

Gerhard Gillhoff

## ERZÄHLZEIT ALS MEDIUM EPISCHEN GESTALTENS – DAS PROÖMION IN DÖBLINS WALLENSTEIN-ROMAN

*Kaum überzeugt er sich von diesem wechselseitigen Einfluß, so wird er ein doppelt Unendliches gewahr, an den Gegenständen die Mannigfaltigkeit des Seins und Werdens und der sich lebendig durchkreuzenden Verhältnisse, an sich selbst aber die Möglichkeit einer unendlichen Ausbildung, indem er seine Empfänglichkeit sowohl als sein Urteil immer zu neuen Formen des Aufnehmens und Gegenwirkens geschickt macht.<sup>1</sup>*

### Alfred Döblin: Wallenstein (Erster Abschnitt)

- I. NACHDEM die Böhmen besiegt waren, war niemand darüber so froh wie der Kaiser. Noch niemals hatte er mit rascheren Zähnen hinter den Fasanen gesessen, waren seine fältchenumrahmten Äuglein so lüstern zwischen Kredenz und Teller, Teller Kredenz gewandert. Wäre es möglich gewesen neben dem schweren kopfhängerischen Büffel zu seiner Linken, dem grauen Fürsten von Caraffa, Hieronymus, und dem stolz schluckenden und gurgelnden Botschafter Seiner Heiligkeit im heißen Rom — rot schimmernd die seidene knopfgeschlossene Soutane, purpurn unter dem Tisch die Beine mit Strümpfen und Schuhen, bei den schneeweißen zappelnden der deutschen Majestät —, so hätte Ferdinand jeden den Vorhang durchlaufenden Kammerknaben, jeden Aufträger, Vorschneider, erhaben mit schwarzem Stab abschreitenden Oberstkämmerer mit üppigem „Halloh“ empfangen, ihm zugezwinkert: „Heran! Näher! Nicht gezögert, Herrchen, haha. Hier sitzt er.“ Kaute, knabberte, biß, riß, mahlte, malnte. Der Oberküchenmeister bewegte sich an den gelbseidenen Tapeten entlang, bäugte freudig listig durch das seitliche Gestänge des Baldachins die muskulösen Lippen Ferdinands, die wie Piraten die anfahrenden Orlogs entleerten, die Backentaschen, die sich rechts und links wulsteten, sich ihre Beute zuwarfen, sich schlauchartig entleerten, von der quetschenden Zunge sekundiert.
- II. Weich rauschte die Harfe, die deutsche Querpfeife näselte. Sprung an, Sprung ab: es hieß hurtig sein, die Becher heranschleppen; wer ißt liebt keine Pausen; was schluckt, muß spülen. Ferdinands Lippen wollten naß sein, sein Schlund naß, sie verdienten's reichlich, droschen ihr Korn.
- III. Im Reich — wovon ließ sich sprechen —, im Reich gings gut daher. Die Böhmen geschlagen, Ludmilla und Wenzel, die heiligen, hatten die Hand von ihren tollen Verherrern gezogen: da saßen sie auf dem Sand, haha, samt Huß, allen Bruderschaften, ihrer Waldhexe Libussa, dem Pfalzgrafen Friedrich. Der Pfalzgraf — wovon ließ sich sprechen —, der Pfalzgraf schleppte seine Königskleider im Sack, am Strick hinter sich her, im Frühjahrsdreck hinter sich her, schreiend durch die Gassen, ungeübter Bänkelsänger auf Märkten, auf Dörfern: „Keiner da, der mir was zu fressen gibt? Zehn Kinder und kein Ende, keiner da, der uns den Bauch stopft? Habe die englische Königstochter zur Frau, in Böhmen war ich König; das 'war' freut mich armen Hansen wenig.“ Wer wird sprechen in solchen Zeiten.

<sup>1</sup> Goethe: „Zur Morphologie“, 1817, Hamburger Ausgabe, Band 13, S. 53.

- IV. Man läßt ihn trollen, das freche süße Zweibein, man wird ihn tüchtig lausen, daß ihm das Fell blank wird. Aber Malvasier. Aber Alicante. Aber Böhmerwein von Podskal. Aber grüner Bisamberger, Traminer aus Tirol; aber Bacharach und Braubach, die feuchten, spitzschuhigen, klingelnden vom Rhein. Auf dem gepreßten Schweinskopf Äpfel: aber Mersheimer darüber und Andlauer; Elsaß, das herrliche Elsaß.
- V. Wem hat es der Ingwer angetan, der Ingwer an der Rehkeule, daß er ihn verachten will. Die Hühner sind erschlagen; auf Silberschüsseln gebahrt; von feinen weißen Kerzen beleuchtet. Die Blicke von zwanzig Gewaltherrn und Fürsten voll Lobs auf sie gerichtet; in Mandelmilch schaukeln die Rumpfe, Beinchen und Hälse, Rosinen zum Haschen um sie gebreitet, ihre kandierten Schnäbelchen füllend. Spitzt die Münder, salbt die Lippen mit Speichel, im Strome fließenden, aus allen Bronnen gecimerten.
- VI. Heran Pfälzer Most. Die feuerspeiende Büchse, treffliches Symbol für ein Weingefäß: da läßt sich leicht der Malefiz finden, der hier ersterben will. Und soll es der Erwählte Römische Kaiser sein, es muß geschossen sein, in der Minute, im Nu, aus der großen Büchse, die der Obermundschenk sich auf die Schulter lädt; der Kaiser richtet, zielt und schießt, jach in den Schlund des tobenden Narren, des hingewälzten lachenden Kobolds in der braunen Schellenkapuze, während der Herr sich die weißen Spitzenärmel schütelt, in den Stuhl sinkt, nach der Serviette ruft und vor Inbrunst vergeht: „Noch einmal!“
- VII. Trompeter schmetterten zu sechs vom Chor herunter, aus dem goldenen Käfig des Balcons, der Heerpauker schlug bum. Zwischen der Musik saß der Kaiser hinter dem Wildschweinsbraten in Pfeffer, einen weißen Hut mit der Reiherfeder auf dem leicht glatzigen Kopf, seine Ohren durch das Raspeln seiner Zähne nicht gehindert, dem Schmettern zu folgen. Sansini, Zinkenmusikus, übte sein hohes Werk; verborgene Diskantisten und Kastraten pfffen, rollten, wirbelten; sie umspielten die wenig sich drehende Ruhe des Basses, den eine weiche Stimme ansprach, beschwor.
- VIII. Zur Linken des melancholischen Spaniers ein schmales wangenloses Ziegengesicht, über dem stumpfen Lederkoller die krebsrote Atlasschärpe, aus grünen, dünnen Ärmeln langspinnig zielend gegen das Millefioriglas, Karl von Liechtenstein, Oberstburggraf, Statthalter in Prag, sprach von Heidelberg und dem geflohenen Winterkönig, daß noch frostiges schwankendes Wetter sei und man jetzt nur schwierige Landstraßen finde, besonders wenn man es eilig habe. Ein Abt biß seinem Kapaun das Bein ab, addierte, während es zerkrachte, das zurückgebliebene Kurpfälzische Silbergeschirr, das ihm in Böhmen von frommen Wallonen überreicht war. Und auch der alte Harrach, knuspernd an Krammetsvögeln, huldvoll über seinem Stuhle schwebend, graziös, kahlköpfig, hielt sich an die Prozesse und Konfiskationen in dem geschlagenen Land, da wären tot der Peter von Schwamberg, Ulrich Wichynski, Albrecht von Smirsitzky, davongelaufen, werden das Wiederkehren vergessen.
- IX. Hitzig schmetterten die Trompeten. Einen Augenblick sahen alle Herren auf, die in den spanischen Krausen, die in den gestickten niederländischen Spitzenkragen auf bunten und verbrämten Jacken, die in den ungarisch grün verschnürten Wämsern, in den duftigen französischen Westen und Purpurüberwürfen, Kardinäle, Äbte, Generale und Fürsten, und ihnen schauerte, als wenn es eine Kriegsfanfare wäre. Rasch war Musik und Geist eingelenkt. Wollüstig fühlten alle erwärmten Nerven das Gespensterheer des geschlagenen blondlockigen prächtigen Friedrich durch den Saal ziehen, reiten durch das Klingen, Tosen der Stimmen, Becher, Teller, von dem herabhängenden Teppich des Chors herunter auf die beiden flammenden Kronleuchter zu, brausend gegen den wallenden Vorhang, den die Marschälle und Trabanten durchschritten: prächtig zehrbene Pfälzerleichen, Rumpf ohne Kopf, Augen ohne Blicke, Karren, Karren voll Lei-

chen, eselgezogen, von Pulverdunst und Gestank eingehüllt, in Kisten wie Baumäste gestaut, kippend, wippend, hott, hott durch die Luft.

- X. Oh, wie schmeckten die gebackenen Muscheln, die Törtchen und Konfitüren Seiner Kaiserlichen Majestät. Schand und Schmach, daß einer Graf, Fürst, Erzherzog, Römischer Kaiser werden kann und der Magen wächst nicht mit; die Gurgel kann nicht mehr schlucken, als sie faßt; der schlaue Abt von Kremsmünster wie der Kaiser, der Fürst von Eggenberg, der Liechtensteiner wie der Kaiser, der Oberstsilberkämmerer, der Oratoriendiener, der Truchseß, Vorschneider, Tapetenverwahrer, Küchentürsteher wie der Kaiser, Marchese Hyacintho di Malespina, Ugolino di Maneggio, Thomas Bucella, Christoph Teuffel, der Organist Placza wie des Heiligen Römischen Reiches alles übersteigende gesalbte Kaiserliche Majestät, in einem Takt raselnd an einer Waffel.
- XI. Oh, wie schmeckte dem Kaiser unter seinem weißen Reiherhut der Tokaier aus dem Venezianer Glas. Wie schlug er sich den Schenkel, warf sich tiefer in das Gestühl, vergrub sein im Gelächter entlarvtes Gesicht im Schoß.<sup>2</sup>

## Döblins Thesen zur Epik

In den „Bemerkungen zum Roman“, die 1917 erschienen, während Döbblin am *Wallenstein* arbeitete, wendet er sich gegen eine Romanform „mit Grundriß, Gerüst, Architektur“, in der es auf „Konfliktschürzung und Lösung“<sup>3</sup> ankomme. Dagegen stellt Döbblin seine Auffassung:

Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben.<sup>4</sup> Wenn ein Roman nicht wie ein Regenwurm in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst, dann taugt er nicht.<sup>5</sup>

Dieses Gestaltungsprinzip nennt Döbblin auch „epische Apposition“.<sup>6</sup>

Hier schimmert die Analyse der Ilias durch die ältere Homerforschung durch, aber Döbblin bewertet das Ergebnis anders als die analysierenden Philologen seit Wolf, denen die dichterische Kraft Homers und schließlich Homer selbst zweifelhaft wurden. Für Döbblin gehört es dagegen gerade zu einem lebendigen epischen Werk, daß es diese Zerstückelung erträgt. Ausdrücklich betont Döbblin, daß es *Zusammenhänge* gibt; aber der Epiker dürfe nicht mit fortschreitender Handlung über die selbständigen Teile hinausweisen. Was hier gemeint ist, zeigt eine Auseinandersetzung mit Schillers Gestaltung des *Wallenstein*-Stoffes:

Gegen Schillers türkischen Wallenstein tritt im siebzehnten Jahrhundert ein Geschöpf auf, dessen Charakterbild in der Geschichte geschwankt hat, das selbst nie schwankte, immer wußte, wo sein Vorteil war, und wahrhaftig auch der deutsche fürstenfeindliche Vorteil, seine

<sup>2</sup> Alfred Döbblin: *Wallenstein*, Roman in zwei Bänden, Erste bis dritte Auflage, Berlin 1920 (fortan: Döbblin: *Wallenstein*) S.9ff. Die Seitenzahlen sind aus der Erstauflage übernommen und die Zählung der Absätze ist hinzugefügt.

<sup>3</sup> Alfred Döbblin: *Bemerkungen zum Roman*, in: *Die Neue Rundschau* (XXVIIIter Jg. Der freien Bühne, Bd. 1) Berlin 1917, S. 410-413, hier: S. 410

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*: S.411.

<sup>6</sup> Alfred Döbblin: *Schriftstellerei und Dichtung*, in: *Preußische Akademie der Künste (Jahrbuch der Sektion für Dichtkunst 1929)* Berlin 1929, S. 70-81, hier: S. 80.

Kräfte gnadelos, schlagartig an der günstigsten Stelle angreifen ließ. Die reflexartige Sicherheit seiner Natur, seine kalte Klarheit – sein Jähzorn, höhnisches Wesen, Habsucht und Noblesse. Das hat der barbarische Kausalitätsbegriff Schillers verschlingen müssen.<sup>7</sup>

Döblin zielt mit seiner Gestaltung des *Wallenstein*-Stoffes also auf das Gegensätzliche, das sich nicht in das Schema einer kausal fortschreitenden Handlung pressen läßt, sondern eine relative Selbständigkeit der Teile erfordert. Die veränderte Zielsetzung bestimmt auch die Wahl der epischen Gattung. Damit ist aber nur eine *conditio sine qua non* für Döblins Gestaltungsziel genannt; welche positiven Möglichkeiten, Zusammenhänge zu stiften, Döblin sieht, bleibt noch offen. Das wird in den immer wiederkehrenden Vergleichen mit musikalischen Formen deutlicher. Damit wird auch genauer bestimmt, was Döblin mit der positiv verstandenen Formlosigkeit des epischen Werks meint:

Bei allen epischen Werken größeren Umfangs muß man wissen, es wird kein rundes, abgeschlossenes, vollkommen umgangesenes Kunstwerk vorgesetzt, sondern man wohnt der Zeugung des Werks, der Entwicklung und dem Wachstum bei, .... So geht es auch bei den Werken der andern Zeitkunst, der Musik: die Themen entwickeln sich nicht nur musikalisch auseinander, sondern auch wirklich zeitlich, sie entstehen jetzt eben. Und das gibt ihnen, wie auch der epischen Durchführung nicht nur einen besonderen Reiz, sondern auch eine eigentümliche Wahrheit und Wahrhaftigkeit und Durchsichtigkeit, denn wenn wir sehen, wie etwas vor uns entsteht, so geben wir ihm daraufhin noch besonders leicht das Charakteristikum einer Wahrheit, und sie überzeugt uns. Das ist das spezifische Kausalitätsgesetz im Epischen.<sup>8</sup>

Das epische Werk zeigt uns also seinen eigenen Entstehungsprozeß. Das ist schaffenspoetisch, werkpoetisch und wirkungspoetisch zugleich gemeint. Dieser Prozeß selbst ist auch der letzte Gegenstand des epischen Werks, und die Gesetze, nach denen es gewachsen ist, bilden sich zugleich in seiner Struktur ab, und in ihr werden sie dem Leser durchsichtig. Die Rolle des Vordergrundsgeschehens im Roman bestimmt Döblin so:

Die Literatur tut etwas zur Realität, die unser tägliches Wortmaterial gibt, hinzu, die Daten der Realität werden benutzt, um zu zeigen, daß man zusetzt und wo man zusetzt und was man zusetzt.<sup>9</sup>

Die Daten der Realität (belegbare und fingierte) haben also die Funktion, die Grenze zur eigentlichen Ebene der Gestaltung sichtbar zu machen.

Wenn in der *Ilias* der Ursprung des Zorngeschehens erzählt wird, die Erzählzeit die erzählte Zeit einholt, und die Situation, in der Achill das Zepher zu Boden wirft, genau vergegenwärtigt wird, so handelt es sich zwar um Gestaltung, aber um Gestaltung der Sache, des Vorgangs.

Die vollständige Unabhängigkeit des Aufbaus von allem Erzählten führt zu Zeitformen, deren Grenzen dann von dem „Wortmaterial“ markiert werden. Der Aufbau dient damit nicht mehr unmittelbar der Sachaussage, es besteht keine direkte Beziehung mehr zwischen Inhalt und Form. An dieser Stelle wird deutlich, daß die Meta-

---

<sup>7</sup> Linke Poot (Alfred Döblin): Der deutsche Maskenball, Freiburg i. Br. 1972, S. 112.

<sup>8</sup> Alfred Döblin: Der Bau des epischen Werks, in: Preußische Akademie der Künste (Jahrbuch der Sektion für Dichtkunst 1929) Berlin 1929, S. 228-262, hier: S. 251f.

<sup>9</sup> Alfred Döblin: wie Anm. 6, S. 74.



pher von den musikalischen Formgesetzen nicht über ein *tertium comparationis* eingelöst wird, sondern sie ist als Metonymie zu lesen, und die sachliche Brücke zwischen Musik und *Wallenstein*-Roman ist die *Zeit*, die beide unmittelbar mit Gestaltung erfüllen. Das Erzählte hat bei Döblin nur noch die Funktion, die Grenzen der Zeitformen sichtbar zu machen, sie durch ihre Ausfüllung voneinander zu unterscheiden und ihre Stelle im Wachstumsprozeß des Werkes anzuzeigen. Es erfüllt hier die gleiche Aufgabe wie Themen, Variationen und Harmonien in der Musik. Trotzdem bleibt im sprachlichen Kunstwerk das Semantische in Wörtern und Satzstrukturen immer anwesend, und Döblin bezieht diese Tatsache durchaus in den Gesamtplan seines Werks ein. Je unabhängiger vom Wort als Informationsträger die Gestaltung einer Form im Medium der Sprache gelingt, um so befreiender ist das „Überlegenheitsgelächter über die Fakta, ja über die Realität als solche“<sup>10</sup>, um so entschiedener feiert die Sprache ihre Unabhängigkeit von ihrer alltäglichen Funktion und gewinnt Autonomie. Dieser „ungeheure Lustgewinn“<sup>11</sup> wird noch potenziert, wenn sich im *Wallenstein*-Roman ein geschichtlicher Stoff in einer derartigen Form ausprägt. Das Enthüllen der Form wird um so geistvoller und überraschender, je mehr es sich einem der Sache hingegebenen Erzählen einschmiegt, je mehr im Vordergrund die Fakten fesseln.

Diese Auffassung von der Rolle musikalischer Formgesetze im Roman, stützt sich wesentlich auf Stellen aus „Der Bau des epischen Werks“ von 1929. Ein Satz aus den 1917 erschienen „Bemerkungen zum Roman“ scheint ihr zu widersprechen, und damit wäre die hier entwickelte Interpretation auf den *Wallenstein*-Roman nicht anwendbar. Er lautet: „Das Leben dichtet unübertrefflich, Kunst hinzuzufügen ist da meist überflüssig.“<sup>12</sup>

Mit diesem Satz scheint Döblin einen naturalistisch verstandenen Nachahmungsbegriff für sich anzuerkennen, neben dem für unabhängiges Gestalten kein Platz bleibt. Doch dieses Zitat erweist sich als eine mißverständliche Verkürzung eines Gedankens, den Döblin in „Der Epiker, sein Stoff und die Kritik“ 1921 wie folgt formuliert:

Ja, ich muß folgendes feststellen: manches, was mir in den Büchern und Akten vor Augen kam, schien mir ohne weiteres geeignet – mein Eigentum zu sein. Man meint: ich hätte beschlossen abzuschreiben? Nein, es war für mich zurechtgestellt, ich hatte Glück, daß ich es fand, darauf stieß. Manchmal saß ich ganz verblüfft da und sagte mir: das ist ja schon alles da, so stimmt es ja, diese Ereignisse, dieser „historische“ Zusammenhang. Bis ich einfach konstatierte, es ist nur schön, daß sich die Natur schon in meinen Gedankengängen bewegt hat, so brauche ich mich nicht zu bemühen. Ich hatte das Zentrum in mir, hier war die Peripherie, ich hatte nur nötig, die Radien zu ziehen: das Rad war fertig zum Laufen.<sup>13</sup>

Hier bezieht sich das Gestalten ausdrücklich auf den *Wallenstein*-Roman. Wie werden dort diese „Radien“ gezogen?

Es ist sinnvoll, den Beginn des Romans zu betrachten, denn an jeder späteren Stelle ist es schwieriger, die Entfaltung der Gestalt sichtbar zu machen, weil dort das Vorangehende auf den Text wirkt, und das Neue sich mit ihm vermischt. Am Beginn jeden-

<sup>10</sup> Alfred Döblin: wie Anm. 8, S. 235.

<sup>11</sup> Ibid., S. 236.

<sup>12</sup> Alfred Döblin: wie Anm. 3, S. 412.

<sup>13</sup> Alfred Döblin: Der Epiker, sein Stoff und die Kritik, in: Der Neue Merkur (5) Heft 1, München/Berlin 1921, S. 56-64, hier: S. 61.

falls muß sich das Entfaltungsprinzip am reinsten zeigen. Über den Anfang des *Wallenstein*-Romans sagt Döblin in „Der Bau des epischen Werks“:

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 [...]. Dann hatte ich einmal mitten während meiner Arbeit, als ich von den Hofchargen am Hofe Kaiser Ferdinands des Zweiten las, einen Satz, und das war eine sprachliche Konzeption. Und solche sprachliche Konzeption ist ein Ding so gut wie die bloß ideellen und für den epischen Autor, den Praktiker der Sprache, das allerwichtigste. Dieser Satz lautete: 'Nachdem die Böhmen besiegt waren, war keiner darüber so froh wie der Kaiser. Noch nie hatte –'

Weiter gings nicht. Aber das war ausgezeichnet, das war der Anfang meines Buches, die Melodie und der Rhythmus waren da, ich konnte anfangen, mir konnte nichts mehr passieren. Wenn ich die Beziehung zwischen Konzeption und Sprache schildern soll, so sage ich: die Konzeption ist bloßer Text eines Liedes, die Sprache ist erst das Lied, die Musik. Man tut also ungeheuer Wichtiges zu der „Konzeption“ hinzu mit der Sprache und das Lied ist nicht fertig ohne die richtige Melodie.<sup>14</sup>

Der Rhythmus der Sprache und der Vorstellungen soll nun im ersten Druckabschnitt des *Wallenstein*-Romans beobachtet werden.

## Die Gestalt des Proömons

Das erste Buch beginnt mit der entfesselten Schilderung des Siegesmahles nach der Schlacht am Weißen Berg.

**Erster Absatz:** Der erste Satz hat den Sieg über die Böhmen und die Freude des Kaisers, die daraus entspringt, zum Inhalt. Dies Thema der Freude wird im nächsten Satz aufgenommen, gesteigert und variiert. Das Wort „froh“ aus dem ersten Satz kehrt hier als „lüstern“ wieder, aber die Variation beschränkt sich nicht auf Wortbedeutungen. Ganz nahe wird unser Blick auf die Tätigkeit des Essens gelenkt, wir werden zu Zeugen zweier Bewegungen: der der Zähne und der des Wanderns der „Äuglein“ „zwischen, Kredenz und Teller, Teller Kredenz [...]“. Diese ineinander verflochtenen Bewegungen transponieren die Freude ins äußerlich Sichtbare, und darin besteht eigentlich die Variation des angeschlagenen Themas, dessen analytische Entfaltung auf diese Weise beginnt. Der dritte Satz, ein irreales Satzgefüge von elf Zeilen, führt die Modulation von „froh“ zu „lüstern“ fort. Die Freude scheint hier hyperbolisch übersteigert und fügt sich nur als Irrealis in den Zusammenhang der Schilderung. Die beiden Tischnachbarn des Kaisers, die im ersten Teil des Satzes erscheinen, machen zwar die Verwirklichung der kaiserlichen Wünsche unmöglich, aber als Wünsche enthüllen sie sich im zweiten Teil ganz. Innere und äußere Sphäre, die im ersten und zweiten Satz noch getrennt voneinander waren, spiegeln sich hier ineinander und halten sich gegenseitig im Gleichgewicht. Das folgende „Kaute, knabberte, biß, riß, mahlte, malmte.“, ist als Orgelpunkt zu denken, der seit dem Stichwort „mit rascheren Zähnen“ auch dem irrealen Satzgefüge unterlegt ist. Der fünfte Satz kehrt die Verhältnisse, die im zweiten Teil des irrealen Satzgefüges geherrscht hatten, um. Dort konzent-

---

<sup>14</sup> Alfred Döblin: wie Anm. 8, S. 258f.

rierte das Wunschdenken Ferdinands die undeutliche Bewegung der Kammerkneben, Aufträger und des Oberstkämmerers ganz auf sich; hier ist die scharf gefaßte Bewegung des Oberkuchenmeisters durch seinen Blick zwar auch noch auf das Zentrum Ferdinand (das einzige, woran sich bisher anknüpfen läßt) bezogen, aber diese Bewegung schafft einen Raum, weil es die eines einzelnen ist. Und damit erscheint der im dritten Satz schon angedeutete Hintergrund nicht nur formal im Indikativ, sondern wir sind Zeuge, wie er in der Erzählzeit entsteht. Dieser Raum erweitert sich, solange der Oberkuchenmeister „sich an den gelbseidenen Tapeten“ entlangbewegt und Ferdinands Lippen, Bäckentaschen und Zunge beobachtet. Im zweiten Satz waren die Zähne noch instrumental auf Ferdinand bezogen, hier erscheinen die Lippen als „Piraten“, und die Bäckentaschen werfen sich ihre „Beute“ zu. Damit begegnen wir einem neuen Mittel der Variation: im Kraftfeld eines Bildes ordnen sich Splitter aus einer gegenständlichen Welt anders als es dieser Welt eigentlich zukäme.

Der erste Absatz gestaltet in den ersten drei Sätzen eine Klimax, ein Hinausgreifen der Freude in die äußere Welt. Der vierte Satz lenkt den Blick wieder auf Ferdinand zurück und im letzten erscheint der Hintergrund, der im ersten Anlauf nur unreal dargestellt wurde, als mimetische Wirklichkeit. Die Bildlichkeit („die muskulösen Lippen Ferdinands, die wie Piraten die anfahrenden Orlogs entleerten“) weist auf eine größere Welt, die schon im ersten Satz mit dem Stichwort des böhmischen Sieges aufblitzte. Es handelt sich also um eine zyklische Form, die nicht einfach in sich selbst zurückkehrt, sondern mit einem deutlichen Einschnitt in der Mitte in doppeltem Anlauf den Schluß erreicht.

**Zweiter Absatz:** Der Raum, der sich in der Bewegung des Oberkuchenmeisters entfaltete, aber noch leer blieb, füllt sich hier mit der geschäftigen Bewegung der Dienerschaft, als *pars pro toto* für die Motive Musik und Wein stehen „Harfe“, „Querpfefe“ und „Becher“.

**Im dritten Absatz** wiederholt sich die Motivreihe in düsterer Tonart. Der Sieg über die Böhmen war zunächst Ursprung kaiserlicher Freude; hier erscheint er als Stoff der Konversation („– wovon ließ sich sprechen“). Diese breitere Fassung macht das Unglück Böhmens sichtbar, gegen das bloße Nennen im ersten Satz. Dem Aufblitzen der prächtigen Gewänder zwischen den Gedankenstrichen im dritten Satz, entspricht hier: „– der Pfalzgraf schleppte seine Königskleider im Sack am Strick hinter sich her, im Frühjahrsdreck hinter sich her [...]“.

Schließlich dort das üppige Mahl, dagegen der Hunger der zwölköpfigen Familie des Pfalzgrafen hier. Der letzte Satz (III,6)<sup>15</sup> weist auf eine höchst merkwürdige Erscheinung hin: „Wer wird sprechen in solchen Zeiten“ knüpft zunächst an das wiederholte „– wovon ließ sich sprechen –“ zu Beginn und in der ersten Hälfte des Absatzes an. Die grammatische Form hat hier eine modale Bedeutung. Dieser Satz weist über die Situation des Mahles hinaus, er gilt gleichzeitig dem Pfalzgrafen, der als „ungeübter Bänkelsänger“ in wörtlicher Rede zitiert wird; jedenfalls weist der zweite Teil „in solchen Zeiten“ in diese Richtung. Damit leistet dieser Satz im Aufbau des sprachlichen Kunstwerks dasselbe wie Linien auf Bildern Chagalls (z.B. 'Ich und das Dorf'), die mit Teilen ihres Verlaufs zwei gegenständliche Formen zugleich begrenzen.

<sup>15</sup> Römische Ziffern bezeichnen die Absätze, arabische die Sätze.

**Vierter Absatz:** Der erste Satz zeigt dieselbe Doppelgesichtigkeit wie **III,6**. Er bezieht sich ebensosehr auf die besprochene Situation wie auf die Sprechsituation. „Man läßt ihn trollen“: einmal „durch die Gassen“, daneben aber wird bis zum Punkt dargestellt, wie das Gespräch über den Pfalzgrafen verebbt. Das Präsens „läßt“ ist nicht eindeutig als historisches Präsens zu bestimmen.

Die Aufzählung von elf Weinsorten und Weinbaugebieten, sechsmal durch „Aber“ dem Gespräch entgegengesetzt, entfaltet das Thema Wein ausführlich. In **II,2** war es nur kurz angesprochen, der dritte Absatz rückt es aus dem Blickfeld, sammelt aber aufstauend seine Kraft. Damit wiederholt sich zwischen **II**, **III** und **IV** dieselbe Struktur, die in **I,2-4** beobachtet wurde.

Dem *irrealen* Satzgefüge dort (**I,3**) entspricht die *Tafelkonversation* (**III**) hier. Aber bevor dieser Sachverhalt in einen größeren Zusammenhang eingeordnet werden kann, muß der nächste Absatz untersucht werden.

**Fünfter Absatz:** Hier sind die Speisen – bisher nur genannt und als Gegenstand kaiserlicher Kauwerkzeuge zu erschließen – unmittelbar vergegenwärtigt. In **V** dissonieren die Verben in der umgebenden Situation. Das Mittelstück, „auf Silberschüsseln gebahrt“, reißt den Schluß „von feinen Kerzen beleuchtet“ in sein Kraftfeld und deutet die Situation in einer ‘semantischen Synästhesie’ zu einem feierlichen Begräbnis um. Der Beginn „Die Hühner sind erschlagen“ hat daneben noch besondere Obertöne (Krieg, Mord), die innerhalb des Satzes noch einmal dissonieren.

Die Struktur selbst legt nahe, das bisher Beobachtete an dieser Stelle zusammenzufassen. Der in fünf Sätze gegliederte erste Absatz entwickelt seinen Aufbau in der größeren Einheit der ersten fünf Absätze noch einmal so, daß der erste Satz dem ganzen ersten Absatz, **I,2 - II**, **I,3 - III**, **I,4 - IV** und **I,5 - V** entspricht. Die Entsprechung gilt nicht immer für die Themen oder Motive, wohl aber für den Stellenwert der Teile in den zugehörigen Einheiten.

**I,1** und **I**: Satz **1** kann die Freude Ferdinands nur nennen, der ganze Absatz aber gestaltet diese Freude, indem er sich immer so eng wie möglich auf sie bezieht. **I,2** macht sie äußerlich sichtbar. **I,3** zeigt Ferdinand, wie er sich in seiner Erregung der kaiserlichen Tischsitte unterwirft. **I,4** gestaltet, wie er sich an das von dieser Sitte noch Erlaubte hält. In **I,5** strahlt seine Freude sogar auf den Oberkuchenmeister aus (variiert zu „freudig listig“). Im übrigen steigert **I,5** das Sichtbarmachen der Freude zu einem Gipfel: die Metapher „Beute“ erlaubt, den Bogen zum Ursprung der Freude zurückzuspannen (dem Sieg als Beute), ohne daß das Bild sich in dieser abrundenden Funktion erschöpfte. Thematisch entsprechen sich **I,1** und **I** also. **I,1** entfaltet sich in **I** reich gegliedert. Für den Stellenwert beider Stücke gilt folgendes: zwar enthalten beide den Kern der Einheit, die sie organisieren, aber für **I** wurde behauptet, daß sich seine Struktur in sich und in den vier folgenden Absätzen wiederholt. Das gilt auch für **I,1** in bezug auf **I**, obwohl die Struktur des ersten Satzes nicht sehr differenziert ist. Der Vergleich („war niemand darüber so froh wie der Kaiser“) kehrt z. B. in **I,3** wieder, wenn Ferdinand von dem „schweren, kopfhängerischen Büffel zu seiner Linken“ „und dem stolz schluckenden und gurgelnden Botschafter Seiner Heiligkeit“ vergleichend unterschieden wird.

**I,2** und **II**: In **I,2** tritt die Freude äußerlich in Erscheinung, indem Bewegungen ins Auge gefaßt werden. **II** erfüllt den Raum, in **I,5** leer entfaltet, mit der eiligen, pausenlosen Bewegung der Dienerschaft. Gestaltung des Hintergrundes sind alle folgenden

Absätze bis **V**, und daher tritt an dieser Grenze zwischen **I** und **II** das neue Medium, in dem sich die Struktur wiederholt, deutlich in Erscheinung.

Auch **I,2** und **II** entsprechen sich also thematisch, und damit hängt die Entsprechung ihres Stellenwertes eng zusammen. Die Bewegungen der „Zähne“ und „Äuglein“ (**I,2**), die in ihrer Gleichzeitigkeit die freudige Erregung des Kaisers gestalten, erweisen sich als so dicht geschaut, daß eine von ihnen in **I,4** wieder auftaucht und das verwirrende Ineinander entflechtet. Ebenso ist in **II** das Thema Wein noch nicht selbständig wie in **IV**, sondern in der engen Verknüpfung mit unpersönlich dargestellten Handelnden („es hieß hurtig sein“ und „was schluckt, muß spülen“) tritt die *Bewegung* der Becher und ihres Inhalts, der bis in den „Schlund“ verfolgt wird, rein hervor.

**I,3** und **III**: Dies sind die Mittelstücke der kleineren (**I**) und der größeren Form (**A**).<sup>16</sup> Auf die thematischen Parallelen zwischen **I** (nicht nur **I,3**) und **III** wurde schon hingewiesen, viel wichtiger und beweiskräftiger sind in diesem Zusammenhang aber die formalen Entsprechungen. In beiden Stücken wird nicht direkt erzählt. **I,3** wählt die vermittelnde Form des Irrealis, **III** die berichtete Rede. (Nicht die *oratio obliqua*, sondern die Form des inneren Monologs wird hier auf das Tafelgespräch angewandt.) Am Ende steht in **I,3** wie in **III** eine direkte Rede, aber als ironisches Zitat, so daß die gebrochene Formung des Stoffes, der dort erscheint, potenziert wird. Die Funktion dieser doppelten Distanzierung läßt sich so bestimmen:

Wenn in **I** die Freude Ferdinands zwar schon äußerlich erschien, aber noch nicht vor dem Hintergrund eines erfüllten Raumes, dann können Elemente aus einem solchen Raum nicht direkt erzählt werden, ohne diese Form zu sprengen. Die Tatsache, daß sie aber schon an dieser Stelle, wenn auch gebrochen, erscheinen, ist eine Vorausdeutung auf die nächste Leerform, die der Erzähler ausgestaltet. In der schillernden Zwischenform des dritten Absatzes erscheinen die Folgen der Schlacht am Weißen Berg für Sieger und Verlierer. Damit erweisen sich **I,3** in **I** und **III** in **A** als Texte, die über **I** und **A** hinausdeuten.

**I,4** und **IV**: Die gemeinsame Struktur der Aufzählung verbindet beide. Die Eigennamen der Weine entsprechen den möglichst speziellen Verben zur Beschreibung des Kauens. Ähnlich ist auch die Art, wie **I,4** auf **I,2** und **IV** auf **II** rückbezogen sind. Die Verben der Aufzählung in **I,4** haben sich aus der Kombination zweier Bewegungen, die in **I,2** bestimmend waren, gelöst, ebenso war in **II** der Wein nur Träger der Bewegung, in **IV** dagegen erscheint er selbst mit Name und Herkunft.

**I,5** und **V**: Den deutlichsten Hinweis auf Gemeinsamkeiten gibt der Bildgebrauch in beiden Stücken; und zwar tauchte er bisher nur an diesen beiden Stellen auf. (Die Tier-Metaphern sind nicht vergleichbar und können hier unberücksichtigt bleiben.) Die Bildlichkeit in **I,5** ließ sich auf den Beginn rückbeziehen und vollzog so die auch inhaltlich sich rundende Bewegung des ersten Absatzes mit. In **V** ist es die Struktur des Bildes selbst, die Dissonanz in der Dissonanz als Engführung, die die Form **A** rundet, indem sie diese Form in gedrängter Darstellung noch einmal vor Augen führt.

Damit hat ein Stück Erzählzeit sein beziehungsreiches Geflecht vor uns entfaltet. Kraft und Dichte dieser Gestalt überraschen.

<sup>16</sup> **A** bezeichnet die Form **I – V**, die sich zuerst in **I,1-5** zeigte.

Döblin ist auf einer fruchtbaren Spur, wenn er von musikalischen *Formgesetzen* spricht: „Das Formgesetz [...] hat den Inhalt, wie er konkret dasteht erzeugt.“<sup>17</sup> Es kommt nur darauf an, den Punkt festzuhalten, der diese Metapher rechtfertigt. In musikalischen Werken ebenso wie im bisher untersuchten Beginn des *Wallenstein*-Romans handelt es sich um gegliederte Zeit, die frei in ihrem Medium spielt (im sprachlichen Kunstwerk ist es „unser tägliches Wortmaterial“<sup>18</sup>). Sie wird nicht sofort in irgendeiner Funktion oder leicht erkennbaren Bedeutung aufgehoben, sondern sie weist zunächst auf sich selbst hin, auf sich als Kunstgebilde. Zwar erscheinen die *Elemente des Erzählten*, durch welche Erzählzeit rhythmisiert wird, *selbst* in dieser gegliederten Form, die sie artikulieren, aber diese Form nimmt immer nur so viel erzählte Welt in sich hinein, daß das Geflecht (Text) als reine Form durchscheint. Indem der Erzähler die erzählte Welt in dieser Weise in ihre Elemente zerlegt, kommt er „ganz nahe an die Realität heran, an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch.“<sup>19</sup>

Sie aber zur Formulierung einer unabhängigen Gestalt einzusetzen, bedeutet, „die Sache zu durchstoßen“.<sup>20</sup> Das ist nach Döblin die „spezifische Arbeit“, die der „wirklich Produktive“<sup>21</sup> leistet. Die beiden sich auseinander entwickelnden zyklischen Formen **I** und **A** unterscheiden sich durch die Ebene, auf der sie spielen: **I** in der personalen Sphäre Ferdinands, **A** im Raum des Festmahles. Döblin faßt dieses Hinausgreifen der Erzählform in die erzählte Welt als „das spezifische Kausalitätsgesetz im Epischen“.<sup>22</sup>

Das Formgesetz in **A** soll jetzt näher charakterisiert werden. Diese Gestalt enthält das Ganze keimhaft im Einzelnen und das Einzelne entfaltet im Ganzen. Das bedeutet, daß sie sich immer wieder selbst reproduziert, in allen Sprach- und Wirklichkeitsschichten, die sie erzählend ergreift.

Es handelt sich hier um eine dynamische, sich in der Zeit verwirklichende Form: ihr Keim liegt am Anfang, daraus entfaltet sich eine erste differenzierte Gestalt **I**, und diese gegliederte Gestalt erreicht in einem neuen Durchlaufen derselben Stufen, auf denen sie selbst erreicht wurde, eine reichere, breitere Gestalt, in deren Teilen das Organisationsprinzip der gesamten Entfaltung auf engem Raum wieder auftaucht, das heißt, die Struktur des ersten Absatzes wiederholt sich nicht nur in den ersten fünf Absätzen (**I** in **A**), ihre einzelnen Stücke sind daneben auch in sich von gleicher Struktur (**I,1** in **I**, **I,2** in **II** usw.). Darüber hinaus tauchen in den Absätzen **I**, **III** und **V** Entsprechungen des Organisationsprinzips im grammatischen, stilistischen und bildlichen Bereich auf. In **I,3** erscheint der übersteigerte Wunsch Ferdinands als irreales Satzgefüge, dieser Wunsch steht innerhalb der irrationalen Darstellung als Imperativ in wörtlicher Rede. Diese doppelte Verflüchtigung der Realität wird hier mit Hilfe der grammatischen Formung erreicht. In **III** taucht in der berichteten Rede, direkte Rede als Zitat auf. Das Verhältnis von Rede und Bericht wiederholt sich also innerhalb des Berichtes. Die Dissonanz im dissonierenden Bild (**V,2**) wurde schon als Anknüpfung des Formgesetzes erkannt. Dieses Gesetz vergewissert sich auf diese Weise seiner selbst, was wieder schaffens-, werk- und wirkungspoetisch zugleich gilt. Es prägt eine Exposition, deren Fort- und Durchführung im folgenden untersucht werden soll.

<sup>17</sup> Alfred Döblin: wie Anm. 8, S. 255.

<sup>18</sup> Vgl.: Anm. 9

<sup>19</sup> Alfred Döblin: wie Anm. 8, S. 232.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Vgl.: Anm. 8

Wir sind mitten im ersten Abschnitt angelangt: In den ersten fünf Druckabsätzen verwirklichte sich die gefundene zyklische Form zweimal; zum ersten Abschnitt gehören aber elf Absätze. Wie schließen sich die letzten sechs an die untersuchten ersten fünf an? Es liegt nahe, Hinweise dafür aus der Art abzulesen, in der sich **A** aus **I** entwickelte, ohne dabei eine zweite schematische Wiederholung der Form zu erwarten. In **I,3** hatte sich ein räumlicher Hintergrund zuerst angekündigt, war in **I,5** weiter entfaltet und wurde in **II** dann mit gedrängter Bewegung erfüllt. Betrachtet man die entsprechenden Stellen in **A**, also **III** und **V**, und dazu den ersten folgenden Absatz **VI**, so zeigt sich folgendes: **VI** stellt die erste kleine, in der Dichtung gegenwärtige *wirkliche* Handlung dar, in die Motive aus den ersten fünf Absätzen grotesk verflochten sind: Krieg, Wein und vor allem übermütige Freude. **III** hatte Motive aus **I** neuartig erscheinen lassen, indem das *Tafelgespräch* über geschichtliche Vorgänge und ihre handelnden Personen erzählt wurde. In **VI** sind wir Zeuge einer wirklichen Handlung, in der Ferdinand als Person erscheint.

Wie die folgenden Absätze bestätigen, wird das thematische Material auf einer Handlungsebene, auf der Personen erscheinen, so wiederaufgenommen, daß neue Motivverknüpfungen entstehen. Die Entsprechungen zwischen **I,1** und **I,1,2** und **II** usw., die in der Form **A** in der Zeitfolge wahrgenommen wurden, erscheinen in den letzten sechs Absätzen des ersten Abschnitts simultan, und zwar enthält Absatz **IV** Bruchstücke aus **I,1** und **I, VII** aus **I,2** und **II, VIII** aus **I,3** und **III, IX** aus **I,5** und **V, X** aus **I,4** und **IV** und **XI** nimmt das Anfangsmotiv der Freude wieder auf. Diese Wiederholung bezieht sich nicht nur auf die inhaltlichen Motive, sondern in wechselnder Deutlichkeit tauchen auch die Strukturen hier verbunden auf, die sich innerhalb der Sätze und Absätze in **A** verwirklichten.

**Absatz VI und I:** Während **I** eine Beschreibung kaiserlicher Freude mit Hilfe kleinster Beobachtungspartikel darstellt, zeigt **VI** sie in einer Handlung der ganzen Person. Damit wird die neue Ebene gewonnen, auf der bis zum Schluß gestaltet wird. Dieser Steigerung des Themas der Freude entsprechen formale Beobachtungen. Die wörtliche Rede Ferdinands am Ende von **I,3** war unreal, am Schluß von **VI** steht eine echte direkte Rede, und zwar entwickelt sich diese Direktheit im Absatz selbst, dessen Beginn „Heran Pfälzer Most“ sich noch nicht auf eine sprechende Person festlegt, obwohl die wörtliche Rede an Ferdinands „Heran! Näher!“ aus **I,3** anklingt.

**Absatz VII und II:** In **II** erschienen Harfe und Querpfeife als Musizierende, in **VII** werden Trompeter, Heerpauker, Diskante und Kastraten und sogar der Eigenname Sansini genannt. Auch der Kaiser erscheint als Person, in **II** wollten seine Lippen und sein Schlund selbst naß sein; in **VII** sind die Einzelbeobachtungen durch partizipiale Konstruktion auf den Kaiser bezogen. Der Fügung „mit rascheren Zähnen hinter den Fasanen“ aus **I**, entspricht in **VII** „hinter dem Wildschweinsbraten“ und „das Raspeln seiner Zähne“, was aus lautlicher Assoziation entsprungen zu sein scheint.

**Absatz VIII und III:** Die Folge der Themen hat sich hier umgekehrt. In **III** wurde zuerst von den Böhmen, dann vom Pfalzgrafen gesprochen. Dort blieb unklar, wer im einzelnen sprach, das Gespräch war nur im Raum gegenwärtig. Hier wird der Sprecher mit Namen, Titel und Amt genannt, und die distanzierend wirkende *oratio obliqua* enthält ein sachliches Abwägen der Umstände, unter denen der Pfalzgraf flieht. Der Beginn dieses Satzes ist nach **I,3** geformt; wie dort erscheint hier die Ortsbestimmung „Zur Linken“, eine Tiermetapher „schmales wangenloses Ziegengesicht“ hier, dort („neben dem schweren kopfhängerischen Büffel zu seiner Linken“), und der Eigen-



name und die Kleidung „krebssrote Atlasschärpe“ („rot schimmernd die seidene [...] Soutane“).

Im zweiten Teil des achten Absatzes über die Böhmen ist die gegenseitige Spiegelung des Äußeren und Inneren aus dem Irrealis (wie in **I,3**) in die erzählte Gegenwart gerückt: „Ein Abt biß seinem Kapaun das Bein ab, addierte, während es zerkrachte, das zurückgebliebene Kurpfälzische Silbergeschirr.“

Die Gleichzeitigkeit des Kopfrechnens sowie des Abbeißen und Zerkrachens steckt nicht nur in der Konjunktion des Temporalsatzes, sondern auch in seiner Stellung. Die harte Fügung dieser Zusammenschau entlarvt den Abt, charakterisiert die Freude, die auch hier das zugrundeliegende Generalthema ist, näher und anders als an irgendeiner früheren Stelle.

Von den Böhmen war in **III** nur als „von ihren tollen Verehrern“ die Rede. Hier werden drei Namen genannt, und wir erfahren, daß ihre Träger tot oder geflüchtet sind. Der Übergang von **III** zu **IV**, vom raumerfüllenden *Polylog*, in dessen Erzählweise die Schadenfreude der Sprechenden sichtbar wurde, zur Aufzählung der Weine mit dem anaphorischen ‘Aber’ wird hier in einem Satz gestaltet, der in einem *aufzählenden inneren Monolog* endet. Was also an der Grenze von **III** zu **IV** im zeitlichen Nacheinander verlief, begegnet in **VIII,3** gleichzeitig und ist auf eine bestimmte Person, den alten Harrach, bezogen. Und wenn die Erzählstruktur im dritten Absatz auf Schadenfreude schließen ließ, dann wird hier in reiner Gleichzeitigkeit ohne Andeutung eines bewertenden oder Motive suchenden Erzählers das Bild einer Person mit ihrem Denken verknüpft, so daß die Tatsache, daß der „alte Harrach“ „kahlköpfig“ ist, durch die Zeitgestaltung mit der Tatsache verbunden wird, daß er „sich an die Prozesse und Konfiskationen in dem geschlagenen Land“ hielt. Die wechselseitige Spiegelung des Äußeren und Inneren, die in **I,3** noch in einem logischen Nirgendwo (dem *Irrealis*), in **III** in einer räumlichen Welt spielte, erreicht hier die Erzählzeit als ihr eigentliches Element, in dem sie sich im Gefüge eines sprachlichen Kunstwerks allein unmittelbar vergegenwärtigen läßt.

**Absatz IX und V:** Die statische Bildlichkeit in **V,2**, die den Rahmen der Situation sprengte, taucht in **IX** als imaginäre Handlung auf, die sich ohne Übergang in die gegenwärtige Handlung und Situation einschmiegt und sie gleichzeitig durchbricht. Der Hintergrund, von dem sich das statische Bild abhebt und auf den die imaginäre Handlung bezogen ist, gestaltet sich in **V** und **IX** ähnlich. Schon in **I,3** war es der Blick des Oberküchenmeisters, in dem „die muskulösen Lippen Ferdinands [...] wie Piraten“ erschienen. In **V** heißt es unmittelbar nach dem Bild: „Die Blicke von zwanzig Gwaltherren und Fürsten voll Lobs auf sie gerichtet.“ Dem entspricht in **IX**: „Einen Augenblick sahen alle Herren auf“, und in diesem erschreckten und ziellosen Aufblicken zieht „das Gespensterheer des geschlagenen blondlockigen prächtigen Friedrich durch den Saal“.

Wenn in **V** die Bereiche des Bildes und der Situation so verbunden waren, daß die Dinge der Situation angehörten, die Aussagen von ihnen aber über sie hinauswiesen, so entsteht in **IX** zunächst ein Oszillieren, eine Schwebung, zwischen beiden Bereichen, indem die imaginäre Bewegung immer auf Gegenwärtiges im realen Raum bezogen ist: „das Klingen, Tosen der Stimmen, Becher, Teller von dem herabhängenden Teppich des Chors herunter auf die beiden flammenden Kronleuchter zu“ [Bis hier wiederholt der Zug des Gespensterheeres die Entfaltung des Raums, die in **I,5** gestaltet war, Anmerkung d. Verf. ] „[...] brausend gegen den wallenden Vorhang, den die Marschälle und Trabanten durchschritten.“

Damit erfüllt sich dieser Raum mit wirklicher Bewegung wie in **II**, aber hier mit der imaginären Bewegung verknüpft. Nach dem Doppelpunkt ist der Heereszug ganz



gegenwärtig, ja für einen Augenblick erscheinen „die Marschälle und Trabanten“ als „prächtig zerhiebene Pfälzerleichen“. Diese Stelle ist ganz analog zu **V,3** gestaltet. In anatomischen Einzelheiten werden dort die Hühner, hier die Leichen vergegenwärtigt. „In Kisten wie Baumäste gestaucht“ in **IX,4** entspricht in **V,2** „auf Silberschüsseln gebahrt“. Damit enthüllt sich das dissonierende Auftauchen der Partizipien „erschlagen“ und „gebahrt“ in **V,2** als Antizipation, die in **IX** aber nicht harmonisch gelöst wird, sondern wie dort im Ton zu hoch gegriffen wurde so hier zu niedrig; und indem der richtige Ton durch den analogen Bau beider Stellen aus der ersten in die zweite hinüberwirkt, erhält die *Kakophonie* hier ihre schrille Schärfe. Die Bildlichkeit, die in **I,5** als Nomen auftrat (Piraten, Orlogs, Beute), in **V,2** zwar verbal erschien, aber in perfektischen Partizipien, die Ausdruck einer zuständlichen Gleichzeitigkeit waren, entfaltet sie sich in **V** und **IX** in der Erzählzeit. Der Begriff der *Antizipation* bedeutet dabei das Auseinanderlegen der *Dissonanz* auf verschiedene Stellen der Erzählzeit, deren Verspannung durch die analoge Feinstruktur gesichert wird.

**Absatz X** und **IV**: Der Bau des zehnten Absatzes ist wie **IV** und **I,4** von der Aufzählung bestimmt; aber es ist keine einfache Aufzählung wie die der Verben in **I,4**. In **IV** sind die Eigennamen der Weine nicht aufeinander, sondern jeder für sich adversativ auf den vorhergehenden Absatz bezogen, in **X** endlich werden alle aufgezählten Personen vergleichend auf den Kaiser bezogen und im Vergleich zeigt sich, daß der Rangunterschied der Personen ihrer Leistungsfähigkeit bei Tisch nicht entspricht. Durch die Verbindung der Aufzählung mit dieser Vergleichsstruktur, die das identische *tertium comparationis* immer gegenwärtig hält, bleibt sie kein bloß sukzessives Schattieren von Bedeutungen, sondern die Zeitfolge und ihre verschiedene Erfüllung wird so ermeßbar an dem, was in der Zeit bleibt oder identisch wiederkehrt.

Dreimal heißt es in **X**: „wie der Kaiser“, das beim vierten Auftauchen zu „wie des Heiligen Römischen Reiches alles übersteigende gesalbte Kaiserliche Majestät“ erweitert ist.

Hier werden nicht nur inhaltliche Motive aus **I** und **A** zu neuen Strukturen verknüpft, sondern auch Strukturen, die dort für sich entfaltet waren (Vergleich in **I,1**, Aufzählung in **I,4** und **IV**) zu neuen, komplizierteren Strukturen verbunden.

**Absatz XI** und **I**: Im letzten Absatz wird der erste kurz wieder aufgenommen, indem die Freude Ferdinands im Spiegel seiner Gebärden gezeigt wird.

Damit ist die Grenze des ersten Abschnitts erreicht, und ein rückschauender Überblick muß zeigen, wie weit die Entfaltung des Werks bis zu diesem Punkt getrieben ist. Auch der ganze erste Abschnitt (gegliedert in **A** und **B**) kehrt zyklisch zu seinem Ausgangspunkt zurück, wobei der sechste, mittlere Absatz zusammenfaßt und zugleich auf das Kommende verweist. Wenn an der Grenze von **I** zu **A** der *Raum* in die Erzählung einbezogen wurde, so ist es an der Grenze von **A** zu **B** die *Zeit*. Ganz ähnlich, wie sich in **I,5** schon ein leerer Raum in einer Bewegung entfaltete, aber erst in den folgenden Absätzen erfüllt wurde, so steht der Anknüpfungspunkt für die *Zeit-entfaltung* schon im letzten Absatz von **A**. Dort erscheinen innerhalb der Bildlichkeit Wörter, die eigentlich erst im neunten Absatz den Sachverhalt treffen. Die drei Absätze (sechs bis acht) vergrößern die Distanz zwischen den Bezugspunkten, und je mehr Zeit verstreicht, um so stärker spannt sich der Bogen und um so deutlicher müssen die beiden Widerlager in Erscheinung treten. Diese Funktion des Verhältnisses von **V** zu **IX** erklärt auch die einzige Abweichung in der Reihenfolge der Absätze: das Vorziehen des fünften vor den vierten im dritten Durchlaufen gleicher Strukturen. Es

bleibt hier nicht bei der einfachen Gliederung der Erzählzeit und der Verspannung ihrer Teile durch *Strukturanalogien* und thematische Anklänge, denn die sind hier Voraussetzung dafür, daß **V,2** in **IX,4** als *Antizipation* erkannt wird, sondern kleine Einheiten strukturierter Erzählzeit artikulieren jetzt die Struktur größerer Einheiten, indem sie die Erzähl-Zeitfolge ausdrücklich in die Gestaltung einbeziehen, und sie nicht wie bisher nur implizit durch die Folge verschiedener Inhalte und Strukturen erscheint. Damit ist die Erzählzeit selbst als Gestaltungsebene erreicht.

Erzählte Zeit erscheint im ganzen ersten Abschnitt nur in Bewegungen (**I,5; II,2; III,3; VII,1** und **IX,4**), die Räume entfalten, und zwar zunächst den Raum des Festmahls; aber in ihn hinein wirkt der größere Raum, in dem sich Geschichte verwirklicht, aus dem auch der Anlaß des Festmahls stammt. Auch in der Raumgestaltung läßt sich also das Prinzip der „epischen Apposition“ als Umschließen kleiner Einheiten von größeren fassen. In **IX,4** durchdringen sich beide Räume, indem die Bewegung aus dem großen geschichtlichen imaginär im kleinen überschaubaren des Festmahls erscheint (in **III,3** und **VIII,1** hatte sich nur das Gespräch um den geschichtlichen Hintergrund gedreht). Damit zitiert sich das Gestaltungsprinzip auch in der räumlichen Sphäre zusammenfassend, indem der größere und der kleinere Raum hier gleichzeitig oder in Engführung erscheinen. Zeitgestaltung und Raumgestaltung gewinnen also ihre eigentliche Prägung in den letzten sechs Absätzen **B** des ersten Abschnitts. Das Neue, das erst dieser letzte Teil hinzufügt, besteht darin, daß sich die Erzählzeit vom Erzählten noch unabhängiger macht, indem sie sich nicht mehr direkt durch das Erzählte gliedert, sondern durch Feinstrukturen die nächst größere Struktur aufbaut. Das hängt unmittelbar mit der sich steigernden Fülle und Kompliziertheit der Beziehungen zusammen, die sich im wiederholten Durchlaufen des gleichen Musters herausbilden. Die zweite Wiederholung, in der die Gestaltung der Erzählzeit in den Vordergrund rückt, variierte das Muster selbst. Die Reihenfolge der durchlaufenen Stufen änderte sich, **IX** wies auf **V**, **X** auf **IV** zurück.

## Schlüsse

Welche Rolle spielt dieser erste Absatz in der Entfaltung des gesamten Werkes?

Aristoteles rühmt Homer, weil dieser

als einziger der Dichter nicht übersehen hat, was er selber in der Dichtung zu tun hat. Der Dichter selber soll nur so wenig wie möglich sagen; denn in diesem Punkte ist er kein Nachahmer.<sup>23</sup>

Eine Ausnahme macht Homer am Beginn seiner Epen. In einem kurzen *Proömion* steht außer dem Musenanruf das Thema und seine Verknüpfung mit dem Handlungskern. Döblin tritt auch am Anfang seines Werks nicht als Autor oder Erzähler hervor, aber der erste Abschnitt des *Wallenstein*-Romans läßt sich als *formales Proömion*, als Misch-Formular<sup>24</sup> mit semantischen, grammatischen, stilistischen, bildlichen, akustischen und sich zeitlich erstreckenden Leerstellen deuten; es enthält aber auch alle Teile des Homerischen Vorbildes.

Der Musenanruf gibt dem Dichter die Kraft des Singens und legt die Höhenlage des Tons fest. Die Qualität der Darstellung wird so zu Beginn bezeichnet. Das kom-

<sup>23</sup> Aristoteles: Von der Dichtkunst, Stuttgart 1972, S. 61.

<sup>24</sup> Siehe Jürgen Frese: Prozesse im Handlungsfeld, München 1985, S. 155ff.

plizierte Geflecht am Anfang des *Wallenstein*-Romans nimmt vorweg, wie der Stoff, den das Werk bearbeitet, erscheinen wird. Homer nennt seine Themen begrifflich: „Zorn“ und „Heimkehr“ erscheinen im Text seiner *Proömien*. Ein solches Thema wird in der Zusammenfassung sichtbar, die Döblin selbst von seinem *Wallenstein*-Roman gibt:

Dies ist die Grundkonzeption des Buches, ein Kaiser, ein latenter Kaiser, von anderen irdischen Gewalten, Maximilian von Bayern, niedergehalten, leidet in dieser irdischen Schicht, wird von einem anderen tellurischen Gesellen, aber der Potenz aller Potenzen, Wallenstein, mit dem Ultramaximum der Kraft gefüllt und über das Tellurische hinausgeschoben. Soweit der erste Band: Ferdinand kann durch irdische Mittel nicht höher, das Reich der Erde und seine Herrlichkeit ist nicht nur in seinem Besitz, sondern er ist gesättigt vom Besitz.<sup>25</sup>

Und auf Seite 136 des vierten Buchs heißt es:

Er fühlte, in der Nacht sich aufrichtend, daß er satt war, Kaiser durch Wallenstein, und daß er sich wenden könne, nach welcher Seite auch immer, es war die rechte Seite. Es stand in seiner Gewalt zu wählen, es konnte auf keine Weise fehlgelhen. (II, 136)

Das Thema *Sättigung* wird im *Proömion* nicht genannt, sondern in seiner konkreten Bedeutung vorgeführt. Ebenso sind die Bereiche, in denen das Thema sich ausprägen wird, nicht als Begriffe mit diesem Thema verknüpft, sondern im Vollzug der Sättigung tauchen sie in der Darstellung auf: Kriegszüge, diplomatische Aktionen, Flucht der Geschlagenen und Ausbeutung der besiegten Länder.

Der Aufbau des *Wallenstein*-Romans spiegelt nicht den Aufbau seiner erzählten Welt *mimetisch* wider, sondern die Elemente der Welt sind unvermeidlich im Wortmaterial enthalten, das den Aufbau des Werks sichtbar macht.

Der Erzähler ist im *Wallenstein*-Roman nur Träger der Funktion, der das „Arrangement der im Wortzeichen fixierten Daten der Realität“<sup>26</sup> steuert. An seinem Beginn macht der *Wallenstein*-Roman „der unbegrenzten Epik ein Ende und schafft sich für diesen konkreten Einzelfall besondere Formungsregeln und Prinzipien.“<sup>27</sup>

Wie diese Regeln und Prinzipien wirken, zeigt das *Proömion in nuce*.

Das gesamte Werk entfaltet sich weiter, indem dieses *Formular* sich mit der exemplarischen Ausfüllung seiner Leerstellen zweimal amplifizierend wiederholt: einmal im ersten Buch und zuletzt in den sechs Büchern der beiden Bände des *Wallenstein*-Romans.

Schon im ersten Absatz **I** wurde der Aufbau des gesamten Werks in seiner keimhaften Gestalt sichtbar. Das *Proömion* zeigt sie entwickelter und daher deutlicher. Der Einschnitt in der Mitte ist hier zugleich Ende und Neubeginn eines Durchlaufens der gegliederten Form. Im *Proömion* wird das thematische Material entfaltet. Der erste Absatz konzentriert sich auf Ferdinand, die vier folgenden erfüllen den Raum des Festmahles; das „Noch einmal“ am Schluß von **IV** gilt auch für die Form, denn in der zweiten Hälfte werden Themen und Strukturen nur neu kombiniert. Inhaltlich wiederholt sich alles in einer neuen Durchführung, in der sich die Erzählzeit von der erzählten Zeit, der erzählten Figur und dem erzählten Raum unabhängig macht und sich

<sup>25</sup> Alfred Döblin: wie Anm. 13, S. 63.

<sup>26</sup> Alfred Döblin: wie Anm. 6, S. 74.

<sup>27</sup> Alfred Döblin: wie Anm. 8, S. 254.

durch Teile ihrer selbst gliedert. Die Wiederholung des Gleichen auf höherer Ebene bestimmt die Struktur des *Proömons* wie des ganzen Werks.

Im besonderen gilt es, die Markierungspunkte und die Übergänge zu betrachten und festzustellen, wie **I** in **A** enthalten ist. In **I** gab es schon Hinweise darauf, was in **A** erscheinen würde und wie es dort erscheinen würde, und ebenso wurde in **A** die Fortführung **B** schon im Umriß sichtbar.

Das erste Buch entfaltet in den ersten fünf Abschnitten, die nur durch fett gedruckte Initialen hervorgehoben sind, den Lebenskreis Ferdinands, der Hauptgestalt.

Diese fünf Abschnitte haben innerhalb des ersten Buchs den Stellenwert der ersten fünf Sätze (**I**) im *Proömon*.

Um die Entfaltung der Struktur der Abschnitte genauer zu beobachten, muß die Ausprägung, die der erste Absatz im doppelten Durchlaufen seiner Stufen in **A** und **B** schon im *Proömon* erfahren hat, in die Untersuchung einbezogen werden. Für den ersten Abschnitt ist dies schon gezeigt. Hier gilt es nur noch, die Parallelen zwischen dem **zweiten Abschnitt** und **2, II** und **VII**; dem **dritten Abschnitt** und **3, III** und **VIII**; dem **vierten Abschnitt** und **4, IV** und **X**; und dem **fünften Abschnitt** und **5, V** und **IX** zu beobachten.

**Zweiter Abschnitt:** Thematische Anklänge gibt es nur am Anfang. Die Dienerschaft, die in **II** nur unpersönlich dargestellt war, tritt hier ausführlich in Erscheinung:

die herabgesunkenen prallen nassen Hände trocknete ihm rechte und links ein Kämmerer ab  
(S. 12/3)

und

die Edelknaben sprangen mit den silbernen Gießkannen und Waschbecken zurück hinter die Stühle (S.13).

Das Thema Musik, das in **II** zuerst angeschlagen und in **VII** ausgeführt war, erscheint hier kurz: „die Musik brach ab“. Damit wird der Raum des Festmahls nicht nur verlassen, sondern er selbst löst sich auf in einen größeren, der im ersten Satz dieses Abschnitts erscheint: „Durch die verhängten Bogenfenster summt Abendläut.“

**Dritter Abschnitt:** Diese Reihe ist durch Gespräch und direkte Rede vor den anderen ausgezeichnet und untereinander verknüpft. Auf das irrealer Zitat der kaiserlichen Befehle in **I,3** folgt in **III** das Spotten über die Böhmen und die *Flucht* des Pfalzgrafen, und in **VIII** werden die gleichen Themen sachlich erörtert. Auf den letzten beiden Seiten des dritten Abschnitts erwägen die Begleiter, während der Kaiser schläft, ob man sich auf der *Flucht* befinde.

**Vierter Abschnitt:** Hier gibt es keine thematischen Anklänge, aber **I,2** und **I,4**, **II** und **IV** und der **zweite** und **vierte Abschnitt** sind auf verschiedene Weise miteinander verklammert. In den beiden Abschnitten ist das *Verneigen* das Verbindende. Im **zweiten Abschnitt** verneigen sich die Gäste vor dem ausziehenden Kaiser, im **vierten Abschnitt** heißt es:

Tief verneigte sich der Kaiser vor dem Geistlichen. (S. 20)

Die *Zwiesichtigkeit* der Sätze, die am Ende von **III** und am Anfang von **IV** beobachtet wurde, erscheint hier in der Darstellung des knieenden Kaisers:

Sein Mund war gepreßt, in seinen geballten Händen sammelte sich der Schweiß. Er kniete, aber er saß auf einem gepanzerten Roß im Harnisch, eine schwere Lanze unter dem Arm, rührte sich nicht. (S. 19/20)

**Fünfter Abschnitt:** Innerhalb des *Proömions* waren die drei entsprechenden Texte durch Bildlichkeit miteinander verknüpft, im fünften Abschnitt wird mit der Wildschwein-Jagd ein Bereich gestaltet, an den im Verlauf des Werks immer wieder bildlich angeknüpft wird.

Die Struktur des *Proömions* knüpft im ersten Buch nicht allein Beziehungen zwischen den entsprechenden Stellen (**I**). Das wirkliche Beziehungsgeflecht ist dichter, weil die Fäden zu den ersten fünf Abschnitten nicht nur vom ersten Absatz hinüberlaufen, sondern auch von den entsprechenden Stellen aus **A** und **B**.

Mit dem Stichwort Dighby (der englische Gesandte ist in Wien eingetroffen, um das Schicksal der Königstochter zu beeinflussen) bewegt sich die weitere Entfaltung nicht mehr in der äußeren Gliederung der Abschnitte, und erst die sechs Bücher der beiden Bände bilden das *Proömion* auch äußerlich wieder ab.

Die Mitte des *Proömions* und die doppelte Wiederkehr seiner Struktur wird durch Szenen zwischen Ferdinand und dem Narren Jonas markiert: In der Mitte der ersten fünf Abschnitte (S. 16), in der Mitte des ersten Buchs (S. 94-100) und am Ende des ersten Bandes, also der Mitte des ganzen Werks stehen Teile, die zwischen Ferdinand und Jonas spielen. Die erste und die dritte Szene füllen einen ganzen Absatz (**VI**) und einen ganzen Abschnitt (S. 93ff.) aus; die zweite und vierte Stelle füllen keine vorgegebenen Einheiten aus und sind, bezogen auf die zugehörigen Formen, deren Mitte sie bezeichnen, kürzer als die erste und dritte Szene.

Die Bildlichkeit erwies sich als besonders gut geeignet, Erzählzeit zu strukturieren. Auf der Fülle und der verschiedenen Deutlichkeit solcher Beziehungen beruht aber das Funkeln des Textes, denn die Erzählzeit kann sich nur durch Verweise innerhalb ihrer Sphäre gliedern, wenn nicht die erzählte Zeit, die *Mimesis der objektiven Zeit*, ihren Aufbau bestimmt. Das Funkeln des Textes, soll abschließend mit der Bildlichkeit, die an die Darstellung der Wildschweinjagd im fünften Abschnitt anknüpft, an einem Beispiel gezeigt werden:

Im zweiten Buch (erster Abschnitt, S. 177ff.) wird „die schwarze und schwarzbraun gezeichnete Meute“ (S. 20) nicht auf die „Fährte des todesbängen verzweifelten Schwarzkittels“ (S. 21) gesetzt, sondern „eine große Menge starker Doggen und Vorstehhunde“ hetzt „eine Anzahl utraquistischer Bürger“ vom „Entenmarkt“ in die katholische „Emeranskirche“ (S. 177).

In den beiden Szenen werden verschiedene Phasen der Hetzjagd vor Augen geführt. Die eigentliche Jagd im ersten Buch zeigt den Beginn der Jagd. Der Eber wird nur als Flichender gesehen.

Die Schlußphase der Jagd, in der das Wild von der Meute gestellt wird, vergegenwärtigt die zweite Szene; aber hier ist die Rolle des Gehetzten neu besetzt. Und in genauer Entsprechung zur Verklammerung zwischen **V** und **IX** im *Proömion* ist hier das antizipierende Element in der eigentlichen Jagd faßbar: die Adjektive ‘todesbang’ und ‘verzweifelt’, dort auf den Schwarzkittel angewandt, passen wörtlich genommen erst an der zweiten Stelle. Auch die Metaphern „der helle Chor der Hunde“ (S. 21) und „das Geläute der Hunde“ (S. 22) weisen auf die zweite Darstellung voraus. Der Eber wird durch die Adjektive in die menschliche Sphäre gehoben; die Darstellung bei der

Jagd auf die Männer bleibt aber ganz in der tierischen Sphäre. Allein das Sichtbare des Kampfes wird in drei einzelnen Phasen vergegenwärtigt:

Im Nu sprangen hinter den forttrassenden sechs Männern, toll sie anfallend, die schäumenden, gehetzten Doggen her; die Männer schleuderten die von Schulter und Nacken ab;

Diese erste Phase knüpft unmittelbar an die Jagd im ersten Buch an, faßt sie in einem Satz zusammen und zeigt den ersten Anfall; in der zweiten wird das gesteigert:

(...)die gestürzten Tiere holten sie ein, saßen an ihnen, schlangen sich vorn herum, hingen sich an die Beine, warfen die Männer um. Die, schlagend schreiend, rafften sich hoch, krochen, wurden umgeworfen, rannten weiter, zerfetzte Kleider, blutende Arme, zerkratzt Lippen.

Die dritte Phase zeigt die Männer als Tiere:

Dahinter zogen sich die Männer fußgetreten, faustgeworfen, vierbeinig die Stufen hinauf.” (S. 178)

Im *Proömion* ging es nach dem grauerregenden Zug des „Gespensterheeres” durch den Festsaal erst nach einem Absatz weiter:

Oh, wie schmeckten die gebackenen Muscheln, die Törtchen und Konfitüren Seiner Kaiserlichen Majestät. (S. 12)

Auf Seite 178 folgt ohne Übergang auf den zuletzt zitierten Satz:

„Am Weihbecken im weißen Chorhemd standen Priester, sie zu empfangen.” Damit hat sich der Ausschnitt dieser Situation in harter Fügung aufgebaut.

In einer Naturschilderung zitiert der Roman sein Bildungsgesetz im Bild:

[...] es sangen unsichtbare Vögel auf den Ästen; mit langen Melodien sprachen sie sich an, die Melodien endeten fast immer mit einem rauhen, tonlosen: Ze kirrh, zekrütt rrr-öh, bisweilen brachen sie in der Mitte ab, standen still, wartend; dann kam nach einer immer bestimmten Pause die leicht modulierte Antwort; schließlich gab es ein Schwirren in den Blättern, die Vögel flogen fort; an einer anderen Stelle fing es an in der hin und her wandernden Süße, die Töne beugend und verschlingend, als wäre ein Drahtarbeiter, Netzflechter am Werk, der den Eisenfaden rasch hin und her zieht, im Nu Körbchen neben Körbchen hinsetzt. (I,133)

Döblin erzählt so, Sprachschichten und Vorstellungswelten arrangierend, und dabei scheinbar einen Ereigniszusammenhang vor uns aufbauend; hinter dieser Schicht der Handlung findet er aber die eigentliche Ebene der Gestaltung in der Erzählzeit, und in ihr führt er das Thema direkt vor: Im wiederholten Durchlaufen des *Proömons* ergreift diese Erzählzeit-Form immer neue Sprachschichten, in jedem zyklischen Hinausgreifen wird ihr neue Welt einverleibt, und der Leser, der sich diesem Prozeß anvertraut, hat Teil an der Sättigung, indem er mit dem *Formular* des *Proömons* und seinem Muster immer neue Gestaltungen in Döblins *Wallenstein*-Roman entdeckt wie Goethe im Buch der Natur mit *Morphologie*.