie abgekapselten, hinter seinen Masken identitätslosen Apachen der Großstadt, tritt der Sohn gegenüber. Er ist der Held der Tat und der Massen im modernen Krieg. Er ist, *nach* der Katastrophe der Moderne, der Held der Wahrheitssuche, der die Masken abreißen will und nichts findet und so die Suche fortsetzt und wieder eintaucht in die Moderne der Großstadt, aus der der väterliche Held der Verkapselung und Lethargie stammte. Wahrheitssuche, die Unerbittlichkeit des Maskenabreißens, ist selbst nur eine der wechselnden Heroenrollen, ist selbst nur Maske im Kreislauf der Moderne und ihrer Generationen. Das enthüllende Erzählen nach der Katastrophe ist zur selben Maskenhaftigkeit verurteilt wie das Erzählen vor der Katastrophe. Döblin formuliert eine hochaktuelle Erkenntnis: nach Katastrophe und Zusammenbruch glauben wir durch bedingungs- und rücksichtsloses Enthüllen der Wahrheit der Katastrophe zu entrinnen, sie abzuschließen und der Vergangenheit endgültig zu überantworten. Und doch ist das Enthüllen, das Ausstellen der Wahrheit um jeden Preis ein zwar notwendiger Durchgangspunkt nach der Katastrophe, aber kein Entrinnen aus der Katastrophe. Es ist nur eine neue Maske der Katastrophe und ihrer Vorgeschichte, die nie vergangen sein wird und die sich eines Tages die alten Masken wieder aufsetzen kann.

Die Helden der Moderne, der lethargische und der kriegerische, bekämpfen einander. Das Verkapselte wehrt sich gegen die Aggression des Enthüllens, umgekehrt: die tätige Wahrheitssuche befreit sich vom Dämmer der Verdrängung. Und doch sind beide in ihrem Gegensatz nur Versionen einer Lebensform der Moderne, der unaufhebbaren Maskenhaftigkeit ihrer Helden.

Erlauben Sie mir, daß ich mit einer sehr persönlichen Bemerkung schließe. Döblins Roman erzählt eine Vater-Sohn-Geschichte, und ich erlebe heute meinen Besuch in Kiew auch

als eine Vater-Sohn-Geschichte. Mein Vater hat als Offizier in Hitlers Armee gekämpft. Unter anderem stand er mit der sogenannten Heeresgruppe Süd vor Kiew, hat an der Schlacht von Charkow teilgenommen. Ich habe übrigens meinen Vater, der 1945 in Polen vermißt wurde, nicht kennengelernt. Der Sohn kann heute hier in Frieden als Ihr Gast über "Erzählen nach der Katastrophe" sprechen. Sie alle wissen, welche glücklichen Entwicklungen diese Möglichkeit geschaffen haben. Aber Sie wissen auch, daß die Söhne sich nicht von den Katastrophen der Väter lossagen können, daß sie sie nicht abwälzen dürfen in eine abgeschlossene Vergangenheit oder gar ins Vergessen. Wer glaubt, Lüge und Katastrophe sei allein Sache der Väter, Aufklärung und Wahrheit sei allein Sache der Söhne, der könnte leicht die Grundlagen für die nächste Katastrophe legen. Die Schuld der Väter ist auch die Verantwortung der Söhne. Auch davon handelt Döblins "Erzählen nach der Katastrophe".