STEFFAN DAVIES

ENTSCHÄRFUNG DES POLITISCHEN?

Zur Entstehungsgeschichte von Döblins *Hamlet*

Der englische Soldat Edward Allison kehrt verwundet und traumatisiert aus dem Zweiten Weltkrieg heim und beginnt, nach »Wahrheit« und damit nach den Schuldigen zu suchen: Der Anfang von Alfred Döblins *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* lässt einen Heimkehrerroman erwarten. Chronologisch ging die Niederschrift mit der Kriegsthematik einher: Obwohl der Roman erst 1956 veröffentlicht wurde, hatte sich Döblin schon 1941 in einem Filmentwurf mit dem König-Lear-Stoff beschäftigt, der im Roman einen zentralen Platz einnimmt.[1] *Hamlet* wurde nach Döblins Bekunden 1945 im kalifornischen Exil begonnen, zum größten Teil in Baden-Baden niedergeschrieben, wo er als »Chargé de Mission« der Kulturbehörde der französischen Besatzungsmacht diente, und 1946 dort »beendet«.[2] Anfang Mai 1946 schrieb er an Paul Lüth noch von einem »begonnenen Manuskript, das nicht reif ist«;[3] dahingegen konnte er

[1] Stefan Keppler und Gabriele Sander, »Mühsamer als Romanschreiben«: Alfred Döblin als Filmschriftsteller und sein Projekt *Queen Lear*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 52, 2008, S. 163-190.

[2] Vgl. hierzu die Titelei: »Begonnen 1945 in Hollywood (Kalifornien) | Beendet 1946 in Baden-Baden«. Der gedruckte Roman wird mit der Sigle H zitiert nach der Ausgabe der »Ausgewählten Werke«, der der von etlichen Fehlern bereinigte Text der Erstausgabe zur Vorlage diente: Alfred Döblin, Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende, hrsg. von Heinz Graber, Olten 1966. Auf die Erstausgabe wird mit der Sigle ED hingewiesen: Alfred Döblin, Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende, Berlin-Ost 1956. – Im »Epilog« (1948) behauptete Döblin, das Buch sei »größtenteils schon auf deutschem Boden geschrieben« worden: Alfred Döblin, Schriften zu Leben und Werk, hrsg. von Erich Kleinschmidt, Olten 1986, S. 319 (im Folgenden mit der Sigle SLW zitiert). Im »Journal 1952/53« schätzte er, dass er das »erst[e] Drittel« des Romans mit aus Kalifornien gebracht habe (SLW, S. 400). Die Aussage im »Journal 1952/53«, er habe schon »vor 1944« mit der Arbeit am *Hamlet* begonnen, mag darauf hinweisen, dass einige von den Binnenerzählungen schon vor der Planung des Romans als solchen konzipiert wurden; freilich kann sie auch auf einen Tipp- oder Gedächtnisfehler zurückzuführen sein (SLW, S. 402; vgl. SLW, S. 727).

[3] Alfred Döblin, Briefe, hrsg. von Heinz Graber, Olten, 1970 (im Folgenden als Br I), S. 344.

© 2012 Steffan Davies, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83531138-003 | CC BY-NC-ND 4.0

schon Mitte Oktober verkünden, er habe das »vollendete« Buch zur Abschrift abgegeben.[4] Gleichzeitig etwa mit Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür*, das 1947 in Hamburg uraufgeführt wurde, war Döblins *Hamlet* fertig.

Allerdings ist daran des Öfteren nicht die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit aufgefallen, sondern eher die rasche Abkehr von dieser Problematik. Im Laufe des Romans sucht Edward zwar nach der »Schuld am Kriege« (H, S. 32), nicht jedoch in der Politik, sondern zunehmend im familiären und persönlichen Bereich. Aus der ›Schuld der Väter‹ am Krieg wird bald die vermeintliche Schuld des Vaters an einem kalten, tyrannischen Verhältnis zur Mutter und an der mangelnden Liebe zu Edward selbst. Trotz allgemein positiver Urteile bezeichneten schon einige Rezensenten diese Entwicklung als Schwäche: »Was die weltgeschichtlichen Katastrophen mit der unglücklichen Ehe der Allisons zu tun haben, bleibt ungeklärt«, stellte Reinhard Federmann im österreichischen *Forum* fest.[5] In der Literaturwissenschaft ist wiederholt bemängelt worden, dass der Roman keine ausreichende Antwort auf den Krieg sei, dass »die Frage nach der Kriegsschuld immer mehr in den Hintergrund gerückt wird, je mehr die Familienfrage in den Vordergrund trat«.[6] Für Helmuth Kiesel

> liegt zwischen der globalen Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und der Allisonschen Familientragödie ein Gefälle, das den Sprung aus den Niederungen, in die der Familienstreit absinkt, zurück auf die Höhe, auf der die Ausgangsfrage nach der Verantwortung für den Krieg angesiedelt war, fast unmöglich erscheinen läßt.[7]

[4] Döblin an Heinrich Mann, 14.10.1946 (Br I, s. Anm. 3, S. 355 f.); Döblin an Ludwig Marcuse, 15.10.1946, in: Alfred Döblin, Briefe II, hrsg. von Helmut F. Pfanner, Düsseldorf 2001 (im Folgenden als Br II), S. 228.

[5] Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik, hrsg. v. Ingrid Schuster, Ingrid Bode, Bern / München 1973, S. 445. – Vgl. auch Wolfgang Grözinger, der in *Hochland* urteilte, »die Konturen der Hauptpersonen« lösten sich »in einer mehr symbolischen als realen Fabel auf«, so dass der Roman Gefahr laufe, »ins Verstiegene [zu führen] oder ins Banale ab[zugleiten]« (S. 426 f.). In einer Rezension der Neuausgabe in den Ausgewählten Werken in Einzelbänden urteilte Wolfgang Peitz: »Diesem Hamlet gelingt nirgends der Blick in die Abgründe unserer Zeit« (Bücherkommentare, 15.3.1957, S. 8).

[6] Manfred Auer, Das Exil vor der Vertreibung. Motivkontinuität und Quellenproblematik im späten Werk Alfred Döblins, Bonn 1977, S. 112.

[7] Helmuth Kiesel, Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins, Tübingen 1986, S. 496. – Gegen diese Auffassung argumentiert Ingrid Maaß, Regression und Individuation. Alfred Döblins Naturphilosophie und späte Romane vor dem Hintergrund einer Affinität zu Freuds Metapsychologie, Hamburg 1997, S. 141 f.

Das Milieu stört auch. Franz Loquai urteilt: »Die Ursachenforschung des Romans klammert den deutschen Nationalsozialismus vollkommen aus. Oder anders gesagt: Edward Allison ist ein englischer, kein deutscher Hamlet«.[8] Von Döblins rückblickender Aussage ausgehend, er habe bereits konzipierte Geschichten »wie in ›1001 Nacht‹« zusammengeführt (SLW, S. 318; vgl. H, S. 213), hat sich die Forschung wiederholt mit der Frage beschäftigt, inwiefern der gegenwartsbezogene Erzählrahmen zu den vorwiegend mythologisch-fiktiven Binnenerzählungen passt.[9] In der Beschäftigung mit der Kriegsthematik ist oft auf Döblins Trauer über den eigenen Sohn Wolfgang hingewiesen worden, der 1940 als französischer Soldat starb; des Weiteren hat man Edwards psychologische Traumata betont, und damit ein kontinuierliches Anliegen Döblins seit dem Ersten Weltkrieg thematisiert.[10] Gegen die Beanstandung des ›Persönlichen‹ und für die Kohärenz des Romans tritt Friedrich Emde in seiner Arbeit über Döblin als Christen zu Recht stark ein: Der Schritt von der Kriegsschuld zur »Ich-Problematik« spiegele logisch »Döblins persönliche Einschätzung der Kriegsschuldfrage« wider, und die Interaktion zwischen Rahmenhandlung und Binnenerzählungen sei nicht locker wie in *1001 Nacht*, sondern »so stark, daß sie sich gegenseitig interpretieren«.[11]

Dieser Aufsatz rekonstruiert die Entstehung des *Hamlet* anhand neuer Funde aus Döblins Marbacher Nachlass, im Archiv des DDR-Kulturministeriums im Bundesarchiv sowie, dank der Forschung von Christina Althen, im Literarischen Archiv der Akademie der Künste in Berlin.[12] Er

[8] Franz Loquai, Hamlet und Deutschland. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert, Stuttgart, Weimar 1993, S. 128.

[9] Vgl. letztens Werner Nell, Mythen(de)konstruktion: Trauma, Schuld, Aufarbeitung der Vergangenheit in Alfred Döblins *Hamlet*, in: literatur für leser 30, 2007, S. 63-86. – Zusammenfassend Wulf Koepke, The Critical Reception of Alfred Döblin's Major Novels, Rochester, NY, 2003, S. 204 ff.

[10] Wolfgang Schäffner, Der Krieg ein Trauma. Zur Psychoanalyse der Kriegsneurose in Alfred Döblins *Hamlet*, in: HardWar / SoftWar. Krieg und Medien 1914 bis 1945, hrsg. v. Martin Stingelin, Wolfgang Scherer, München 1991, S. 31-46. – Zu den Parallelen mit den Figuren von *November 1918*, vor allem Friedrich Becker, siehe Kiesel (s. Anm. 7), S. 489 ff.

[11] Friedrich Emde, Alfred Döblin: sein Weg zum Christentum, Tübingen 1999, S. 315 f. – Zur ›gegenseitigen Interpretation‹ der beiden Erzählebenen auch Horst Steinmetz, Hamlet oder die lange Nacht der Intertextualität, in: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leiden 1995, hrsg. v. Gabriele Sander, Bern 1997, S. 237-246.

[12] Im Marbacher Nachlass befinden sich neben zehn Mappen Vorarbeiten und Notizen zu *Hamlet* (DLA 97.7.231-240) die eigenhändige Handschrift, auf 13 Mappen verteilt (DLA 97.7.200-212) und mehrere Typoskriptteile, die in zwei Serien katalogisiert wurden: in acht Mappen »Typoskript. Unvollständig«, 97.7.213-220 (im Folgenden: DLA TS mit Angabe der jeweiligen Mappe), des Weiteren zehn Mappen »Weitere Typoskript-Abschriften. Unvollständig«, 97.7.221-230 (im Folgenden: DLA TS-W mit Angabe der jeweiligen Mappe). –

bringt nachgelassene Varianten zutage, aus denen zu erkennen ist, dass der Text ursprünglich viel konkreter auf die Politik eingehen sollte. Indem aufgezeigt wird, dass der Roman nach seiner vielzitierten ›Beendigung‹ 1946 noch maßgeblich revidiert wurde, wird dessen Entstehung neu datiert. Während der Niederschrift verschob sich die Thematik, so dass die zweite Hälfte des Romans die Schuld von vornherein auf psychologischer, organischer Ebene behandelte. Der Verlauf der Erzählung widerspiegelt damit schon an sich Döblins Umdenken im Laufe des Schreibprozesses. Aus den Varianten lässt sich allerdings erkennen, dass der Krieg infolge solchen Umdenkens auch in den früheren Teilen nachträglich weiter ausgeklammert wurde. In dem amerikanischen Schreibheft, in dem Döblin im Juni 1945 einen Plan zu *Hamlet* entwarf und die Handlungsfäden sammelte und organisierte, notierte er unter anderem Gedanken zu »Idole[n], die die Zeit beherrschen (Hitler)« und »Hitler / Das Nachwirken einer Ideologie (auch die war-criminals, die sich nicht dafür halten)«.[13] Er behauptete wiederum drei Jahre später in einem Radiointerview:

> mein ›Hamlet‹-Roman […] stellt überhaupt nur drei, vier Personen hin und sieht ab völlig von der sozialen Situation und betrachtet nun nur ihre Ich- und Du-Gliederung und Position zueinander und sucht ihrer Herr zu werden.[14]

Der Döblin-Forscher Anthony Riley hat bereits auf diesen Wandel aufmerksam gemacht und schrieb von einer

Christina Althen, der ich an dieser Stelle für den freundlichen Hinweis auf dieses Material sehr herzlich danke, hat vor kurzem im Literaturarchiv der Akademie der Künste in Berlin (im Folgenden: AdK) die verschollen geglaubten Druckvorlagen aufgefunden: Dort befinden sich das Typoskript, das Döblin dem Verlag gab (AdK EHS 22/1-5), sowie zwei Exemplare einer laufend paginierten Abschrift (AdK EHS 22/6-10 und 22/11-13). Siehe eine unveröffentlichte Schrift von Christina Althen, Massenidole versus Metanoia. Notizen zu Döblins *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* und der wiedergefundenen Originaldruckvorlage von 1956. Der Abdruck unveröffentlichter Texte erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Erbengemeinschaft Döblin, vertreten durch Herrn Stephan Döblin und der S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt a. M. Trotz sorgfältiger Recherche konnten nicht alle Rechteinhaber ermittelt werden. Personen mit berechtigten Ansprüchen werden gebeten sich für eine nachträgliche Abgeltung zu melden.

[13] DLA A:Döblin 97.7.232. Zum ›Sammeln‹ von Materialien im Heft vgl. Anthony W. Riley, Jaufré Rudel und die Prinzessin von Tripoli. Zur Entstehung einer Erzählung und zur Metamorphose der Legende in Alfred Döblins Hamlet-Roman, in: Festschrift für Friedrich Beißner, hsrg. v. Ulrich Gaier, Werner Volke, Bebenhausen 1974, S. 341-358, hier S. 346 ff.

[14] [Gespräch mit Alfred Döblin zu seinem 70. Geburtstag], in: Alfred Döblin, Kritik der Zeit: Rundfunkbeiträge 1946-1952, hrsg. von Alexandra Birkert, Olten 1992 (im Folgenden: KdZ), S. 156-159, hier S. 158.

> Diskrepanz zwischen einem Teil der ursprünglichen Konzeption des Werkes und der letzten gedruckten Fassung. Döblin hat schließlich das politische Thema (Ursprung des Krieges, des Dritten Reiches) größtenteils fallenlassen zugunsten einer reinen Familientragödie.[15]

35 Jahre nach Rileys Aufsatz soll hier zum ersten Mal auf seinen Vorschlag eingegangen werden, »den Gründen nachzugehen, warum Döblin 1946 im zerstörten, besetzten Deutschland direkte Anspielungen auf die Hitler-Diktatur aus seinem Roman entfernte«.[16] Die Bedeutung der Varianten – so der Schlussteil dieses Beitrags – geht weit über die Textkritik hinaus, indem sie einerseits deutliche Kontinuitäten in Döblins Schreibverfahren vor und nach dem Exil aufzeigen und andererseits die rasche Entwicklung seiner Einstellungen zu Deutschland direkt nach dem Krieg widerspiegeln.

Nach der Niederschrift 1945/46 lässt sich die weitere Genese des Romans nur mit Mühe beschreiben. Fest steht, dass Döblin den Roman in den vierziger Jahren angesichts einer unsicheren Verlagslandschaft und zugunsten anderer Werke noch zurückhielt;[17] hätte er ihn schon damals an die Öffentlichkeit gebracht, so hätte er möglicherweise eine Resonanz gefunden, die dem zehn Jahre später veröffentlichten Text letzten Endes entging.[18] Am 31. Juli 1946 schrieb ihm Curt Winterhalter aus dem Karl Alber-Verlag in Freiburg: »Wir möchten nicht versäumen, Ihnen bei dieser Gelegenheit erneut unser Interesse für Ihren Roman, an dem Sie zur Zeit arbeiten und der lt. Bericht der Neuen Zeitung ›Hamlet‹ heissen wird, auszusprechen.«[19] Diejenigen Werke, die er damals veröffentlichen ließ, befremdeten sein Publikum durch ihre anscheinend veränderte Thematik.

[15] Anthony W. Riley, Ein deutscher Lear? Zu einigen Quellen in Alfred Döblins »Erzählung vom Köng Lear« in seinem Hamlet-Roman, in: Leonard Forster, Hans-Gerd Roloff (Hrsg.), Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses, Bern 1976, S. 475-482, hier S. 479.

[16] Ebd., S. 479.

[17] Döblin an Herbert Gorski, 11.8.1947 (Br II, s. Anm. 4, S. 263); Döblin an Elvira und Arthur Rosin, 30.9.1948 (Br I, s. Anm. 3, S. 394). Siehe auch Christina Althen, »Das Leben eine Serie von Abenteuern«: Alfred Döblin als Rückkehrer, in: Das Argonautenschiff 19, 2010, S. 199-210, hier S. 203, und Wilfried F. Schoeller, Alfred Döblin: Eine Biographie, München 2011, S. 677 f. – Als nach der Währungsreform auch die neue Deutschmark stark an realem Wert verlor, wies Erna Döblin in einem Brief an die Rosins vom 18.10.1948 auf einen weiteren Grund zum Zögern hin: »Die bisher unveröffentlichten Bücher müssen wir – scheint uns – leider zurückhalten, das sind unsere einzigen Sachwerte« (Br II, s. Anm. 4, S. 299).

[18] Vgl. Gabriele Sander, Alfred Döblin, Stuttgart 2001, S. 222 f. Ferner ist auch Döblins Umgang mit mehreren nicht renommierten Verlagen in der Nachkriegszeit als »Ungeschick« beschrieben worden. Siehe hierzu Wilfried F. Schoeller, Die Odyssee des Rückkehrers. Ein biographischer Bericht, in: Neue Rundschau 120, 2009, H. 1, S. 122-140, hier S. 139 f.

[19] DLA A:Döblin 2/Verlag Karl Alber (2007.73.9). – Am 19.7.1946 wurde im Feuilleton

Bei Alber wurde zwar die 1946 erschienene Erzählung *Der Oberst und der Dichter* zu einem Verkaufserfolg, doch verblieben die 1948 bis 1950 in unglücklichster Nähe zur Währungsreform veröffentlichten *November 1918*-Bände zu einem beträchtlichen Teil auf Lager.[20] 1951 stellte Döblin für Herbert Gorski die prekäre wirtschaftliche Lage des Buchhandels dar und schilderte die Folgen für seinen immer noch unveröffentlichten Roman: »die Verleger wagen nicht, sich in Unkosten zu stürzen«.[21] Zu seinem Entsetzen erreichte ihn im Frühjahr 1953 die Nachricht vom Herder-Verlag, dem der Alber-Verlag angegliedert war, »Ihre Sachen bleiben bei uns liegen, wir können Ihrem Werke keine Heimat bieten«.[22]

Bei solch schlechter Aufnahme seiner anderen Werke konnte Döblin auch für *Hamlet* keinen Verleger mehr interessieren. Er behauptete 1952, er habe nun im Gegensatz zu seiner früheren Vorgehensweise »keineswegs den ›Hamlet‹ in den letzten Jahren zurückgehalten, aber er ist mit der Hartnäckigkeit eines guten Haushundes immer wieder an meine Tür gekommen«.[23] Erst nach einem Treffen am 7. September 1954 wurde durch Vermittlung des *Sinn und Form*-Herausgebers Peter Huchel die

der *Neuen Zeitung* über ein »Gespräch mit Alfred Döblin« berichtet, Döblin schreibe »seinen Nachkriegsroman«, der »[w]ahrscheinlich […] ›Hamlet‹ heißen« werde.

[20] Karl Alber Verlag an Alfred Döblin, Briefe und Honorarabrechnungen 1946-1956 (DLA A: Döblin 97.7.1074-1078). – Auch der Vortrag *Unsere Sorge der Mensch* (1948) verkaufte sich schlecht. In einem Brief vom 10.4.1953 begründete der Verlag den schlechten Absatz von Döblins Werken mit den Forderungen der neuen Konsumgesellschaft an den Buchhandel: »Die Hauptschuld liegt wohl in der Ausstattung: damals bei der Herstellung der Bücher fehlte es an gutem Papier und gutem Einbandmaterial. Die heutige Käuferschicht verlangt einfach holzfreies Papier und Ganzleinwand.« Wollte man Döblin dadurch schonen, so gelang der Versuch nicht: Er selber meinte, der *November*-Roman sei »quasi boykottiert« worden (an Sascha und Ludwig Marcuse, 9.9.1953: Br I, s. Anm. 3, S. 463).

[21] Döblin an Herbert Gorski, 7.4.1951 (Br II, s. Anm. 4, S. 379). – S. auch Brief an Gorski vom 13.1.1951 (Br II, S. 371).

[22] Döblin an Theodor Heuss, 28.4.1953 (Br I, s. Anm. 3, S. 458). Ähnlich Döblin an den Alber-Verlag, 16.4.1953. Dort klagt er über die »Indifferenz bzw. Fremdheit Ihres Verlages gegenüber meinem Opus (zuletzt bewiesen durch die Ablehnung meines zweiten Religionsgespräches und einer Heiligenlegende, begleitet von einem Brief des Herrn Kommerzienrates Herder-Dorneich: ›Mein Verlag kann Ihrem Werk keine Heimat bieten‹).« Für die freundliche Mitteilung dieser Briefstelle danke ich sehr herzlich Herrn Burkhard Zimmermann vom Archiv des Herder-Verlages.

[23] Döblin an Anton Betzner, 11.3.1952 (Br I, s. Anm. 3, S. 448). Einem weiteren Brief an Betzner (24.4.1952) zufolge kehre der Roman »wie ein Pferd, das seine Krippe kennt, immer wieder in seinen Stall zurück und da steht es gut«: Alfred Döblin, Ralph Schock, »Meine Adresse ist: Saargemünd«. Spurensuche in einer Grenzregion, Merzig 2010, S. 161. – Nachdem *Hamlet* erschienen war, schrieb Döblin an Theodor Heuss, das Buch sei »nicht in meinem Schubfach, sondern in dem von einem Dutzend Verlegern« liegen geblieben (11.11.1956, Br I, s. Anm. 3, S. 479).

Veröffentlichung im Ostberliner Verlag Rütten und Loening vereinbart (noch 1952 hatte Döblin eine Zusammenarbeit mit der »auf […] dem marxistischen [Boden]« erscheinenden Zeitschrift strikt abgewiesen).[24] Bis Mitte Mai 1955 hatte Rudolf Engel, Direktor der ostdeutschen Akademie der Künste, das Manuskript gelesen und empfahl dem Verlag begeistert die Veröffentlichung.[25] Alfred Kantorowicz sprach sich im August trotz »Bedenken und Vorbehalte« seitens der Behörden, beziehungsweise des Verlags, auch dafür aus.[26] Bekanntlich diktierte Döblin im September 1955 auf Geheiß des Verlagslektorats einen neuen Schluss, in dem Edward nicht mehr in ein Kloster eintritt, sondern ideologiekonform in die »wimmelnde, geräuschvolle Stadt hinein« fährt und somit ein »neues Leben« beginnt.[27] Erst Ende Januar 1956 wurde beim Amt für Literatur und Verlagswesen der DDR die Druckgenehmigung beantragt, die trotz andauernden ideologischen Bedenkens und einer vernichtenden Begutachtung durch die Zensorin Carola Gärtner-Scholle Mitte April erteilt wurde: Einer Aktennotiz vom 17. April zufolge hatte sich das Ministerium für Kultur sowie der Deutsche Schriftstellerverband, vertreten durch Anna Seghers, dem positiven Votum Engels angeschlossen.[28] Da das Buch trotz Papierzuteilung für das erste Quartal 1956 nicht fristgerecht in die Druckerei kam, erschien es schließlich im dritten Quartal desselben Jahres;[29] im September 1957 verlegte Langen-Müller in München nach Döblins Tod eine Lizenzausgabe für die Bundesrepublik.

Döblins Aussagen, er habe den Roman 1946 in Baden-Baden abgeschlossen, ist in der Forschung nicht widersprochen worden. Auch nach Abschluss der Niederschrift überarbeitete er das Werk jedoch weiter stark, in zwei verschiedenen, aufeinander folgenden Typoskriptfassungen. Er

[24] Hans Mayer, Fahrt zu Alfred Döblin, in: Literarium 14, [1966], S. 3-4; Döblin an Huchel, 10.9.1952 (Br II, s. Anm. 4, S. 419).

[25] Rudolf Engel an Irene Gysi, 23.5.1955. Bundesarchiv: Druckgenehmigungsakten des Ministeriums für Kultur, HV Verlage und Buchhandel, DR 1/3966 (im Folgenden: BArch DR 1/3966).

[26] Anthony W. Riley, Zum umstrittenen Schluß von Alfred Döblins ›Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende‹, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 13, 1972, S. 331-358, hier S. 337.

[27] SLW (s. Anm. 2), S. 500 f.; Verlag Rütten und Loening (Wolfgang Richter) an Döblin, 31.8.1955 und 16.9.1955 (DLA A: Döblin 97.7.1085). Zu der Kontroverse, die die Bekanntwerdung der Umschreibung auslöste, siehe Riley, Zum umstrittenen Schluß von Döblins ›Hamlet‹ (s. Anm. 26).

[28] BArch DR 1/3966 (s. Anm. 25). Der Verlag reichte mit dem Antrag ein erwartungsgemäß positiv ausfallendes Gutachten von Ruth Glatzer ein.

[29] Staatsbibliothek zu Berlin: Archiv des Aufbau-Verlags (Depositum). Protokoll über die Produktionsberatung zwischen dem Sachsendruck Plauen und dem Verlag Rütten & Loening vom 25.5.1956 (sig. Rütten & Loening 0027).

ließ die Handschrift im Herbst 1946 vom Schriftsteller Kurt Scheid in Baden-Baden abtippen, der erst Mitte Februar 1947 das fertige Typoskript zurückschickte und sich die Freiheit herausnahm, den Roman auch ausführlich zu kommentieren.[30] Dieses vorwiegend als Durchschlag, teils in mehreren Exemplaren vorhandene Typoskript ist in Döblins Nachlass zwar über mehrere Mappen fragmentarisch aufgeteilt, lässt sich allerdings ansatzweise anhand von durchnummerierten Seitenzahlen und von Merkmalen der Tippweise (zum Beispiel der Platzierung der Seitenzahlen und der Handhabung von Lücken vor und nach Interpunktionszeichen) hypothetisch rekonstruieren und wird im Folgenden als T^1 bezeichnet.[31] Obwohl Döblins Frau Erna seine Texte oft abtippte,[32] ist ihre Beteiligung an dieser Abschrift unwahrscheinlich, abgesehen von den vermutlich noch in den USA, auf amerikanischem Papier (»Government Letter«, 8 · 10,5 Inches) getippten ersten 25 Seiten. Nach der Rückkehr nach Europa hatte Erna Döblin der Übersiedlung nach Deutschland widerstrebt: Sie ließ sich erst im Sommer 1946, und auch dann nicht auf Dauer, in Baden-Baden nieder.[33] Für die Abschrift von T^1 und die Überarbeitung des Textes für eine zweite Abschrift durch Scheid hätte es gerade bei Döblins anstrengender Tätigkeit im »Bureau des Lettres« bis Mitte Oktober 1946 kaum Zeit gegeben. Die übrigen Blätter in T^1 zeigen durchgehend Merkmale dafür, dass die Abschrift durch einen Nicht-Kenner von Döblins Schrift erfolgte: fehlerhafte Übertragungen aus der Handschrift und bei nichtverstandenen Wörtern Alternativen oder Lücken. Das deutet auf Scheid hin, der sich an Döblins Schreibweise hatte gewöhnen müssen und nach meh-

[30] Kurt Scheid an Döblin, 14. 2. 1947, unvollständiger, maschineller Brief mit handschriftlichen Zusätzen: DLA A:Döblin 97.7.1015. Siehe Alexandra Birkerts Hinweis auf Scheid in KdZ (s. Anm. 14), S. 527 f.

[31] T^1 wird folgendermaßen zusammengestellt: Erstes Buch S. 1-79 DLA TS-W Mappe 1 (97.7.221; bis S. 67 auch Mappe 3, 97.7.223), S. 80-157 DLA TS-W Mappe 2 (97.7.222; S. 102-112 auch TS Mappe 2, 97.7.214), S. 158-172 DLA TS-W Mappe 6 (97.7.226) sowie TS Mappe 2 (97.7.214); Zweites Buch S. 174-194 DLA TS-W Mappe 5 (97.7.225), S. 195-208 DLA TS-W Mappe 6 (97.7.226), S. 209-227 DLA TS Mappe 2 (97.7.214), S. 228-244 AdK EHS 22/2, S. 245-339 DLA TS Mappe 3 (97.7.215); Drittes Buch S. 340-348, 351-367, 369-421 DLA TS Mappe 4 (97.7.216), S. 422-490 DLA TS Mappe 5 (97.7.217), S. 491-501 DLA TS-W Mappe 8 (97.7.228); Viertes Buch S. 502-531 AdK EHS 22/4, S. 532-537 DLA TS Mappe 6 (97.7.218), S. 538-626 DLA TS Mappe 7 (97.7.219); Fünftes Buch S. 627-720 DLA TS Mappe 8 (97.7.220). Nach der Theodora-Geschichte steht am Schluss des Dritten Buches (S. 491-501) ein später getilgtes Kapitel mit dem Titel »Ein Zwischenfall«.

[32] Vgl. hierzu »Er strebte immer nach Verbesserung.« Gespräch mit Stephan Döblin, in: Neue Rundschau 120, 2009, H. 1, S. 141-158, bes. S. 145.

[33] Jochen Meyer, Alfred Döblin 1878-1978. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Marbach 1978, S. 48; Schoeller (s. Anm. 17), S. 653.

reren Hunderten Seiten Abschrift merkte: »Ich schreibe schon ›döblinisch‹ giebt mit ie«.[34] Auf den Rückseiten von einigen Teilen dieser Serie stehen getippte Entwürfe von Scheids eigener Erzählung, *Reise in den Oktober*, die wie eine Neuauflage des *Wang-lun* (1946) und Döblins Essay *Die literarische Situation* (1947) bei Paul Keppler in Baden-Baden erschien.[35] Auf den Rückseiten von anderen Blättern wurde ein weiterer, bisher nicht identifizierter Text handschriftlich von Scheid korrigiert.[36]

Bedeutend ist diese genaue Identifizierung der von Scheid getippten Blätter vor allem deshalb, weil sie für die Revidierung des Textes nach dem ersten, handschriftlichen Entwurf auf einen Terminus a quo schließen lässt. Nicht die letzte Fassung des Romans ließ Döblin im Herbst 1946 abtippen, sondern einen Text, den er zwar sehr wohl einem Verleger hätte vorlegen können (was auch geschehen sein mag, da das Typoskript-Original größtenteils verschollen ist), den er aber auch anschließend weiter überarbeitete. Schickte Scheid die einmal gefertigten Typoskriptteile laufend zurück (er schrieb zum Abschluss der Arbeit, er habe nach der letzten Seite »wie immer gleich die Abrechnung gemacht«),[37] so konnte Döblin frühestens ab dem Spätherbst 1946 mit der Überarbeitung anfangen. Im Laufe dieser Arbeit wurde der Text erneut, in diesem Fall von einer oder einem Unbekannten und zu einem noch nicht ermittelten Zeitpunkt, abgetippt. Auch das daraus resultierende, vorwiegend als Durchschlag vorhandene zweite Typoskript (im Folgenden T^2), das sich wie T^1 anhand seiner laufenden Paginierung und der einheitlichen Tippweise rekonstruieren lässt, revidierte Döblin erneut.[38] Außerdem vorhanden sind eine

[34] Scheid an Döblin, 14.2.1947 (s. Anm. 30).

[35] Kurt Scheid, Reise in den Oktober. Erzählung, Baden-Baden 1949. – Scheid, der auch im *Goldenen Tor* veröffentlichte, berichtete, er habe Döblin »in Baden-Baden durch Otto Flake und unserem gemeinsamen Verleger« kennengelernt; vgl.: Kurt Scheid, Schwerer fallen die Schatten der Zeit. Lyrik aus vier Jahrzehnten, Kehl 1981, S. 22. Die betreffenden Seiten sind TS Mappe 3 (DLA 97.7.215), S. 288-301 und S. 307-310 und TS Mappe 8 (DLA 97.7.220), S. 307. An mehreren anderen Stellen befindet sich der Durchschlag auf amerikanischem »Letter«-Papier (8,5 · 11 Inches) auf den Rückseiten eines Typoskripts von Döblins in den USA entstandenem »Religionsgespräch« *Der unsterbliche Mensch*.

[36] TS Mappe 4 (DLA 97.7.216), S. 371-385, ebenfalls auf amerikanischem »Letter«-Papier getippt.

[37] Scheid an Döblin, 14.2.1947 (s. Anm. 30).

[38] T^2 stellt sich aus folgenden Typoskriptteilen zusammen: Erstes Buch S. 1-52 DLA TS-W Mappe 6 (97.7.205), S. [53]-66 AdK EHS 22/2 (s. Anm. 12), S. 77-95 DLA TS-W Mappe 4 (97.7.224), S. 97-105 AdK EHS 22/2 S. 106-147 DLA TS-W Mappe 4 (97.7.224), S. 148-161 AdK EHS 22/2; Zweites Buch S. 163-211 AdK EHS 22/2, S. [212]-227 DLA TS Mappe 2 (97.7.214), S. 228-322 EHS 22/2; Drittes Buch S. 324-463 AdK EHS 22/3, S. 464-474 DLA TS-W Mappe 8 (97.7.228); Viertes Buch S. 476-508 DLA TS Mappe 6 (97.7.218), S. 509-618 AdK EHS 22/4. Im Typoskript des Fünften Buches in AdK EHS 22/5 wurden für

noch spätere maschinelle Abschrift vom Ersten Buch und dem Anfang des Zweiten (T^3),[39] sowie zwei Exemplare eines weiteren Typoskripts, das als Druckvorlage diente.[40]

Bei aller Klarheit darüber, dass die Maschinenschrift in T^1, T^2 und T^3 aufeinander folgende Entstehungsschichten des Romans darstellt, muss betont werden, dass die handschriftlichen Korrekturen so nicht betrachtet werden können: ›Alte‹ Typoskripte wurden nicht beiseite gelegt, sondern neben den ›neuen‹ weiter bearbeitet. Meistens trug Döblin seine Korrekturen in T^1 und T^2 selber ein. Die Klarheit seiner Schrift lässt darauf schließen, dass die Änderungen zum weitaus größten Teil vor der Verschlimmerung seiner Polyneuritis in den frühen 50er Jahren vorgenommen wurden; spätere, weniger umfangreiche Bearbeitungen des Texts sind in der unsichereren Handschrift, die er im September 1953 als »greulich« beschrieb.[41] Abgesehen von vereinzelten Eingriffen in Erna Döblins Handschrift und von Zeichen und Korrekturen des Verlags in der Druckvorlage, die an dieser Stelle nicht weiter kommentiert werden, ist noch eine Schrift in den Typoskripten zu berücksichtigen, die hier zum ersten Mal identifiziert wird: die von Marianne Sorsky, der Sekretärin Döblins in Mainz von 1949/50 bis 1952/53.[42] Sorsky, die auch Döblins Herausgebertätigkeit des *Goldenen Tors* unterstützte,[43] scheint im Großen und Ganzen nicht neue Korrekturen eingefügt, sondern die Bearbeitungen Döblins aus einem

die Seitenzahlen Lücken gelassen, die mit Bleistift und an diese Serie anschließend (S. 619-721) ergänzt wurden. Die Aufreihung der Kapitel blieb dort wie in T^1, bei (versehentlicher?) Auslassung von »Pluto und Proserpina« (in AdK EHS 22/3 gesondert mit den Seitenzahlen 407-422 paginiert und mit handschriftlichen Hinweisen Erna Döblins zur Einfügung zwischen »Szenen aus der Unterwelt« und »Edward allein« versehen).

[39] Erstes Buch: S. 1-124 AdK EHS 22/1 (s. Anm. 12), DLA TS Mappe 1 (97.7.213), Ersteres mit Korrekturen von Erna Döblin und einer zweiten, unbekannten Hand, aus denen sich der Text der Erstausgabe ergibt; aus dem Zweiten Buch »Die Mutter auf dem Montmartre«, »Lob der Phantasie« und »Erzählung vom Knappen, der seinen Ring verlor« (S. 125-167) mit leichten handschriftlichen Korrekturen DLA TS-W Mappe 5 (97.7.225; S. 125-128 und 141-155 auch DLA TS Mappe 2, 97.7.214).

[40] AdK EHS 22/6-10 und EHS 22/11-13 (s. Anm. 12).

[41] Döblin an Annie und Max Hedinger, 6.9.1953 (Faksimile, Br I, s. Anm. 3, S. 464 f.). Beispiele dieser Schrift befinden sich u.a. in AdK EHS 22/2 und 22/3 (T^2, Zweites und Drittes Buch), in DLA TS-W Mappe 4 (97.7.224: T^2, Erstes Buch, dem Verlag jedoch nicht vorgelegt und im Erstdruck nicht berücksichtigt), sowie in DLA TS Mappe 8 (97.7.220: T^1, Fünftes Buch, ebenfalls nicht berücksichtigt).

[42] Döblin zog im Oktober 1949 mit den französischen Besatzungsbehörden nach Mainz und siedelte im April 1953 nach Paris um (Meyer, Alfred Döblin, s. Anm. 33, S. 51 ff.). In Döblins Briefen wird Marianne Sorsky zum ersten Mal am 4.9.1950 (Br II, s. Anm. 4, S. 361) und zum letzten Mal am 20.11.1952 (Br II, s. Anm. 4, S. 424) erwähnt.

[43] Alexandra Birkert, Das Goldene Tor: Alfred Döblins Nachkriegszeitschrift, Frankfurt a.M. 1989, S. 233.

Typoskript ins andere übertragen zu haben, um aus den vorhandenen, verschiedentlich revidierten Exemplaren möglichst textgleiche Kopien zu erstellen. Zu diesem Versuch, den Text für die Veröffentlichung zu ›ordnen‹, passt auch ihr Eintragen von Kapitelüberschriften. Auf ähnliche Art und Weise erstellte Erna Döblin Inhaltsverzeichnisse und schrieb zur Überbrückung bei gestrichenen oder versetzten Textstellen neue Absätze nieder. Die am intensivsten korrigierten Seiten wurden oft aus dem Typoskript ausgesondert und durch maschinelle Reinschriften ersetzt. In dieser Form wurde der Roman den Verlegern angeboten: Das Typoskript, das Rütten und Loening vorlag und im Archiv der Akademie der Künste erhalten ist, ist eine Zusammenstellung von allen drei Abschriften (T^1, T^2 und T^3) mit möglichst klaren, aber doch noch ausführlichen handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen von Döblin, Erna Döblin und Marianne Sorsky.[44] Marianne Sorskys Mühen an den *Hamlet*-Manuskripten bekräftigen den Eindruck der Briefe, dass Döblin gerade in den frühen 50er Jahren nachdrücklich versuchte, einen Verleger für den Roman zu gewinnen. Sie markieren im Großen und Ganzen auch den Abschluss seiner Revidierungen, so dass sich das mögliche Zeitfenster für die Überarbeitung (mit Ausnahme des abschließenden Redaktionsprozesses bei Rütten und Loening) vom Herbst 1946 bis in die späten 40er und frühen 50er Jahre erstreckt. In diesem Zeitraum fiel auch Döblins eigene Aussage, dass Kürzungen »leicht möglich« wären, falls der Roman zu umfangreich wäre.[45]

*

Die Entwürfe lassen erkennen, dass schon die Struktur des Romans ursprünglich anders konzipiert war. Aus der Handschrift und dem rekonstruierten T^1 sowie einem undatierten maschinengeschriebenen Inhaltsverzeichnis geht hervor, dass die dem Erzählrahmen thematisch nahen Episoden »Die Mutter am Montmartre«, »Am Dom zu Naumburg« und »Im Himmel. Der Erzengel Michael« (früher »Sankt Michael und Sankt Gabriel« betitelt) schon im Ersten Buch als »Wechselgesänge« die Jaufie Rudel-Geschichte unterbrechen sollten.[46] Die »Mutter auf dem Mont-

[44] AdK EHS 22/1-5. Der Cheflektor des Verlages, Wolfgang Richter, bat Döblin am 31.8.1955, »ein neues, druckreifes Exemplar [zu] übermitteln« oder ihm mindestens noch fehlende Seiten zuzusenden (DLA A:Döblin 97.7.1085).

[45] Döblin an Robert Neumann, 23.2.1948: Br I (s. Anm. 3), S. 382.

[46] HS Mappen 1-3 (DLA 97.7.200-202); T^1: DLA TS Mappe 2 (97.7.214) und TS-W Mappen 1-3 (97.7.221). Die dem Druck im zweiten Buch entsprechend in TS Mappe 2 eingeordneten Seiten [101]-112 (Naumburg) und 158-172 (Erzengel-Kapitel) sind die ›fehlenden‹

martre« unterbrach das gedruckte Kapitel »Die Prinzessin von Tripoli«, das Naumburg-Kapitel folgte auf »Lord Crenshaw kommt zu seinem Thema« und die Szene im Himmel stand nach dem Ende der Jaufie-Geschichte am Schluss des Ersten Buches.[47] Die Verlagerung dieser Kapitel ins Zweite Buch bedeutet, dass die Jaufie-Geschichte in einem Zug erzählt wird, und verstärkt den Eindruck eines zeitgeschichtlichen Rahmens, dessen Hauptzweck nicht in sich selbst sondern darin besteht, die Binnenerzählungen zusammenzuknüpfen. Ferner stehen im Druck die Realitäten des Krieges – Edwards Verletzung, die Erzählungen von den vermissten Söhnen und der Blick vom Himmel auf ein sich zerstörendes Europa – weiter auseinander und wirken damit weniger geballt. Mangels weiterer ähnlicher Episoden mag Döblin sie verschoben haben, um den Zusammenhalt seines heterogen gewordenen Romans zu fördern, und um das Zweite Buch, das sonst vor allem die abstrakteren Überlegungen der Abendgesellschaft und die lange König Lear-Geschichte beinhaltet hätte, besser mit dem Ersten in Einklang zu bringen.

Die einzelnen Textvarianten lassen sich thematisch in drei Kategorien aufteilen: (1) die Tilgung konkreter Anspielungen auf die Zeitgeschichte, (2) das Ersetzen von »Kriegsschuld« durch einen allgemeiner gefassten Schuldbegriff, und (3) die Abkoppelung von Edwards hartnäckigem Fragen von der Kriegsthematik. Erstens: Nicht aus der Handschrift bzw. den

Seiten des Typoskripts in TS-W Mappe 2 (zweite Hälfte des Ersten Buches). Das maschinengeschriebene Inhaltsverzeichnis (DLA A:Döblin 97.7.241/2) gibt die drei betreffenden Kapitel mit »Wechselgesang: Die Mutter auf dem Montmartre« usw. an. In der Handschrift (Mappe 3: DLA 97.7.202, S. [412]) hatte das Erzengel-Kapitel ursprünglich, seiner Platzierung nach der Jaufie-Geschichte entsprechend, den Titel »Die Erzählung war beendet«, den Döblin schon dort durch »Sankt Michael und Sankt Gabriel« ersetzte.

[47] Die »Mutter am Montmartre« folgt in der Handschrift wie in T^1 (DLA TS-W Mappen 1 und 3, 97.7.200 und 202) auf »sie wollte im Ehestreit den jungen Rudel für sich gewinnen« und wird durch den ganzen darauffolgenden Abschnitt, »Der Sohn auf dem Sofa […]« eingeleitet (vgl. H, S. 50 f.). Nach der Montmartre-Geschichte fängt ein neues Kapitel unter dem Titel »Lord Crenshaw, ein lebender Berg von Fleisch und Fett« folgendermaßen an:

> Alice saß und hörte ihm zu.
>
> Ich war machtlos vor Dir. Du hast nach mir gegriffen und mich fest gehalten.
>
> Warum war ich machtlos vor Dir? Das ist, was mich quält; die fürchterliche Frage meines Lebens. Du bist ein gepanzertes, mit Eisblöcken umstelltes Herz.
>
> Erzähle. Ergötze Dich. Wiege Dich in Sicherheit. Du weißt nicht, wer Dir zuhört. Nicht bloß ich. Auch Edward. Ich preise mich glücklich, daß diese Stunde gekommen ist.
>
> × × ×
>
> Lord Crenshaw, ein lebender Berg von Fett und Fleisch hob einen Arm am Kaminfeuer, nahe dem Sofa, auf dem sich Edward streckte, und setzte stolz seine Geschichte fort: […]

Vgl. HS Mappe 2, DLA 97.7.201, nach S. 69^b; teils fehlerhafte Abschrift DLA TS-W Mappe 1, 97.7.201, S. 68.

vorhandenen Typoskripten übernommen wurden wenige (und freilich nicht alle), dafür aber auffällige Wörter, Sätze und Absätze, die konkret auf Weltkrieg und NS-Herrschaft hindeuten. Schon von Riley wurde ein längerer solcher Textabschnitt identifiziert, in dem es im Kontext der König-Lear-Geschichte um die Deutung einer keltischen Legende – der Tötung des Ebers Hermindar durch den Pferdegott Mod – geht:

> Lord Crenshaw: Ich wünschte, einige Politiker nähmen an dieser Unterhaltung teil. Sie könnten daraus lernen. Wenn doch vor dem Krieg jemand dem guten Neville Chamberlain, unserm Premierminister von damals, die Geschichte von dem Wildeber, der nur zu killen ist, und von dem König Lear erzählt hätte, der sich von der guten Idee nur solange gängeln lässt, bis er wieder Kraft hat davon zu toben.
>
> Edward: Chamberlain hätte aus der Geschichte keine Lehre gezogen. Er hätte den alten Mod nicht für einen Gott gehalten.
>
> Lord Crenshaw: Nun, nach München sah er es ein.
>
> […]
>
> »Wir gleiten in die Politik« seufzte im Hintergrund der Richter Garrick.[48]

Döblins *Hamlet* gleitet hier jedoch nicht in die Politik, denn diese Sätze wurden schon in einem von zwei Typoskripten handschriftlich gestrichen, und der ganze Textabschnitt erschien umgeschrieben im Druck.[49] Im revidierten Text wird zwar auch argumentiert, dass Edward »durch Geburt unweigerlich Eber« gewesen sei (H, S. 276), doch verleiht die kürzere Interpretation ohne historischen Kontext der Geschichte – so Riley – »einen universelleren Charakter«.[50] Die Jaufie-Geschichte wurde ebenfalls durch ihre Herauslösung aus dem ›Rahmen‹ universeller. Noch in der Handschrift wurde aus der ersten, unterbrochenen Form dieser Geschichte die

[48] DLA TS-W Mappe 8 (97.7.228), S. 326, im Typoskript weiter handschriftlich von Döblin korrigiert und anschließend ganz gestrichen. Ursprünglich stand in der Handschrift (Mappe 6, DLA 97.7.205, S. 838 f.) wie im Typoskript irrtümlich »Er hätte den alten Hermindar nicht für Gott gehalten«. Vgl. hierzu auch Riley (s. Anm. 15), S. 479.

[49] Es geht um die Stelle von »die ihn verschlingen will« (H, S. 275) bis »Er war verantwortlich. Er kann nicht ausweichen« (S. 276). Der gedruckte Text dazwischen greift Teile des ursprünglich viel länger gefassten Gesprächs auf. Auch in der Entwurfsphase wurde diese Stelle vermutlich mehrmals überarbeitet. Der in TS-W Mappe 8 gekürzte Text, der zu T^2 gehört, wurde ins Reine geschrieben und vor dem Druck von Döblin in zittriger Schrift nochmals revidiert (AdK EHS 22/3, s. Anm. 12, S. 324 ff.). Der Text in DLA TS Mappe 4 (97.7.216, S. 340 ff.), der nach der Seitenzählung zu T^1 gehört, ist an dieser Stelle eine Reinschrift, die den Chamberlain-Dialog beibehält, aber den in HS und TS-W Mappe 8 darauf folgenden Abschnitt weglässt und die oben aufgestellte These, dass Döblin beide Typoskripte parallel bearbeitete, bekräftigt.

[50] Riley, (s. Anm. 15), S. 479.

Frage Edwards an seinen Vater, »wie bringst du das mit dem Krieg zusammen?«, getilgt.[51] Ähnlich verhält es sich mit Richard Strauss, dessen *Salome*-Oper in *Hamlet* zu einem Leitmotiv wird. Laut Typoskript habe Strauss »bei einem Interview in Deutschland ungewöhnlich naive Bemerkungen über sein Verhältnis zu dem verflossenen Regime« gemacht, im Druck (H, S. 372) blieb der Satz weg.[52] In einem Streit über die Fähigkeit des Einzelnen, »an den Vorgängen teil[zunehmen]«, spekuliert Edward in den frühen Entwürfen über einen Willen zum Zweiten Weltkrieg in Europa:

> Miß Graves: Ich denke nur, wir nehmen an den Vorgängen teil. Wir handeln. Es sind wir, die handeln.
>
> Edward: Wie denn? Sind die Völker zum Beispiel als Täter in den Krieg gezogen? Wir können von dem Deutschland der Nazis absehen, wo eine befohlene Begeisterung für den Angriffskrieg herrschte, von dem man sich die Eroberung der Welt versprach. Und sogar da werden die Empfindungen gemischt gewesen sein. An eine Bereitwilligkeit des älteren Teils der Bevölkerung, Krieg zu führen, glaube ich nicht. Aber bei uns und anderwärts, auf dem Festland, gab es da wirklich Zustimmung, Bereitwilligkeit und gar Willen zum Krieg? Wer wollte den Krieg? Wer entschloss sich zu ihm? Haben wir gehandelt? Sie wissen selbst, wie es war: Der Krieg fiel auf uns wie ein Naturereignis.[53]

Im Druck lautet die Stelle hingegen:

[51] DLA HS Mappe 4 (97.7.203), S. 462/[471]. Der Satz folgte auf Gordons Bemerkung zum »Butterbrot einer Ballade« (H, S. 132).

[52] DLA TS Mappe 5 (97.7.217), S. 463: T^1, nach HS Mappe 9 (DLA 97.7.208), S. 1153. Die ganze Textstelle lautet im Typoskript: »Man plauderte von dem Komponisten Richard Strauß, dessen Rosenkavalierwalzer man eben aus dem Radio gehört hatte. Strauß hatte bei einem Interview in Deutschland ungewöhnlich naive Bemerkungen über sein Verhältnis zu dem verflossenen Regime gemacht; man hörte eben eine andere, heiße erregende Musik von ihm.« Strauss äußerte sich kurz nach Kriegsende zum Thema NS-Zeit in einem Gespräch mit dem als »Mr Brown« getarnten Klaus Mann, der in der US-Armeezeitschrift *Stars and Stripes* (z. B. Londoner Ausgabe vom 30. 5. 1945) über das Interview berichtete. Vgl. Tim Ashley, Richard Strauss, London 1999, S. 200 f.

[53] DLA TS Mappe 5 (97.7.217), S. 440-441: T^1, Abschrift von HS Mappe 8 (DLA 97.7.207), S. 1083 f., weiter handschriftlich von Döblin korrigiert. Später – mit Kugelschreiber statt Tinte und mit deutlich zittrigerer Hand – strich Döblin auch den Satz »Sie wissen selbst, wie es war«. In der Handschrift setzte Miss Graves ursprünglich an: »Wir nehmen an den Vorgängen, auch an denen, die zu Kriegen führen, teil. Das weiß ja übrigens jeder und wir haben es gesehen oder gehört, wie die Völker auf die Kriegsgeräusche reagierten.« Die Stelle wurde schon in der Handschrift z. T. revidiert. Ebenfalls schon in der Handschrift umgearbeitet Edward: »Wir können von dem Deutschland der Nazis absehen, wo eine von oben befohlene und sehr scharf kontrollierte Begeisterung für den Ankriegskrieg [*sic*] herrschte, von dem man sich die Eroberung der halben Welt versprach.«

> Miß Graves: Einfach, wir nehmen an den Vorgängen teil. Ob wir's wissen oder nicht. Wir handeln. Es sind wir, die handeln.
>
> Lord Crenshaw bewegte sich nicht.
>
> Edward: Aber wie? Der Krieg fiel auf uns wie ein Naturereignis. (H, S. 353)

Milieugerecht versuchte Döblin, nach der Niederschrift der Handschrift die kriegerische Vergangenheit Englands in den Text einzuarbeiten, entschied sich dann allerdings das Thema doch nicht zu übernehmen. So schnitt Edwards Onkel James Mackenzie in T^2 »das ganze Reich mit Dominien und Kolonien und hundert Behörden, Polizei, Gericht, Kirche« an, spricht aber im gedruckten Text wie in den früheren Entwürfen nur vom »ganze[n] Reich mit hundert Behörden, Polizei, Gericht, Kirche«.[54] In der Endfassung des Schauspiels »Lord Crenshaws zauberhafte Verwandlungen« urteilt der Erzähler schließlich wie in der Handschrift, es sei »unnötig, dieses Liebhabertheater […] noch weiter zu schildern« (H, S. 408), in T^2 dagegen nimmt der »Mann in Schwarz« nach seinem Todesurteil eigens den Kopf von den Schultern und singt »mit einer sonoren Baßstimme« den Vers »It's a long way to Tipperary, Tipperary«.[55] Nach einer ebenfalls nicht in den Druck übernommenen Überarbeitung des darauffolgenden Gesprächs mit ihrem Sohn sollte Alice das englische Soldatenlied dreimal wieder aufgreifen. Mit dem Zitat habe Edward seinem Vater den Kampf offen angesagt:

> Dein Stück. Es ist ein langer Weg nach Tipperary. Du denkst, es geht immer so weiter. Er [d. h. Gordon] denkt es auch.
>
> […]
>
> Der lange Weg nach Tipperary, – das setzt du mir vor, mir, es wird nicht mehr lange dauern.
>
> […]
>
> Ja, das sagte er[,] habt ihr mich, so bin ich, und noch mehr und die Fahrt geht immer weiter, und soll weiter gehen und ich werde noch mehr Masken tragen, eine böser als die andere, eine Verruchtheit nach

[54] DLA TS Mappe 2 (97.7.214), S. 225: T^2; H, S. 176. In der Handschrift (Mappe 5, DLA 97.7.204, S. [587]), der dem Verlag vorliegenden T^1-Abschrift (AdK EHS 22/2, s. Anm. 12, S. 242) und in der Erstausgabe (ED, S. 150) fehlen wie in H die »Dominien und Kolonien«.

[55] DLA TS Mappe 6 (97.7.218), S. 489: T^2. Döblin bearbeitete die Stelle im Typoskript weiter, allerdings gleicht der viel kürzere Kapitelschluss im Druck der Handschrift (HS Mappe 10, DLA 97.7.209, S. 1296/2096 f.) und der Abschrift in T^1, die dem Verlag vorgelegt wurde (AdK EHS 22/4, s. Anm. 12, S. 515 f.). Das Wort »Tipperary« wird im Lied selbst nicht wiederholt.

der anderen begehen, wer macht es mir nach? A long way to Tipperary, in die Hölle.[56]

Durch Umschreibungen und Auslassungen für den Druck wurden auch direkte Anspielungen auf die historische Vergangenheit vager formuliert. Nach jenem Gespräch mit seiner Mutter alleingelassen, denkt Edward weiter über den Krieg nach. Ein ursprünglich direkter Hinweis auf Konzentrationslager steht im Druck als Andeutung:

Handschrift / Typoskript	*Druck*
Ich las: gegen den Diktator, gegen Konzentrationslager und Grausamkeiten, dagegen habe man den Krieg geführt. Man hat die Sache am falschen Ende angefaßt. Wovor schauert man? Sie machen Filme davon und führen den Leuten Greuel vor. Wem will man Sand in die Augen streuen?	Man hat die Sache am falschen Ende angefaßt. Wovor schauert man? Sie machen Filme davon und führen den Leuten Greuel vor. Wem will man Sand in die Augen streuen? (H, S. 411)

Schon in den späteren Entwürfen war aus »de[m] Diktator« Hitler der verallgemeinerte Begriff »Diktatur« geworden.[57] Auch die einzige Erwähnung von »Lagern« im gedruckten Roman wurde nach den ersten Entwürfen auffällig gekürzt. Im Kapitel »Die Mutter auf dem Montmartre« sucht eine französische Mutter in Paris nach ihrem vermissten Sohn. In der Handschrift liest man:

[56] DLA TS Mappe 6 (97.7.218), S. 497: T^2, Reinschrift der in Döblins Handschrift umgeänderten Blätter DLA TS-W Mappe 9 (97.7.229), S. 496-497. Vgl. H, S. 410. Das »Tipperary«-Lied wird auch hier weder in der Handschrift (Mappe 10, DLA 97.7.209, Beiblätter zu S. 1298/2098) noch in T^1 (AdK EHS 22/4, s. Anm. 12, S. 517 ff.) genannt. Das Rütten und Loening vorgelegte Manuskript besteht im Dritten und Vierten Buch vorwiegend aus handschriftlich überarbeiteten T^2-Blättern. Für das »Pluto und Proserpina«-Kapitel und die beiden Kapitel, die die »Dominien«- und »Tipperary«-Stellen beinhalten, wurden diese allerdings gegen die T^1-Versionen ausgetauscht und die Hinzufügungen damit rückgängig gemacht.

[57] Zitat DLA TS-W Mappe 9 (97.7.229), S. 498: T^2. Beim Abtippen der Handschrift (HS Mappe 10, DLA 97.7.209, Beiblätter zu S. 1298/2098) ließ Scheid beim nichtverstandenen Wort »Konzentrationslager« eine Lücke, die Erna Döblin handschriftlich ergänzte (TS-W Mappe 9, DLA 97.7.299, S. 519: T^1). Döblin bearbeitete die Stelle in T^1 selber weiter und ließ sie in der hier zitierten Fassung neu abtippen (T^2). Er arbeitete die Stelle auf diesem Typoskript-Blatt erneut um und ließ sie nochmals neu abtippen (TS Mappe 6, DLA 97.7.218, S. 498). Der erste Satz (»Ich las …«) wurde in EHS 22/«, S. 519 (T^1) handschriftlich ganz gestrichen und erschien nicht in der Erstausgabe, in H (S. 411) wurde er allerdings nach DLA TS Mappe 6 übernommen: »Ich las: Gegen Diktatur und Grausamkeit habe man den Krieg geführt«.

> Die Gefangenen sollten aus den Lagern heimkehren, aus den Lagern mit den finsteren Namen, wo man sie seit dem Schreckensjahr 1940 festhielt. Es wurden einem immer neue Lager genannt, und in jedem ließ man nachforschen und fand ihn nicht. Im Lande war der Krieg bald zu Ende, aber das Elend der anderen fing da erst an, derer, die hinter den Drahtzäunen, dem Stacheldraht standen und gingen und dachten und grübelten und warteten, wie die drüben zu Hause.[58]

Aus derselben Stelle wurde im Druck hingegen der knappe Satz: »Die Gefangenen sollten aus den Lagern kommen, aus den Lagern mit den finsteren Namen, wo man sie seit dem Schreckensjahr hielt« (H, S. 118). Gegen den Schluss der Episode wurde die Aufzählung der Vermissten nach Kategorien auch gestrichen:

Handschrift / Typoskript
Und all das sprach der Beamte, der Monsieur, den alle kannten, mit sehr lauter Stimme, weil er es nicht bloß an diese Frau, sondern an alle richtete, die kamen und einen Angehörigen vermißten, sei es einen im Feld Vermißten oder eines Deportierten oder Evakuierten und Deplacierten.[59]

Druck
Und all das verkündete der Beamte, der Monsieur, den alle kannten, mit sehr lauter Stimme, damit es nicht bloß diese Frau, sondern auch alle anderen erführen, die hierherkamen und einen Angehörigen vermißten. (H, S. 125)

Im Kapitel »Im Himmel. Der Erzengel Michael«, das im Erzählverlauf mit der Suche einer Mutter in Naumburg nach ihrem ebenfalls vermissten Sohn verflochten ist, entfiel auch durch die Verkürzung des Schlusses der Satz: »Durch die Alleen ziehen Menschen, Kriegsgefangene, Heimkehrer, Deportierte, Evakuierte, alles durcheinander«.[60] Zudem wurde die Weglassung der Jahreszahl 1940, durch die der konkrete Überfall auf Frankreich zu einem zwar noch bestimmtes, aber nicht mehr genau genanntes »Schreckensjahr« wird, auch anderenorts wiederholt: Im Erzengel-Kapitel wurde aus dem »Blitzbombardement von 1940 über London« das »Blitz-

[58] HS Mappe 2 (DLA 97.7.201), S. [132]; in T^1 abgetippt DLA TS-W Mappe 3 (97.7.223), S. 54, dort handschriftlich von Döblin gekürzt.

[59] HS Mappe 2 (DLA 97.7.201), S. [156]f.; in T^1 abgetippt DLA TS-W Mappe 3 (97.7.223), S. 62, dort handschriftlich von Döblin umgearbeitet.

[60] HS Mappe 4 (DLA 97.7.203), S. [448], in T^1 abgetippt DLA TS Mappe 2 (97.7.214), S. 171; vgl. H, S. 197-198. Durch die Erwähnung von heimkehrenden »französische[n] Kriegsgefangene[n]« im Naumburg-Kapitel (H, S. 178) werden die Parallelen zur Montmartre-Geschichte noch deutlicher aufgezeigt.

bombardement über London«.[61] Des Weiteren strich Döblin aus der Beschreibung des Allison-Landvillas am Anfang des Romans noch in der Handschrift dieselbe Jahreszahl und nannte stattdessen die ikonischsten in den »Blitz«-Angriffen getroffenen englischen Städte:

Handschrift	*Druck*
Als dann Ende des Jahres der Krieg ausbrach, war er stolz über seine Voraussicht, seine Vorsicht, und wie pries er sich glücklich 1940, als das Bombardement einsetzte und die große Evakuierung begann.[62]	Als dann der Krieg ausbrach, pries er sich glücklich wegen seiner Voraussicht, und nun gar während der großen Bombardements auf London und Coventry und bei der Evakuierung. (H, S. 27)

Die zweite Gruppe von Streichungen bildet die Tendenz, die »Kriegsschuld« oder die »Schuld am Kriege« in einen allgemeinen Schuld- und Verantwortungsbegriff umzuwandeln. Vor allem im Zusammenhang der Erzählabende kommen solche Abänderungen vor. In der Druckversion behauptet Gordon Dr. King gegenüber, dass er erzählen wird, weil er »den ewigen abstrakten Streit über Schuld und Verantwortlichkeit beenden« will (H, S. 38), in den Entwürfen dagegen geht es um »den ewigen Streit über Krieg, Kriegsursache, Kriegsschuld«.[63] Zum Schluss des Dialogs, in dem Gordon freilich in allen Fassungen seine Schuld am Krieg und an Edwards Verwundung nachdrücklich leugnet, kommt er noch einmal auf seine Absichten zu sprechen:

[61] HS Mappe 4 (DLA 97.7.203), S. 445, in T^1 abgetippt DLA TS Mappe 2 und TS-W Mappe 6 (97.7.214; 97.7.226), S. 170; vgl. H, S. 197. Es entfielen hier durch handschriftliche Streichungen Döblins in T^2 die auf derselben Typoskriptseite noch vorhandenen (hier kursiv gedruckten) Wörter: »Er setzte sich auf einer Stufe und begann sie sachlich *nach Kriegsdetails* auszufragen. […] Der eine erzählte von Danzig und Polen, der andere *wußte etwas* von Dänemark und Norwegen, der dritte von Belgien, Holland, Frankreich, der vierte von England, es war ungeheuer, *ganz Europa stand in Flammen*« (AdK EHS 22/2, s. Anm. 12, S. 159; vgl. H, S. 196).

[62] HS Mappe 1 (DLA 97.7.200), S. [62], z.T. noch in der Handschrift gestrichen und umgearbeitet. Die Handschrift nennt wie die Druckfassung die Jahreszahl 1939 im Satz davor.

[63] HS Mappe 1 (DLA 97.7.200), S. 83, Abschrift T^1: DLA TS-W Mappe 3 (97.7.223), S. 35. Am Anfang der T^1-Fassung des Kapitels »Erzählung vom Knappen, der seinen Ring verlor« ähnlich: »Wir hatten vom Krieg, von den Ursachen des Kriegs, von der Kriegsschuld etc. gesprochen, was jetzt etwas in den Hintergrund geraten ist« (DLA TS-W Mappe 6, 97.7.226, S. 195); vgl. H, S. 142: »Wir hatten vom Krieg, von den Ursachen des Kriegs gesprochen, was in den Hintergrund geraten ist«.

Handschrift / Typoskript
Ich habe vor, ihm erstens zu erzählen, was einen Menschen, der über den Krieg nachdenkt, interessiert, und zweitens: was ein Vater, ohne übertrieben deutlich zu sein, seinem Sohn, mit dem er es gut meint, über gewisse Dinge zur Aufklärung, – Ehe, Liebe, Familie, – zu sagen hat. Man hat ja, nachdem der Krieg vorbei ist, auch gewisse normale elterliche Verpflichtungen. Übrigens auch gegen Cathleen.[64]

Druck
Ich habe vor, ihm erstens zu erzählen, was jeden Menschen, der heute nachdenkt, interessiert, und zweitens: was ein Vater, ohne übertrieben deutlich zu sein, seinem Sohn, mit dem er es gut meint, über gewisse Dinge zur Aufklärung – Ehe, Liebe, Familie – zu sagen hat. Ich erfülle da eine gewisse elterliche Pflicht, übrigens auch gegen Kathleen. (H, S. 39)

Gleich im Anschluss an der ›Diktator / Diktatur‹-Stelle im Vierten Buch grübelt Edward weiter, in einem Typoskriptentwurf über »den Grund des Krieges«, im Druck noch weniger präzise über »den Grund der Kriege«.[65] Im Nachdenken über seine Besessenheit fragt seine Mutter ihren Bruder Mackenzie: »Der Krieg, noch immer der Krieg. Und was soll ihn der Krieg gelehrt haben?«, wovon nur der letzte Satz im Druck erhalten blieb.[66] Durch die Umarbeitung der »Beichte Gordons« im Vierten Buch wurden Gordons Vorstellung, der Krieg habe ihn durch seine Auswirkung auf Edward »geschlagen«, und die Antwort seines Freundes, »Wir sind alle Opfer, Gordon«, getilgt.[67]

[64] HS Mappe 1 (DLA 97.7.200), S. 91, Abschrift T^1: DLA TS-W Mappe 3 (97.7.223), S. 37, dort weiter von Döblin leicht umgearbeitet, ohne die im Druck aufgezeigten wesentlichen Streichungen vorzunehmen. Die maschinelle Reinschrift T^3, DLA TS Mappe 1 (97.7.213) bzw. AdK EHS 22/1, s. Anm. 12, S. 37 f., gleicht hingegen dem Druck.

[65] TS Mappe 6 (DLA 97.7.218), S. 498; vgl. H, S. 411. Auch die vielen handschriftlichen Änderungen Döblins in diesem Typoskriptfragment sind in der Druckfassung nicht beachtet, unter anderem die Streichung der Sätze »Der Grund der Kriege? Der Abgrund der Feigheit und Verlogenheit« am Ende dieses Abschnitts (vgl. H, S. 412; das vorhergehende »Die Kriege?«, bzw. in ED, S. 354 die vorhergehende Zeile »Die Kriege? Der Grund der Kriege, was ist er?«, kommt im Typoskript nicht vor). Dagegen TS-W Mappe 9 (DLA 97.7.229), S. 498, nach weiterer handschriftlicher Korrektur durch Döblin dem reingeschriebenen Blatt in TS Mappe 6 sonst als Vorlage dienend: »den Grund der Kriege«.

[66] DLA TS Mappe 6 (97.7.218), S. 536: T^1, Abschrift von HS Mappe 10 (DLA 97.7.209), Bl. nach S. 2126; vgl. H, S. 423.

[67] DLA TS Mappe 7 (97.7.219), S. 604: T^1, Abschrift von HS Mappe 12 (DLA 97.7.211), S. 1507 f.; vgl. H, S. 477. Der Dialog wurde in T^2 (AdK EHS 22/4, s. Anm. 12, S. 598) stark handschriftlich bearbeitet. Die ganze zitierte Stelle lautet in T^1:

[…] Der Junge kam dazu, wie er es früher getan hatte; ich hätte ihn beinahe totgeschla-

An den Erzählabenden entwickelt sich eine Diskussion über das Verhältnis von Phantasie und Realität, und über die Verantwortlichkeit des Künstlers in der Politik. Dieser Faden wird an zwei Stellen verloren, nur in den Entwürfen aber wird er explizit mit dem Krieg verbunden, als er neu aufgegriffen wird:

Handschrift	*Druck*
Was hat dieses Bemühen um das Christentum, das ich [d.h. O'Dowall] übrigens persönlich hoffnungslos finde, mit unserer Frage nach dem Krieg und der Ursache des Krieges zu tun?[68]	Was hat dieses Bemühen um das Christentum, das ich übrigens persönlich hoffnungslos finde, mit unserer Frage nach der Passivität, nach dem Verschleiern von objektiven Tatbeständen zu tun? (H, S. 170)
Ob man nun den noch immer aktuellen Ausgangspunkt der Unterhaltungen aufgegeben hätte, die Frage nach den Ursachen der Kriege.[69]	Ob man, wollte sie [d.h. Miss Graves] wissen, die frühere Art der Unterhaltungen aufgegeben hätte. (H, S. 352)

Im Laufe der Gespräche distanziert sich Gordon vom jungen Maler MacLyne, der die Kunst von jeglicher Verbindlichkeit der Vernunft freisprechen und die Villa eines Waffenfabrikanten »illusionistisch« ausmalen will (H, S. 162), doch muss er wiederum die eigene Meinung, der Mensch als Lenker der Tatsachen existiere nicht und sei »völlig zu Traumfiguren und Fabelwesen geworden«, gegen die Kritik seiner Kinder verteidigen (H, S. 133). Im gedruckten Text liefern der Weltkrieg und dessen Auswirkungen auf die Familie – Edwards Verstümmelung und das Magenleiden seiner Schwester Kathleen – nach wie vor den unmittelbaren Kontext dieser Überlegungen, doch wiesen die Entwürfe noch ausdrücklicher darauf hin. Kontert Edward auf seinen Vater, »[a]lso sind wir auch als Traumfiguren, als Fabelwesen in den Krieg gezogen« (H, S. 133), so äußert er sich in

gen. Er ist ihr [d.h. Alice] Partei gegangen. Er ist schuld daran, daß es soweit gekommen ist. Es war alles schon gut eingerichtet und in Ordnung, da riß er es auf. Der Krieg hat mich geschlagen.«

»Wir sind alle Opfer, Gordon.«

»Sie dachte sich von mir zu lösen und mich auf das Altenteil der Schriftstellerei zu schieben, und ihrer Wege zu gehen. […]

[68] HS Mappe 5 (DLA 97.7.204), S. [571]; mit einer Abweichung (»das ich < > persönlich«) TS Mappe 2 (DLA 97.7.214), S. 218, das Satzende dort in Döblins Hand umgeändert und durch den im Druck erscheinenden Text ersetzt.

[69] HS Mappe 8 (DLA 97.7.207), S. 1081, Abschrift T^1: DLA TS Mappe 5 (97.7.217), S. 440.

der Handschrift noch pointierter, indem er hinzufügt: »bloß dass wir doch dabei etwas völlig Untraumhaftes mitgenommen haben: unseren Körper«.[70] Später im selben Gespräch wendet er erneut gegen die These seines Vaters ein: »Wenn es so ist, wie du darstellst, Vater, muß es ein Dämon sein. Objekte ohne Vernunft sind wir dann, dirigiert von einem Unsinn – oder Objekte mit Vernunft, die ein Unsinn dirigiert« (H, S. 133). In früheren Entwürfen bezieht sich Edward zusätzlich direkt auf den Krieg als Paradebeispiel für die Absurdität der Theorie:

> Wenn es so ist, wie du darstellst, muß es ein Dämon sein. Was für ein Geschick haben wir dann! Objekte ohne Vernunft, dirigiert von einem Unsinn, – vielmehr Objekte mit Vernunft, die ein Unsinn dirigiert. Vater, würdest du das im Krieg sagen?
>
> Gordon: Wer wird damit im Krieg kommen. Ich habe es nicht getan. Übrigens wäre es – wirkungslos gewesen.
>
> Edward: Ja, in den Krieg gerät man hinein. Man steckt drin und muß die Consequenzen ziehen, bevor man die Sache noch richtig erfaßt hat. Vielleicht hat man ihn gewünscht, unklar.[71]

Im Kapitel »Kann man einen Eber zähmen?« lobt Gordon an der König Lear-Geschichte seines Schwagers, dass sie seine Theorie bestätigt, insofern als sie die prägende Macht der Phantasie bestätigt. Im Druck allerdings äußert er sich weniger ausführlich:

Handschrift	*Druck*
Es giebt keine »Realität«, wie wir sie uns vorstellen. Sie ist vollständig mit Ideen, Bildern, Fantasien, Wunschträumen durchsetzt, und die herrschen und	[…] also es gibt keine solche »Realität«, wie wir sie uns vorstellen, sondern sie ist immer von Bildern und Phantasien beherrscht: mehr als das, diese formen die Welt, un-

[70] HS Mappe 4 (DLA 97.7.203), S. [473], Abschrift T^1: DLA TS-W Mappe 5 (97.7.225), S. 182. Die Stelle wurde mehrfach überarbeitet: nach der Revidierung der T^2-Fassung (DLA TS-W Mappe 6, 97.7.226, S. 169) wurde das Blatt ins Reine getippt und dort wieder und in zittriger Hand von Döblin umgeschrieben, dort erst strich er den hier zitierten Satz (AdK EHS 22/2, s. Anm. 12, S. 169). In eine weitere Typoskript-Abschrift (T^3: DLA TS Mappe 2, 97.7.214, S. 144) übertrug Erna Döblin die Korrekturen ihres Mannes.

[71] TS-W Mappe 5 (DLA 97.7.225), S. 183: T^1. Die Stelle wurde schon in der Handschrift stark umgearbeitet. Ursprünglich war sie wie in der Druckfassung kürzer, und Edward fragt seinen Vater, »Was sollen wohl Soldaten im Krieg dazu sagen? Würdest du wagen, deine Auffassungen öffentlich zu vertreten?«: HS Mappe 4 (DLA 97.7.203), S. 474. Vom zitierten Text wie vom Druck weicht eine weitere Typoskript-Fassung ab (T^2: TS-W Mappe 6, DLA 97.7.226, S. 171, ins Reine geschrieben und erneut bearbeitet AdK EHS 22/2, s. Anm. 12, S. 171).

> formen die Welt, und sie sind unabhängig vom Willen des einzelnen Menschen, sie haben einen großartig epidemischen Charakter und sind imstande, lebende einzelne Menschen und ganze Generationen zu verschlingen – also wie in Kreuzzüge zu schicken oder Kriege um Monarchie und Republik zu führen. […][72]
>
> abhängig vom Willen des einzelnen Menschen. (H, S. 275)

Für die Mitte dieses Kapitels (nach H, S. 276: »Gordon erhob sich und ging hinaus«) wurde ein weiterer, fünfeinhalb Typoskriptseiten umfassender Dialog entworfen, in dem Kathleen in der Kritik an ihrem Vater die Initiative ergreift, seine Logik in Frage stellt und sein weltfremdes Theoretisieren angreift: »Ich blicke mich nicht in der Weltgeschichte um. Ich blicke mich hier um, bei mir und bei dir, bloß bei uns.«[73] In der Handschrift sollte sie ursprünglich die Haltung ihres Vaters noch direkter mit dem Krieg verbinden:

> Wir fragen doch immer nach dem Krieg, und wie ist er entstanden, wie kam es zum Krieg, und wer ist für ihn verantwortlich? Es ist nicht, weil einem daran liegt, den oder jenen für schuldig zu erklären und zu bestrafen. Damit kommt man nicht weiter, wenn man bloß dies und das herausgreift. Wir fragen doch ernsthaft: wie ist es dazu gekommen, damit man etwas für die Zukunft lernt. Du weißt, Vater, die Jungen fragen überall so; ich bins nicht allein. Im Krieg hast du uns Mut gemacht und nur so geschrieben, und ich sehe ein: das war so nötig damals; man konnte nichts anderes tun. Aber jetzt: da hast du angefangen, als ob du sagtest: fragt doch nicht so viel, das ist nun mal bei den Menschen so, von Zeit zu Zeit giebt es Kriege, Phantasiedinge, der Mensch ist aber ein fantastisches Geschöpf.[74]

Drittens wurde an einigen Stellen der Bezug zwischen Edwards ständigem Fragen und der Kriegsthematik gelockert, Döblins Aussage von 1948 en-

[72] HS Mappe 6 (DLA 97.7.205), S. [833]f.; ähnlich DLA TS Mappe 4 (97.7.216), S. [340].

[73] TS-W Mappe 8 (DLA 97.7.228), S. 328-333, Zitat S. 331. In derselben Mappe befindet sich ein weiteres Bruchstück dieser Stelle, S. 344-348 nummeriert, vermutlich zu T^1 gehörend und von der Handschrift (HS Mappe 6, DLA 97.7.205, S. [845]ff.) abgetippt.

[74] HS Mappe 6 (DLA 97.7.205), S. 850a^v-850b, dort umgearbeitet und anschließend gestrichen.

tsprechend, dass die »Ich- und Du-Gliederung« der Figuren zentral sei. Aus seinem Fragen schließt Gordon in den Entwürfen, »daß Edward eine These hatte; – sie kristallisierte sich in ihm: am Krieg sind Personen, Einzelpersonen schuld«.[75] Im Druck wird durch subtiles Revidieren die »Einzelperson« Edward stärker gewichtet und die Tür für die spätere Entdeckung offengelassen, dass sein »Unglück« in erster Linie nicht vom Kriegstrauma herrührt: »[…] daß Edward eine These hatte: am Krieg und an seinem Unglück waren gewisse Personen schuld« (H, S. 33). Edward ist schließlich ein Heimkehrer wider Willen, der sich aus freien Stücken für den Kriegsdienst meldete, um seiner Familie zu entkommen. Laut Typoskript findet sich die Erzählgesellschaft nach den ersten paar Geschichten »also weiter harmlos zusammen in der Absicht, einen erschöpften Kriegsverletzten zu zerstreuen, in Allisons Bibliothek«, der Roman erzählt stattdessen im Druck nur vom gescheiterten »Versuch Allisons, die Tür der Bibliothek zu verschließen und sich in seine Arbeit zu vergraben«.[76] Weg fiel auch die Überlegung Mackenzies: »Es scheint: die Kriegsereignisse wirken auf manche so gewaltig ein, daß sie sich kopfüber ins Familienidyll stürzen«.[77] Ebenso wurde im selben Kapitel die folgende Bemerkung Edwards an seinen Onkel gestrichen:

> Gerade das, was du erzählst, ist mir passiert. Sie haben mich auseinandergerissen. Sie haben den ganzen, künstlichen Bau, dem ich meinen Namen gab, in Stücke gerissen. Ich weiß nicht, was noch steht, – was das ist, was noch steht. Bei uns und auf dem Festland drüben hat der Krieg die Städte zertrümmert, ich hab's gesehen, ich war dabei, ich habe mitgeholfen. Man hat das gedankenlos, auf Befehl getan. So sind wir jetzt

[75] HS Mappe 1 (DLA 97.7.200), S. [79⁴]-79⁵; Abschrift (T¹) DLA TS-W Mappe 3 (97.7.223), S. 30, dort Streichung von »sie kristallisierte sich in ihm« und »Einzelpersonen« in Döblins Hand. Die Fortsetzung ist hier allerdings ähnlich wie in H: »Es sind gewiß die Einzelmenschen zu ermitteln, die für die Massenschlächterei und das Unglück, dieses und jenes verantwortlich waren […]«. Erst in T², DLA TS-W Mappe 4 (97.7.224), S. 29, wurde »und an seinem Unglück waren gewisse« handschriftlich von Döblin hinzugefügt.

[76] DLA TS Mappe 2 (97.7.214), S. 220: Abschrift (T¹) von HS Mappe 4 (DLA 97.7.203), S. 542⁹; H, S. 160. Die ganze Stelle lautet im Typoskript: »Nun fand man sich also weiter harmlos zusammen in der Absicht, einen erschöpften Kriegsverletzten zu zerstreuen, in Allisons Bibliothek. Den Versuch Allisons, die Tür dieser Bibliothek zu verschließen […]«. Die Korrektur in Marianne Sorskys Schrift entspricht der von Döblin in T² vorgenommenen Revidierung derselben Stelle (AdK EHS 22/2, s. Anm. 12, S. 204).

[77] DLA TS Mappe 3 (97.7.215), S. 250: Abschrift (T¹) von HS Mappe 5 (DLA 97.7.204), S. [597]. Der Satz steht im Kapitel »Professor Mackenzies Wahrheiten« am Schluss des Absatzes »Im übrigen interessierte ihn Edward […] verspätete Rivalität mit der Schwester« (H, S. 201 f.). Marianne Sorskys Korrektur in diesem Typoskriptexemplar folgt Döblins Streichung derselben Stelle in T² (AdK EHS 22/2, s. Anm. 12, S. 232).

aufgerissen worden, vielleicht als Antwort, zur Revanche. Neben den Trümmern der Städte stehen jetzt die Trümmer unseres Ichs, unserer Seelen. Daß die Städte zertrümmert wurden, ist nicht gut, – aber daß wir zertrümmert wurden, aufgelöst, in Stücke gerissen, – das ist gut, Onkel. Um zu dem Resultat zu kommen, das du mir rätst und das gut ist, brauche ich keine lange Vorbereitung und Übung. Das Resultat fiel mir wortwörtlich vom Himmel zu, – nicht sanft […].[78]

Als Alice im fünften Buch in die Arme des Artisten »MacSeecy« fällt, denkt auch sie über die Erforschung von Schuld und Verantwortung nach. In den Entwürfen geht sie noch ausdrücklich auf Edward und den Weltkrieg zurück, im Druck sind ihre Überlegungen allgemeiner gefasst:

Handschrift / Typoskript
Man müßte denen, die behaupten, es gäbe etwas, woran man sich halten könne, ins Gesicht schlagen. Und darum waren auch Edwards Fragen nach den Ursachen der Kriege, Schuld, Verantwortlichkeit, sinnlos. Vergebliches Fragen. Vergebliches Bitten. Das Einzige, was stand hielt und sich greifen ließ, war: eine Bombe hatte ihm ein Bein abgerissen.[79]

Druck
Der Bankier hat recht: man müßte denen, die behaupten, es gäbe etwas, woran man sich halten könne, ins Gesicht schlagen. Und darum waren auch alle Fragen nach Schuld, Verantwortung sinnlos. (H, S. 533)

*

Über den Romantext hinaus weisen diese Varianten einerseits Kontinuitäten zu Döblins Werk vor dem Exil und andererseits die schnelle Umkehr seiner Einstellungen zu Deutschland nach seiner Rückkehr aus den USA auf. Es gehört schon in Döblins früher Erzähltheorie und den Romanen vor dem Exil zum Inbegriff des Epischen, einerseits Fakten in den Text strömen zu lassen und sie andererseits unscharf zu machen. Auch im *Hamlet* bildet Reales den Ausgangspunkt zu einer erfundenen Erzählung,

[78] HS Mappe 5, DLA 97.7.204, S. 612 f.; der Text folgt auf Edwards Entgegnung, »Es ist keine Krankheit. Ich gebe es nicht zu« (H, S. 206). Die Stelle wurde in der Handschrift z.T. gestrichen und neu entworfen, dann im Typoskript ganz gestrichen, in T^2 von Döblin (AdK EHS 22/2, s. Anm. 12, S. 2[3]7), in T^1 von Marianne Sorsky (DLA TS Mappe 3, 97.7.215, S. 256).

[79] DLA TS Mappe 8 (97.7.220), S. 670: Abschrift durch Scheid von HS Mappe 13 (DLA 97.7.212), S. 1640 ff.

die sich umso eindringlicher mit der Realität auseinandersetzt, als sie diese umordnet und zu »durchstoßen«[80] sucht. Von der Entstehung seines historischen Romans *Wallenstein* (1920) hatte Döblin behauptet, es sei ihm »niemals ein ›Faktum‹ zu Gesicht gekommen«.[81] Freilich hatte er im Fall von *Hamlet* auch andere Gründe, nicht weiter ins Detail zu gehen. Er kannte sich mit dem zeitgenössischen England kaum aus, und die Wahl des Milieus mag einfach auf den ›country house‹-Schauplatz des Kriegsfilms *Random Harvest* zurückzuführen sein, an dem er sich 1941 in Hollywood beteiligt hatte. John White weist auf mehrere faktische Fehler im Roman hin und vermutet, Döblin habe die Handlung auf einem entlegenen Landhaus ablaufen lassen, um sich nicht mit den Einzelheiten des Tageslebens in einer englischen Stadt beschäftigen zu müssen und seinen Text nicht weiteren Schnitzern auszusetzen.[82] In der Tat wurden vor der Drucklegung noch weitere Sachfehler entfernt, am auffälligsten der beabsichtigte zweite Satz des Romans, »Es ging nach Westen [recte: nach Osten], heimwärts«.[83] Sonst jedoch führte Döblin sein früheres Verfahren fort, an den Tatsachen weiterzudichten. Die Geschichte von Edwards Verwundung in der Pazifik fußt auf einem Zeitungsbericht vom August 1945 über einen japanischen Selbstmordangriff auf das amerikanische Schlachtschiff »Ole Miss«.[84] Riley hat nachgewiesen, dass sich die Rudel- und Lear-Erzählungen sowie die »Erzählung vom Knappen, der seinen Ring verlor« und die Theodora-Geschichte auf Döblins Lektüre zurückverfolgen lassen.[85] Indem die Romanfiguren selbst aus Büchern vorlesen, um eigene Positionen zu veranschaulichen – aus Kierkegaards Schriften und den Gedichten Michelangelos[86] – wird eine ähnliche Technik auch inner-

[80] Der Bau des epischen Werks (1928), in: Alfred Döblin, Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur, hrsg. von Erich Kleinschmidt, Olten 1989 (im Folgenden als SÄPL), S. 215-245, hier S. 219 u. 245.

[81] Der Epiker, sein Stoff und die Kritik (1921), in: SLW (s. Anm. 2), S. 25-36, hier S. 31.

[82] John J. White, War and Exile in Döblin's *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*, in: Alfred Döblin: Paradigms of Modernism, hrsg. v. Steffan Davies, Ernest Schonfield, Berlin 2009, S. 333-349, hier S. 337 f.

[83] HS Mappe 1 (DLA 97.7.200), S. 1, in alle hier behandelten Typoskriptfassungen (T^1, T^2 und T^3) übernommen.

[84] Meyer, Alfred Döblin (s. Anm. 33), S. 482 f.

[85] Riley (s. Anm. 13 und 15), auch ders., »Vom Knappen, der seinen Ring verlor«. Notizen zu einer Erzählung in Alfred Döblins Hamlet-Roman, in: Zeit der Moderne: Von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart, hsrg. v. Hans-Henrik Krummacher u.a., Stuttgart 1984, S. 143-160, sowie ders., »De sancta Theodora«: Eine Vita der »Legenda Aurea« des Jacobus de Voragine in Alfred Döblins Hamlet-Roman, in: Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses, Teil 3, hrsg. v. Heinz Rupp, Hans-Gerd Roloff, Bern 1980, S. 478-484.

[86] H, S. 170 ff. und 359 ff. Vgl. zu den Gedichtzitaten Liselotte Grevel, Der ›Michelangelo-Komplex‹ und seine Aussagefunktion in Alfred Döblins Roman *Hamlet oder Die lange*

halb des Textes angewendet. In Edwards Fragen gesellt sich zu der Gegebenheit der Suche nach der Verantwortung in den Monaten nach Kriegsende (Döblin schrieb an die Deutschen über den Nürnberger Prozess: »Wir fühlen uns intensiv beteiligt und debattieren unter uns, wie wir beteiligt sind«)[87] das literarische Topos des wissbegierigen Heimkehrers, des »›Hamlet‹, der seine Umgebung befragt«.[88]

Der ›döblinistische‹ Verzicht auf Jahreszahlen im *Hamlet* und die Anspielung auf Gräueltaten, die dann doch nicht beim Namen genannt werden, lassen evozieren anstatt zu referieren. Ein »Schreckensjahr« erweckt Vorstellungen, die beim bestimmteren »Schreckensjahr 1940« fehlen, und es zieht den Leser, beziehungsweise Edward, wie er seiner Mutter zuhört, in die Welt des Erzählers hinein: Es wird vorausgesetzt, dass der Leser schon weiß, worauf sich der Terminus bezieht. »London und Coventry« rufen noch bis heute die verheerenden »Blitz«-Angriffe prägnanter hervor als die karge Jahreszahl »1940«. Damit wird Döblins früherer Forderung Rechnung getragen, die Realität nicht zu »beschnüffeln«, sondern kreativ »mit ihr zu spielen oder sie von sich abzutun« und die Fantasie mit »[der] überrealen Sphäre […] einer neuen Wahrheit und einer ganz besonderen Realität« zusammenzutun.[89] Auch dieses Verfahren wird in der Romanhandlung ausdrücklich thematisiert, nicht nur in der Debatte über den Illusionismus und die Verantwortlichkeit der Kunst, sondern auch indem die Figuren zur Erläuterung ihrer fiktiven Realität wie zur Ablenkung davon Geschichten erzählen, vom Troubadour »Jaufie« Rudel und vom König Lear. Die Erzählungen sollen die herkömmlichen Versionen beider Mythen als unwahr enttarnen: als eine in der Dichtung zu Unrecht romantisierte Liebesgeschichte (H, S. 47-49) respektive ein gefälschtes Propagandastück (H, S. 273). Liegt allerdings im letzteren Fall – so der Roman – die Schuld beim Direktor von Lears Hoftheater, Johnson, der sich später »Shakespeare« nennen lässt und bei dem der spätere, weltbekannte Shakespeare das Stück abschreibt, so erweist sich die ›wahre‹ Jaufie-Geschichte letztendlich als freie Erfindung des Schriftstellers Gordon Allison (H, S. 539).

»Das Gesicht des Werkes enthüllt sich erst bei der Arbeit«, hatte Döblin 1928 vom »Bau des epischen Werks« behauptet (SÄPL, S. 235). Zu einem gewohnten Erzählverfahren kam während der Entstehung des *Hamlet* Döblins Rückkehr nach Deutschland hinzu, wo er auf eine Bevölke-

Nacht nimmt ein Ende, in: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Strasbourg 2003, hrsg. v. Christine Maillard, Monique Mombert, Bern 2006, S. 89-106.

[87] Hans Fiedeler [d.i. Alfred Döblin], Der Nürnberger Lehrprozess, Baden-Baden 1946, S. 2.

[88] Epilog: SLW (s. Anm. 2), S. 318.

[89] Der Bau des epischen Werks: SÄPL (s. Anm. 80), S. 222 f.

rung traf, deren desorientierter psychologischer Zustand einen tiefen Eindruck auf ihn machte. Hatte Döblins Rückkehr ins chaotische Berlin im November 1918 den Trend zum Fantastischen und weg von der Historie in der Entstehung des *Wallenstein* katalysiert, so betrat er nach dem Zweiten Weltkrieg ein bis zur Unkenntlichkeit verändertes Land[90] und wurde Zeuge einer Verwüstung, deren Ausmaß die Berliner Revolution in den Schatten stellte und damit den bisher für ihn paradigmatischen Umbruch der deutschen Zeitgeschichte völlig übertraf.[91] Ähnlich wie Ernst Troeltsch' Diagnose einer »Krisis des Historismus« im Zuge des Ersten Weltkriegs, der »alle bisherigen selbstverständlichen Maßstäbe erschüttert« habe,[92] stellte Alfred Weber 1945 fest: »Wir stehen mit der Katastrophe, die wir durchlebt haben und noch durchleben […] deutlich am Ende der bisherigen Art der Geschichte«.[93] Döblins Erfahrung einer Epoche im Wandel und eines »so völlig sich selbst entfremdete[n] Volk[s]«[94] bestätigte den Instinkt des Epikers, von expliziten Zeitbezügen abzusehen. Er konstatierte bald den »Hunger« der Deutschen »nach geistiger Nahrung«,[95] und damit eine Rolle für das »ré-éducation«-Programm der französischen Kulturbehörde, war jedoch vor allem von dem Schock frappiert, unter dem die Bevölkerung stand: »[S]ie haben noch nicht erfahren, was sie erfahren haben«, bemerkte er 1946.[96] Immer wieder merkte er die »Unsicherheit und die Unorientierheit im Lande«, ein »eigentümlich distanzierte[s] Verhältnis zu den Vorgängen ihrer eigenen Epoche«.[97]

Solche ›Distanz‹ schuf freilich den Typus desjenigen, der nichts gewusst haben wollte (»ich suchte nach einem überzeugten Nazi, und traf keinen«), und schürte Misstrauen gegen die Alliierten, was Döblin befremdete.[98] Sie

[90] Vgl. exemplarisch den Zeitungsartikel Abschied und Wiederkehr (1946), in: SLW (s. Anm. 2), S. 265-272, und Döblins Brief an Theodor Heuss vom 28.4.1953, Br I, s. Anm. 3, S. 458 f.

[91] Alfred Döblin, Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis, hrsg. von Anthony W. Riley, Solothurn 1993 (im Folgenden: SR), S. 322.

[92] Ernst Troeltsch, Die Krisis des Historismus, in: Neue Rundschau 33, 1922, S. 572-590, hier S. 576.

[93] Alfred Weber, Abschied von der bisherigen Geschichte, 2. Auflage Hamburg 1946, S. 10. Wolfdietrich Rasch zufolge habe Döblins *Wallenstein* den von Weber verkündeten »Abschied« vorweggenommen: Döblins »Wallenstein« und die Geschichte, in: Alfred Döblin zum 70. Geburtstag, hrsg. v. Paul E.H. Lüth, Wiesbaden 1948, S. 36-47, hier S. 47.

[94] Weber (s. Anm. 92), S. 8.

[95] Döblin an Bertolt Brecht, 25.11.1945, Br I (s. Anm. 3), S. 329; ähnlich Döblin an Elvira und Arthur Rosin, 25.11.1945, Br I, S. 327.

[96] Abschied und Wiederkehr: SLW (s. Anm. 2), S. 272.

[97] »Kritik der Zeit«-Sendung vom 18.5.1947, KdZ (s. Anm. 14), S. 79; SR (s. Anm. 91), S. 313.

[98] Journal 1952/53, in: SLW (s. Anm. 2), S. 340-447, hier S. 385; SR (s. Anm. 91), S. 323.

forderte jedoch gleichermaßen sein Verständnis. Im Lichte der Erfahrung mag er an Edwards pauschaler Behauptung gezweifelt haben, dass unter den Deutschen eine »befohlene Begeisterung für den Angriffskrieg« geherrscht habe. Er sah schnell ein, dass es zwecklos wäre, die geschlagenen Deutschen zu einer Auseinandersetzung mit der NS-Herrschaft zu zwingen. »[W]as kann man anderes tun als versuchen, sie aufzurichten«, schrieb er im April 1946 an Gertrud Isolani, »[s]ie wissen alles; man bringe ihnen etwas und quäle sie nicht noch mehr«.[99] Bis zur autobiographischen *Schicksalsreise* (1949) hatten sich die Verhältnisse sowie seine Gedanken weiter entwickelt:

> Sie sind wie eingerostet […] darum prallen von ihnen auch alle Aufrufe ab, die man an sie richtet, und die Broschüren zur Aufklärung wirken darum kaum und werden ablehnend und empört gelesen, als wenn der Diktator noch im Lande wäre. Und darum kann man auch bei Diskussionen über die Schuldfrage mit ihnen nicht weiter kommen. […] An sich könnten Berichte und Daten aus den Konzentrationslagern und von anderen Greueln, wie man sie jetzt publiziert, aufklärend wirken. Aber man ist einfach nicht geneigt, sie zu glauben, da es in der Regel Fremde sind, die diese Mitteilung machen.[100]

Am 18. Mai 1947 hatte er seine Hörer im Südwestfunk ermuntert, sich zu »besinnen«: »Alle Trümmer Deutschlands nützen nichts, wenn die Menschen blind daran vorbeigehen und nur ›schade‹ dazu sagen« (KdZ, S. 84-85). Hier hallt Edwards Bemerkung über das Verfilmen von Konzentrationslagern wider, denn er hält es für ein Mittel, dem wirklichen, persönlichen »Grund der Kriege« auszuweichen: »Alles, alles, nur nicht – ich!« (H, S. 411). Mit einer wachsenden Einsicht in den psychischen Zustand der Deutschen hatte Döblin jeden Grund, die Einzelheiten der deutschen Zeitgeschichte womöglich aus seinem *Hamlet* zu entfernen und den Roman selbst zurückzuhalten zugunsten von Schriften, die zur geistig-geistlichen Orientierung seiner Landsleute beitragen sollten, etwa

Vgl. hierzu auch Sabine Kyora, »Ich kannte die Deutschen«. Alfred Döblins Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus und Holocaust, in: Internationales Alfred Döblin-Kolloquium Strasbourg 2003, hrsg. v. Christine Maillard, Monique Mombert, Bern 2006, S. 187-197.

[99] Döblin an Gertrud Isolani, 18.4.1946 (Br II, s. Anm. 4, S. 213).

[100] SR (s. Anm. 91), S. 321. Döblin schrieb im englischsprachigen Zeitschriftenartikel vom September 1946, den Riley als »Keimzelle« für gewisse Stellen in diesem Kapitel der *Schicksalsreise* bezeichnet (SR, S. 402), von dem Schock, unter dem die Bevölkerung litt, etwa in Stuttgart: »the sight of the destroyed buildings […] no longer makes any impression on them« (vgl. SR, S. 314). Die Bemerkungen über die Bewältigung deutscher Schuld jedoch sind auch hier noch nicht formuliert. Alfred Döblin, Germany is No More: Life among the Ruins, in: Commentary 2, 1946, S. 227-232, hier S. 231.

dem anfangs verhältnismäßig gut verkauften »Religionsgespräch« *Der unsterbliche Mensch*.[101]

Hinzu kommt Döblins Beharren darauf, dass sich die Literatur an die Realität zu halten habe, wenn sie das Tagesgeschehen überhaupt darstellte. Hatte er schon 1928 die epische ›Überrealität‹ von dem »Reich der Täuschung« scharf abgegrenzt und behauptet, dass die Kunst »es mit der Wahrheit zu tun« habe (SÄPL, S. 220f.), so war nach 1945 dieselbe Botschaft noch dringender geworden. Entsetzt äußerte er sich im Südwestfunk im April 1947 über das »Märchenspiel« von Axel Eggebrecht, *Was wäre wenn …*, das am Vorabend der Moskauer Konferenz im Radio gesendet wurde und aus der Zukunftsperspektive einen glücklichen Abschluss der Verhandlungen darstellte:

> Es kommt […] darauf an, […] dem Hörer und Leser klarzumachen, worum es geht, und ihm ein Bild von wirklicher Realität zu geben und ihm keineswegs zu Munde zu reden und ihm nichts vorzuspiegeln von einem idyllischen und utopischen Jahr 2000, statt den Finger auf den Hauptpunkt zu legen […] (KdZ, S. 76).

Döblins Behauptung zum Schluss derselben Sendung, »nur die Wahrheit hilft weiter und hilft aus dem Sumpf« (KdZ, S. 78), stimmt mit Edwards Forderung nach Wahrheit überein, doch passten Teile des *Hamlet* zur Ablehnung des »utopischen« Schreibens nicht. Dass Neville Chamberlain in den 30er Jahren eine andere Politik hätte verfolgen können, wäre nun so unrealistisch erschienen wie ein glücklicher Ausgang der Moskauer Konferenz. Aus dieser Perspektive mag sich das englische Milieu besser eignen, als bisher in der Forschung angenommen wurde: Döblins Erfahrung nach hätte eine ausführliche Diskussion über die Kriegsschuld im Deutschland der späten 40er Jahre ebenso »idyllisch« gewirkt. »[E]inen Deutschen wollte Herr D. nicht nehmen«, notierte Curt Winterhalter zur Hauptfigur von *Hamlet* nach einem Gespräch im Herbst 1947.[102] Vielmehr ermöglicht die unbestimmte Lage des Allison-Landhauses eine gründlichere Suche nach dem »Schuld am Kriege« über vereinzelte Orte und Epochen hinaus. Durch die Entfernung direkter politischer Bezüge im Roman konnten sowohl der Autor als auch die Hauptfigur nach »Wahrheit« weitersuchen, ohne Gefahr zu laufen, die Realität durch eine Wendung ins Utopische zu verklären.

[101] Vgl. das Nachwort Anthony W. Rileys in: Alfred Döblin, Der unsterbliche Mensch / Der Kampf mit dem Engel, Olten 1980, S. 661-699, bes. S. 672.

[102] Curt Winterhalter, Aktennotiz über einen Besuch bei Döblin am 22./23.10.1947: DLA A:Döblin 2/Verlag Karl Alber (2007.73.29). Vgl. hierzu Althen (s. Anm. 12).