Der Roman als "neue Bühne" : Gattungskonzeptionen bei Feuchtwanger und Döblin (mit einem Blick auf Brecht)

Autor(en): **Gelzer, Florian**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (2009)**

Heft 40: **Probleme der Gattungstheorie = Problèmes de la théorie des genres littéraires = Problems of genre theory**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006338

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Florian Gelzer

Der Roman als "neue Bühne"

Gattungskonzeptionen bei Feuchtwanger und Döblin (mit einem Blick auf Brecht)

Einleitung

> Von den Zeitgenossen haben drei mich stark beeinflusst, die Begegnung mit ihrem Werk das meine verändert. Heinrich Mann hat meine Diktion verändert, Döblin meine epische Form, Brecht meine dramatische.[1]

> Von Döblin habe ich mehr als von jemand anderm über das Wesen des Epischen erfahren. Seine Epik und sogar seine Theorie über Epik hat meine Dramatik stark beeinflußt, und sein Einfluß ist spürbar noch in englischen, amerikanischen, skandinavischen Dramen, welche wiederum von den meinen beeinflußt sind.[2]

> Es gab damals viele Diskussionen, an denen Alfred Döblin teilnahm. Brecht liebte ihn sehr. Er sagte mir einmal, er habe zwei uneheliche Väter: der eine sei Georg Kaiser, der andere Alfred Döblin. Diesen beiden und Lion Feuchtwanger fühlte er sich verpflichtet für die Ausarbeitung seiner eigenen Anschauungen über das epische Drama.[3]

Selbst für jemanden, der mit den Werken von Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger und Bertolt Brecht einigermassen gut vertraut ist, mögen die soeben zitierten Stellungnahmen etwas überraschend erscheinen. Denn die offensichtliche wechselseitige Wertschätzung der drei Autoren entspricht nicht ganz dem gängigen Bild, das die Literaturgeschichte von ihnen zeichnet. Feuchtwangers Romane würde man

1 Lion Feuchtwanger, "Versuch einer Selbstbiographie", *Die Literatur*, 29, 1927, S. 569f. (wieder in: ders., *Centum Opuscula. Eine Auswahl*, hg. v. Wolfgang Berndt, Rudolstadt, 1956, S. 363f.).

2 Bertolt Brecht, "Über Alfred Döblin", *Schriften 3. 1942–1956*, bearb. v. Barbara Wallburg (Werke 23), Berlin, Weimar, Frankfurt/M., 1993, S. 23.

3 Fritz Sternberg, *Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht* (Schriften zur Literatur 2), Göttingen, 1963, S. 16f.

gemeinhin eher mit der Tradition des Realismus und einer angelsächsischen Romanpraxis assoziieren als mit den avantgardistischen Romanprojekten Döblins. Brecht wiederum hat sich für seine Konzeption des epischen Theaters bekanntlich in eklektischer Weise auf ganz unterschiedliche Traditionen berufen: vom chinesischen Drama über das Varieté zum Volkstheater. Dass aber auch er insbesondere Döblins Romane als wichtige Anregung bezeichnet, wird ausserhalb der Brecht-Forschung nur wenig wahrgenommen. Die Bekanntschaft Feuchtwangers mit Brecht und seine Rolle als Mentor und Vermittler für den Jüngeren sind allgemein bekannt. Dass er aber einen massgeblichen Einfluss auf dessen Theatertheorie ausgeübt haben soll, wird allenfalls in der Feuchtwanger-Forschung angedeutet. Die Zitate (die hier nur stellvertretend für zahlreiche weitere stehen) lassen also erahnen, dass es zwischen den Autoren ein Netz von Querbezügen gibt, die nicht auf Anhieb sichtbar sind.[4]

Im Folgenden soll ein exemplarischer Einblick in dieses komplexe und schwer überschaubare intertextuelle Feld ermöglicht werden. Im Zentrum des Interesses steht ein gattungspoetologischer Ansatz. Ausgegangen wird von der Beobachtung, dass die Produktion der drei Autoren von einer ständigen Reflexion über Möglichkeiten und Grenzen der Gattungsformen begleitet ist. Diese Gattungsreflexionen entfalten eine bedeutende Produktivkraft, die sich in der Weiterentwicklung, Mischung und Überschreitung bestehender Gattungen niederschlägt.[5] Zwei Beispiele solcher Arbeit an den Gattungsgrenzen sollen hier vorgestellt werden, und zwar handelt es sich in beiden Fällen um Experimente mit Mischformen zwischen Epik und Drama, also um Grenzfälle 'geschehensdarstellender Texte'.[6]

4 Diese umfassend freizulegen, ist das Ziel meines laufenden Forschungsprojekts mit dem Arbeitstitel "*Das Zwischengebiet Drama-Roman". Gattungspoetologische Studien zu Werken von Döblin, Feuchtwanger und Brecht vor 1933*. Die Untersuchungen konzentrieren sich bewusst auf die Entwicklung des Œuvres der drei Autoren vor 1933 – wiewohl die Verbindungen durchaus über diese (aus pragmatischen Gründen gezogene) Grenze hinaus weiter zu verfolgen wären.

5 Hierzu grundlegend: Rüdiger Zymner, "Gattungsvervielfältigung. Zu einem Aspekt der Gattungsdynamik", *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, hg. v. Marion Gymnich, Birgit Neumann u. Ansgar Nünning (Studien zur Englischen Literatur- und Kulturwissenschaft 28), Trier, 2007, S. 101–116.

6 Der Ansatz, epische und dramatische Texte gemeinsam als 'geschehensdarstellende Literatur' zu betrachten, wurde ausgearbeitet von Holger Korthals, dessen einschlägige Studie hier stellvertretend für die neuere gattungstheoretische

Zunächst wird Feuchtwangers Entwicklung eines "dramatischen Romans" skizziert und dann auf Alfred Döblins Poetik des Romans als "neue Bühne" eingegangen. Abschliessend wird nach Bezügen zwischen diesen beiden Konzepten und Brechts früher Dramenpoetik gefragt. Das Augenmerk liegt dabei absichtlich auf wenig bekannten 'Zwischenformen' und nicht auf den grossen Werken wie *Berlin Alexanderplatz* (1929) oder Feuchtwangers *Josephus*-Trilogie (1931–41). Bewusst soll dadurch auch auf gemeinhin eher verdeckte Aspekte des jeweiligen Œuvres aufmerksam gemacht werden: So ist etwa daran zu erinnern, dass es sich bei Döblins erster Publikation *Lydia und Mäxchen* (1906) um ein Theaterstück handelt;[7] dass Feuchtwanger bis zu seinem vierzigsten Lebensjahr eigentlich nur als Dramatiker bekannt war;[8] und dass Brecht seinen literarischen Durchbruch in Berlin mit einem Prosatext, *Bargan läßt es sein* (1921), erzielte.[9]

Feuchtwangers *Thomas Wendt* und der "dramatische Roman"

Feuchtwangers Konzeption eines "dramatischen Romans" ist eng verbunden mit seinem Drama *Thomas Wendt*, einem 1920 erschienenen, sehr umfangreichen Stück.[10] Zuvor hatte sich Feuchtwanger fast ausschliesslich mit historischen Stoffen und Figuren beschäftigt – unter anderem mit Warren Hastings, dem ersten Gouverneur von Indien, oder mit dem Aufstieg und Fall von Joseph Süß Oppenheimer.[11] Mit *Thomas Wendt* wendet er sich zum ersten Mal der unmittelbaren Zeitgeschichte zu: Das Stück ist vor dem Hintergrund des Endes des Ersten Weltkriegs und der revolutionären Aufstände in München

Forschung genannt sei: Holger Korthals, *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur* (Allgemeine Literaturwissenschaft. Wuppertaler Schriften 6), Berlin, 2003.

7 Alfred Döblin, *Lydia und Mäxchen. Tiefe Verbeugung in einem Akt*, Strassburg, Leipzig, 1906. Primärtexte werden hier grundsätzlich aus den Erstausgaben zitiert.

8 Hierzu umfassend: Christine Villard, *L'œuvre dramatique de Lion Feuchtwanger (1905–1948) et sa réception à la scène* (Collection Contacts I,15), Bern, Berlin u. a., 1994.

9 Bertolt Brecht, "Bargan läßt es sein", *Der neue Merkur* 5.6, 1921, S. 394–407.

10 Lion Feuchtwanger, *Thomas Wendt. Ein dramatischer Roman*, München, 1920.

11 Vgl. Lion Feuchtwanger, *Warren Hastings, Gouverneur von Indien. Schauspiel in vier Akten und einem Vorspiel*, München, 1917; ders., *Jud Süß. Schauspiel in vier Akten (vier Bildern)*, München 1918.

entstanden (später hat er es in *Neunzehnhundertachtzehn* umbenannt).[12] Es stellt eine Art Gegenentwurf zu Ernst Tollers kurz zuvor erschienenem Drama *Die Wandlung* (1919) dar.[13] Während sich dort der Held vom patriotischen Frontkämpfer zu einem messianischen Revolutionär entwickelt, verläuft die 'Wandlung' bei Feuchtwanger umgekehrt: Der Protagonist Wendt steigt vom aktivistischen Schriftsteller zum Vorstand der Revolutionsregierung auf, um sich am Schluss resigniert aufs Land zurückzuziehen.[14] Im vorliegenden Zusammenhang ist aber nicht der Inhalt von Interesse, sondern die anhand von *Thomas Wendt* entwickelte Konzeption des "dramatischen Romans".

Die Grundlagen von Feuchtwangers Gattungsverständnis lassen sich einem ganz frühen Text für die Zeitschrift *Die Schaubühne* mit dem Titel "Das Erlebnis und das Drama" (1909) entnehmen.[15] Dort erklärt er apodiktisch, dass "alles Erleben zunächst episch, bestenfalls lyrisch und niemals dramatisch" sei. Während alle Lyrik "erlebt" und alle Epik "erfühlt" sei, erfordere Dramatik Verstandesschärfe und kühle Übersicht:

> Das Drama fordert Gipfelpunkte, Einseitigkeiten, Richtungen, steile Konsequenzen: alles Erleben aber ist breit und untermischt mit Nebendingen und in flutenden und ebbenden Wellen sich hebend und senkend. [...]
> Niemals produziert die Wirklichkeit einen Menschen so rein und klar und typisch, wie der Dramatiker ihn braucht. [...] Die künstlerische Siebung des Erlebnisses muß also vom Dramatiker viel handwerksmäßiger und viel brutaler vorgenommen werden als vom Lyriker und Epiker. Solange ihm das Erlebnis noch

12 Erstmals unter diesem Titel in: Lion Feuchtwanger, *Stücke in Prosa*, Amsterdam, 1936.

13 Ernst Toller, *Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen* (Der dramatische Wille 3), Potsdam, 1919.

14 Das Stück war völlig vergessen, bis es der Regisseur Einar Schleef wiederentdeckte und unmittelbar nach der Wende 1989 als Revolutionsstück aufführte. Hierzu auch: Deborah Vietor-Engländer, "Lion Feuchtwangers Stück *Thomas Wendt / 1918*, seine Entstehung, seine Uraufführung und sein Wiederaufgreifen dreißig Jahre nach Feuchtwangers Tod 1989–90 durch Einar Schleef als Wende-Stück und 1998 in Augsburg", *Lion Feuchtwanger und die deutschsprachigen Emigranten in Frankreich von 1933 bis 1941 / Lion Feuchtwanger et les exilés de langue allemande en France de 1933 à 1941*, hg. v. Daniel Azuélos (Jahrbuch für Germanistik A 76), Bern, Berlin u. a., 2006, S. 142–154.

15 Lion Feuchtwanger, "Das Erlebnis und das Drama", *Die Schaubühne* 5.7, 1909, S. 185–188; 5.8, 1909, S. 213–216 (wieder in: Lion Feuchtwanger, *Centum Opuscula*, *a.a.O.*, S. 86–94).

> nicht kaltes Objekt geworden, ist seine Hand nicht geeignet, Erlebtes dramatisch zu gestalten. (S. 186f.)

Während einerseits die "Bühnenkraft eines Dichters nur aus einem bewegten Leben und einer bewegten Zeit herausgeschöpft" werde, sträube sich andererseits "die Realität der Menschen und der Dinge ebenso heftig gegen die Einfügung ins Drama, wie sie der Hand des Epikers und Lyrikers willig sich fügt" (S. 186).

Es ist nicht zu überhören, dass der promovierte Germanist Feuchtwanger noch selbstverständlich mit den Kategorien der klassischen Gattungstrias respektive der Goetheschen 'Naturformen' der Dichtung operiert.[16] Vor diesem Hintergrund führt die Wahl eines zeitgenössischen, ja brennend aktuellen Stoffes – die "selbst erlebte" Revolution in München – für Feuchtwanger zu einem grundsätzlichen poetologischen Problem: Wie können Vorgänge, die simultan ablaufen und deren Ausgang noch nicht abzusehen ist, in einem *Drama* verarbeitet werden? Denn dieses verlangt gemäss Feuchtwanger nach einem beherzten Zugriff, der unübersichtliche 'epische' Geschehnisse zu einem dramatischen Konflikt schürzt und verdichtet.

Dieses Problem wird im programmatischen Vorwort zu *Thomas Wendt* durch die Erweiterung der Gattungsgrenzen zu lösen versucht. Feuchtwanger beginnt mit einem raschen Abriss über literarische Vorläufer dessen, was er "dramatischer Roman" nennt:

> Dramatischer Roman. [Keiner schlampigen Grenzverwischung soll das Wort geredet sein. Ein Ziel soll gesetzt, ein Weg bezeichnet, ein Ich verzichte nicht! soll erklärt sein.
> Keine neue Kunst will sich großspurig auftun.] Die Bezeichnung ist neu, nicht die Sache. Dramatische Romane schrieben die Inder, dramatische Romane sind die Tragödien der Griechen, versteht man nur ihre Chöre recht und reißt man die Einzeldramen nicht aus ihrer trilogischen Bindung. Dramatische Romane sind Shakespeares Historien, seine großen Weltbilder, ein dramatischer Roman ist der Faust. Die Liste ließe sich dehnen bis herein in unsere Zeit.[17]

16 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, "Naturformen der Dichtung", *West-östlicher Divan*, Tl. I, hg. v. Hendrik Birus (Sämtliche Werke I, 3.1), Frankfurt/M. 1994, S. 206–208.

17 Feuchtwanger, *Thomas Wendt, a.a.O.*, S. 5 (die eingeklammerte Passage ist in der Version von 1936 weggelassen).

Unter "dramatischem Roman" werden mithin all jene dramatischen Formen verstanden, denen nicht nur eine einfache Fabel zugrundeliegt, sondern die ein ganzes "Weltbild" oder "Zeitbild" umfassen. Die bunte Beispielreihe wirkt etwas weniger beliebig, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass Feuchtwanger in den vorhergehenden Jahren als Übersetzer indischer und elisabethanischer Dramen, sowie von Aischylos und Aristophanes, hervorgetreten ist.[18]

In einer Reihe von expressionistisch 'gesteilten' Bildern werden Drama und Roman prototypisch einander gegenübergestellt. Während jenes etwa nur die "Krone eines Baumes" respektive "die Spitze einer Pyramide" darstelle, beschreibe dieser den "ganzen Baum" oder die "ganze Pyramide":

> Drama: nur die Krone des Baums, vom Sturm geschüttelt, ein geschreckter Vogel vielleicht, sich duckend, gelähmt. Roman: der ganze Baum mit dem Erdreich ringsum, mit seinen Wurzeln, labyrinthisch nach allen Seiten langend, mit den Ameisen, in seinem Moos wimmelnd, mit den Säften, in seinem Mark kreisend, mit seinen Narben, mit dem Kleinleben seiner toten und lebendigen Äste. (S. 6)

Der "dramatische Roman" wird nun als genaue Mischform zwischen diesen beiden Proto-Gattungen konzipiert. Zwar werde weiterhin nur die "Spitze der Pyramide" gegeben – das heisst das Geschehen auf einen dramatischen Konflikt hin pointiert. Aber der Zuschauer soll auch daran erinnert werden, "wie darunter die Basis wuchtet, wie ringsum die Wüste wächst". Ausführlich dargestellt würden diese Umstände nicht: "Aber verzichten will ich nicht auf dies alles. Da soll es sein. Seinen Dunst sollt ihr spüren" (ebd.).

Dabei stellt sich das Problem der drängenden Aktualität des Stoffes offenbar als formbildend heraus. Auch wenn ein direkter Hinweis fehlt: Die Rede ist unzweifelhaft von den aktuellen Ereignissen der Novemberrevolution – und dieses gegenwärtige Geschehen sei "so stark und gegenständlich um mich" (S. 7), dass sich zunächst die

18 Vgl. die Übertragungen: Lion Feuchtwanger, *Vasantasena. Ein Schauspiel in 3 Akten (7 Bildern)*, nach dem Indischen des Königs Sudraka, München, 1916; *Die Perser des Aischylos*, übertragen von Lion Feuchtwanger, München, 1917; *Friede. Ein burleskes Spiel nach den "Acharnern" und der "Eirene" des Aristophanes*, München 1918; *Appius und Virginia. Ein Trauerspiel in fünf Akten (acht Bildern) nach dem Englischen des siebzehnten Jahrhunderts*, München, 1918.

dramatische Form anbiete. Denn die epische hinke einem aktuellen, sich rasch verändernden Geschehen immer hoffnungslos nach:

> Aber dann wieder, wie das alles zum Ziel jagt, wie zehnmal in der Minute Tod aufklafft und zehnmal Hoffnung aufzuckt, das wirbelt so übers Maß schnell ineinander, daß gesitteter epischer Gang in hinkendem Kontrast stünde zu so gehetztem Geschehen.
> Also wieder Drama.
> Nein, es bleibt nichts anderes. Drama ist zu eng, Roman zu lahm. Nur so, im dramatischen Roman, nicht anders will, heute, dieser Stoff gepackt sein. (ebd.)

Wenn Feuchtwanger später davon spricht, dass im "dramatischen Roman" ein "flächiger Hintergrund und ein Gewimmel von Menschen" als Kulisse dienten, vor der "wirkliche Menschen" aufträten, lässt sich dies anhand von *Thomas Wendt* gut nachvollziehen. Die Entwicklung des Protagonisten Wendt ist als eine Art Stationendrama konzipiert, das sich vor einer unüberschaubaren Reihe von Nebenhandlungen abspielt (auch hier ist übrigens die Nähe zu Ernst Tollers Dramatik, etwa zu *Hoppla, wir leben!* [1927], frappant). In gattungstheoretischer Hinsicht ist nun bemerkenswert, dass *Thomas Wendt* je nach Perspektive als reiner Dialogroman oder aber als Drama von epischen Ausmassen betrachtet werden kann. So vergleicht etwa Reinhold Grimm *Thomas Wendt* mit Henry James' *The Arkward Age* (1899) und anderen 'erzählerlosen' Romanen und behauptet, der Romanautor Feuchtwanger habe mit dem Text "freilich in die Bezirke der Bühne hinübergewechselt".[19] Das genau Umgekehrte ist der Fall: Der *Dramen*autor Feuchtwanger hat sich dem epischen Lesedrama angenähert. Jedenfalls liegt mit dem "dramatischen Roman" ein Gattungskonzept vor, das durchaus Schule machte: Alfons Paquet mit seinem Stück *Fahnen* (1923)[20] und andere haben in der Folge "dramatische Romane" verfasst. Bemerkenswert ist dabei, dass dieses innovative Konzept letztlich noch ganz aus den gängigen Kriterien der 'Naturformen der Dichtung' hervorgegangen ist.

19 Reinhold Grimm, "Romane des Phänotyp", *Akzente* 9 (1962), S. 463–479, hier 475f.

20 Alfons Paquet, *Fahnen. Ein dramatischer Roman*, München, 1923.

Döblins Entwurf des Romans als "neue Bühne"

Feuchtwangers Konzeption eines "dramatischen Romans" sei ein ungleich reflektierterer und ambitionierterer Versuch Döblins gegenübergestellt, die herkömmlichen Gattungsgrenzen zu überwinden. Döblins Poetik ist fast ausschliesslich *Roman*poetik. Sämtliche seiner einschlägigen Beiträge und Abhandlungen befassen sich in erster Linie mit Problemen des Romans. Die Entwicklung dieser Romanpoetik kann hier auch nicht annäherungsweise nachgezeichnet werden;[21] es seien nur kurz einige wichtige Etappen genannt: Sie beginnt mit dem prägenden Kontakt Döblins mit der Malerei und Dichtung der Futuristen, von der er sich aber bald wieder distanziert, um einen eigenen sogenannten 'Döblinismus' zu propagieren.[22] Ausgearbeitet wird in der Folge die Idee eines objektivierenden, kommentarlosen, sogenannt 'steinernen Stils', der etwa in dem "chinesischen Roman" *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1915) oder dem monumentalen *Wallenstein*-Roman (1920) erprobt wird.[23]

Durch die weiteren poetologischen Beiträge Döblins zieht sich fortan das Bemühen, eine neue Form der Grosserzählung – meist 'modernes Epos' genannt – gegen den herkömmlichen Roman abzu-

21 Im vorliegenden Zusammenhang relevant: Wolfgang Grothe, "Die Theorie des Erzählens bei Alfred Döblin", *Text + Kritik* 13/14, 1966, S. 7–26; Victor Žmegač, "Alfred Döblins Poetik des Romans", *Deutsche Romantheorien*, hg. v. Reinhold Grimm, Bd. 2, Frankfurt/M., 1968, S. 341–364; Heidi Thomann Tewarson, *Alfred Döblin. Grundlagen seiner Ästhetik und ihre Entwicklung 1900–1933* (Europäische Hochschulschriften I, 286), Bern, 1979; Erich Kleinschmidt, "Döblin-Studien I. Depersonale Poetik. Dispositionen des Erzählens bei Alfred Döblin"; "Döblin-Studien II. 'Es gibt den eisklaren Tag und unseren Tod in den nächsten 80 Jahren'. Alfred Döblin als politischer Schriftsteller", *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 26, 1982, S. 383–401; 401–427; Dietmar Voss, *Ströme und Steine. Studien zur symbolischen Textur des Werkes von Alfred Döblin*, Würzburg, 2000; Walter Delabar, "Experimente mit dem modernen Erzählen. Skizzen zu den Rahmenbedingungen von Alfred Döblins Romanwerk bis 1933", *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*, hg. v. Sabine Kyora u. Stefan Neuhaus (Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 5), Würzburg, 2006, S. 123–138.

22 So in dem "Offenen Brief an F. T. Marinetti": Alfred Döblin, "Futuristische Worttechnik", *Der Sturm* 3.150/151, 1912/13, S. 280, 282 (wieder in: ders., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hg. v. Erich Kleinschmidt, Olten, Freiburg/Br., 1989, S. 113–119).

23 Alfred Döblin, *Die drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman*, Berlin, 1915 [recte 1916]; ders., *Wallenstein. Roman* [2 Bde.], Berlin, 1920.

grenzen. Die Dichotomie taucht immer wieder auf, wobei den Polen jeweils verschiedene Attribute zugeordnet werden: Roman versus episches Wortkunstwerk, Dichtung versus Schriftstellerei, echte Epik versus Pseudoepik, freies Erzählen versus täuschender Bericht und so weiter. Am Feindbild des 'Romans' wird vor allem die Grundstruktur von *desis* und *lysis* kritisiert: dass er auf Spannung ausgerichtet sei und einem Formzwang folge, der auf Auflösung und Abschluss dränge. Die als Gegenentwurf entwickelte Konzeption eines 'modernen Epos' soll auf herkömmliche Plots wie Liebes- oder Entwicklungsgeschichte verzichten sowie die Handlung nicht psychologisch kommentieren. Das Formgesetz, das dem 'modernen Epos' unterliegt, soll also nicht der Notwendigkeit einer Fabel gehorchen, sondern (wie hier nicht weiter ausgeführt werden kann) musikalischen Gesetzmässigkeiten folgen.

Die abzulehnende Form des Romans wird nun regelmässig als 'dramatisch' bezeichnet: So vergässen Autoren zunehmend, schreibt Döblin etwa in den "Bemerkungen zum Roman" (1917),[24] "daß sie Epik produzieren sollen, sie drängen immer mehr auf das Drama, auf Konfliktschürzung und Lösung in der oder jener Richtung, Schauspiel, Tragödie, Komödien" (S. 123). Es habe sich in den Roman "etwas eingezwängt, was sicher nicht von Deutschen hergeholt ist, sicher von den Franzosen: die Sucht nach Zusammendrängung, klipp und klarer Problemstellung, eine abstrakte Strenge, Balkenversteifung, entschlossene Abdachung und Beendung". Der Roman ist für Döblin jedoch ein Proteus, für den gar keine äusseren Formkriterien gelten sollen: "Es scheint auf eine Romanform, – die es gar nicht gibt und so nicht geben darf, – abgesehen, mit Grundriß, Gerüst, Architektur" (ebd.). Das fundamentale Gebrechen der "Romanschriftstellerei" sei mithin die Übertragung solcher tektonischer Prinzipien des geschlossenen Dramas auf die Romanform:

> Man gibt da Handlungen, Menschen und Vorgänge vom Ei ab, am liebsten möglichst wenig Menschen, abgedunkelt als Hintergrund, Staffage, Füllsel andere Menschen, dann ein bißchen Milieu, Szenerie, soweit nötig; es ist nur Anhängsel; auf dies, auf glatte, enge, fortschreitende Handlung hin wird alles vereinfacht. Sogleich soll dies Spiel entlarvt werden: es wird betrogen, man hat verkappte Dramatiker vor sich; man hat erzählte Dramen auf dem Papier. (S. 124)

24 Alfred Döblin, "Bemerkungen zum Roman", *Die neue Rundschau* 28.1, 1917, S. 410–413 (wieder in: Döblin, *Schriften*, *a.a.O.*, S. 123–127).

Dieser 'verkappten Dramatik' stellt Döblin seine Forderung nach einer grundsätzlich formlosen Epik entgegen, die er in dem bekannten 'Regenwurm-Gleichnis' ins Bild setzt: "Wenn ein Roman nicht wie ein Regenwurm in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst, dann taugt er nicht" (S. 126). Die Konzeption des 'modernen Epos' ist mithin als Gegenentwurf zum herkömmlichen realistischen Roman aufgebaut, dessen in seinen Augen negative Eigenschaften unter den Begriff des 'Dramatischen' gefasst werden.

Notabene entsprechen die Negativkriterien Döblins ziemlich genau der Konzeption, wie sie Feuchtwanger aus der Theaterpraxis heraus für seinen "dramatischen Roman" und später für seine Romane entwickelt hat. Der Wunsch nach einer Überschreitung der herkömmlichen Gattungsgrenzen hat bei den beiden Autoren mithin zu konträren Resultaten geführt: Bei Feuchtwanger zu einer – letztlich konventionellen – Mischung des dramatischen und des epischen Modus; bei Döblin zu einer Konzeption des 'modernen Epos', das an eine ursprüngliche Tradition ungebändigten, formlosen Erzählens anknüpfen sollte. Die Rede vom Epos ist hier nicht nur metaphorisch zu verstehen: Nur gut ein Jahr vor *Berlin Alexanderplatz* (1929) hat Döblin mit *Manas* (1927) ein veritables Epos in freien Versen über einen indischen Mythos verfasst.[25]

In die Zeit zwischen *Manas* und *Berlin Alexanderplatz* fällt Döblins wohl wichtigster poetologischer Beitrag, die grosse Abhandlung "Der Bau des epischen Werks" (1928).[26] Darin wird die Konzeption des 'modernen Epos' wesentlich erweitert – und diese Weiterentwicklung steht auch mit einer Neufassung des 'Dramatischen' in Zusammenhang. Die Erneuerung der epischen Grosserzählung wird bei Döblin wie gesagt auf der Negativfolie eines am Drama orientierten Romans entwickelt. In "Der Bau des epischen Werks" wird allerdings die neue Form – das 'moderne Epos' – wiederum als eine 'dramatische' konzipiert. Doch meint Döblin mit 'dramatisch' nun nicht mehr die Übertragung von Darstellungsprinzipien des Dramas auf den Roman, oder die Verwendung eines 'dramatischen Modus' des Erzählens: Das Dramatische dient nurmehr als eine Art Chiffre für eine Schreibdisposition, die weit über die Übertragung oder Mischung von Gattun-

25 Alfred Döblin, *Manas. Epische Dichtung*, Berlin, 1927.

26 Alfred Döblin, "Der Bau des epischen Werks", *Die neue Rundschau* 40.1, 1929, S. 527–551 (wieder in: Döblin, *Schriften*, *a.a.O.*, S. 215–245).

gen hinausgeht. Massgeblich beteiligt an dieser Erweiterung ist die Tatsache, dass dem Autor eine flexiblere und wichtigere Rolle zugeschrieben wird.

Döblin beschreibt, wie der moderne Schriftsteller isoliert sei und die Überwindung dieser Vereinzelung vom Publikum herbeisehne: "Früher sang der Epiker und trug im Volk herumziehend die Fabeln, Schwänke und Sagen, die im Volk selbst umliefen und an denen er selbst zumeist nur wenig arbeitete" (S. 228). Im Gegensatz dazu sitze der moderne Autor "in seiner Stube", auf dem "Isolierschemel", "lutscht an seinem Bleistift", abgeschnitten vom "Volk" (S. 228f.). Die variable Mündlichkeit werde nivelliert und reguliert durch die Bedingungen des Buchdrucks – kurz: "Ein vollkommen katastrophaler Zustand" (S. 229). In Döblins Gegenentwurf erfährt der spielerische und flexible mündliche Umgang des Epikers mit seinem Stoff nun eine Renaissance – und zwar auf ganz eigentümliche Weise. Das Verhältnis zwischen dem "fabulierenden Vaganten" und dem "Volk" wiederholt sich Döblin zufolge während des Produktionsprozesses, indem nämlich der Autor die Rolle des Erzählers *und* die des Publikums einnimmt: *"Das Ich wird Publikum, wird Zuhörer, und zwar mitarbeitender Zuhörer"* (S. 233). Und genauer:

> [D]as Ich, der Mitarbeiter, verliert seine führende Haltung gegenüber dem Werk, es legt Masken an, es erleidet sein Werk, es tanzt um sein Werk herum. Das Ich ist in die Spielsituation des entstehenden Werks einbezogen und hat wenigstens zum Teil die Kontrolle verloren. (S. 234)

Döblins Konzeption des Romans als "neue Bühne" – wie er sie dann explizit nennt (S. 245) – meint also keinesfalls eine simple Mischung der Gattungen oder gar einen Wechsel zum Drama. Für Döblin ist und bleibt der Königsweg grundsätzlich episch: Episch im Sinne des Epos, eines von keiner äusseren Form begrenzten Fabulierens – eine Darstellungsweise, für die er immer wieder Homer, Cervantes, Dante oder den *Eulenspiegel*-Autor Charles de Coster ins Feld führt. Doch diese epische Darstellungsweise, die auf Psychologie und Finalität verzichten soll, ist für ihn je länger, je mehr dramatisch geprägt – dramatisch jedoch nicht im Sinne "ordinärer Konfliktdramatik": Der Roman wird vielmehr als imaginäre Bühne vorgestellt, auf der wie im Drama Bilder aneinandergereiht werden.

Diese Privilegierung der 'Bilder' vor der Handlung wurde bereits in Döblins früheren poetologischen Überlegungen gefordert. Wäh-

rend aber dort das Epische als 'Wortfilm' imaginiert wurde, der unkommentiert vor dem Lesepublikum 'abrollt',[27] ist in den späteren Entwürfen Ende der zwanziger Jahre der Autor auf eine neue Weise miteinbezogen: Der Autor nimmt während des Produktionsprozesses selbst die Rolle des "Publikums, Zuschauers und Mitarbeiters" ein, der die Entstehung des Werks kommentierend und regulierend begleitet. Der Roman wird damit zu einem grossen Bühnenraum, auf dem der Autor den Stoff inszeniert. Dabei sollen die sprachliche Vielfalt und das Spielerische des ursprünglichen Rhapsoden auf der abstrakten Bühne reaktiviert werden. Der Leser eines solcherart entstandenen Werks erscheint entsprechend nicht mehr als passiver 'Kinobesucher', vor dem Bilder vorbeiziehen. Vielmehr nimmt er sozusagen an der Entstehungsgeschichte des Werks teil, vollzieht dessen Genese *in statu nascendi* mit.

Bezüge zu Brechts 'Episierung' des Dramas

Mit Feuchtwangers "dramatischem Roman" und Döblins "Roman als 'neuer Bühne'" sind zwei in der Evolution des jeweiligen Œuvres zentrale Wendepunkte genannt. Der "dramatische Roman" *Thomas Wendt* markiert bei Feuchtwanger den definitiven Übergang vom Dramatiker zum Romanautor – dessen weltweiter Erfolg wohl nicht zuletzt mit der Übertragung dramatischer Prinzipien auf die Erzählform zu tun hat: So beruht etwa der Roman *Jud Süß* (1925)[28] auf einem gleichnamigen Drama, wie auch der Roman *Erfolg* (1930)[29] im Kern auf ein Drama zurückgeht.[30] Genau solche "ordinäre Konfliktdramatik"[31] ist es, die Döblin für den Roman zeitlebens strikt abge-

27 Vgl. hierzu etwa das "Berliner Programm": Alfred Döblin, "An Romanautoren und ihre Kritiker", *Der Sturm* 4.158/159, 1913/14, S. 17f. (wieder in: Döblin, *Schriften*, *a.a.O.*, S. 119–123).

28 Lion Feuchtwanger, *Jud Süß. Roman*, München, 1925.

29 Lion Feuchtwanger, *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz. Roman* [2 Bde.], Berlin, 1930.

30 Und zwar auf die Komödie *Wird Hill amnestiert?*, erstmals veröffentlicht in: Lion Feuchtwanger, *Drei angelsächsische Stücke*, Berlin, 1927.

31 Der Ausdruck fällt in der Rezension einer Aufführung von Hölderlins *Der Tod des Empedokles*: "In sich ruhende Gespräche, Szenenreihen, abgegrenzt durch Verdunklungspausen, die *Abkehr von der ordinären Konfliktdramatik und Spannung*" (Alfred Döblin, "Der Tod des Empedokles" *Prager Tagblatt* (3.7.1923) (wieder in: Al-

lehnt hat. *Seine* Konzeption eines "dramatischen Romans" zielt am Ende der zwanziger Jahre auf eine weit grundlegendere Revolution ab als nur die Mischung der Gattungen: Der Autor agiert in der Rolle eines Rhapsoden, der frei über seinen Stoff verfügt und mit diesem in Dialog tritt. Der Roman wird so zu einer "neuen Bühne", auf welcher der Autor seine Darstellung inszeniert – und gegebenenfalls selbst mitagiert. Interessanterweise sind beide Konzeptionen – so innovativ sie sein mögen – fest in den Kategorien traditioneller Gattungspoetik verankert. Dies zeigt sich auch in anderen Zusammenhängen: Als sich Döblin etwa in die Debatte um den Rundfunk einmischt, steht für ihn das Problem im Vordergrund, welche Gattung – Epik, Drama, Lyrik – für das Radio am besten geeignet sei.[32]

Der junge Bertolt Brecht hat die Entwicklung der Konzeptionen seiner erfahreneren Kollegen Feuchtwanger und Döblin nachweislich aus nächster Nähe verfolgt. Der enge persönliche Kontakt zu beiden Autoren ist vielfach belegt. So hat er eine ganze Reihe von Projekten gemeinsam mit Feuchtwanger realisiert – ja, *Thomas Wendt* sollte ursprünglich sogar *Thomas Brecht* heissen![33] Zudem hat Brecht Döblins frühe Romane *Wang-lun* (1915) und *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* (1918)[34] mit Begeisterung rezipiert und sich intensiv mit dessen epischer Theorie auseinandergesetzt.[35] Es ist hier keinesfalls beabsichtigt, diese wechselseitigen Bezüge unter die Überschrift 'Einflüsse auf Brecht' zu setzen, und die Konzeptionen Feuchtwangers und

fred Döblin, *Kleine Schriften II. 1922–1924*, hrsg. v. Anthony W. Riley, Olten, Freiburg/Br., 1990, S. 274–277, hier 277; Hervorhebung F. G.).

32 Vgl. Alfred Döblin, "Literatur und Rundfunk", *Dichtung und Rundfunk. Reden und Gegenreden*, Berlin 1930, S. 7–15 (wieder in: Döblin, *Schriften*, *a.a.O.*, S. 251–261): "Wie sieht nun in den für unsere Zwecke wichtigen Punkten formal diese [für den Rundfunk konzipierte, F. G.] Literatur aus? Wir benennen sie nach der geläufigen Einteilung Lyrik, Dramatik und Epik und schließen noch das etwas zweifelhafte Gebiet der Essayistik an" (S. 253).

33 Das Stück wurde in jüngerer Zeit denn auch unter diesem Titel aufgeführt, so zum Beispiel im Frühling 1998 am Theater Augsburg unter der Regie von Holger Schultze.

34 Alfred Döblin, *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*. Roman, Berlin, 1918.

35 Einführend: Otto F. Best, "'Epischer Roman' und 'Dramatischer Roman'. Einige Überlegungen zum Frühwerk von Alfred Döblin und Bert Brecht", *Germanisch-romanische Monatsschrift*, N. F. 22, 1972, S. 281–309; Heidi Thomann Tewarson, "Alfred Döblin und Bertolt Brecht. Aspekte einer literarischen Beziehung", *Monatshefte* 79.2, 1987, S. 172–185.

Döblins auf 'Bausteine zum epischen Theater' zu reduzieren. Es soll vielmehr gezeigt werden, dass die drei Autoren in den zwanziger Jahren parallel an Projekten arbeiten, die im Wechselspiel zwischen Theorie und Praxis die traditionellen Gattungsgrenzen zu überwinden suchen. Gefragt wird also abschliessend nach Bezügen zwischen den beiden vorgestellten Konzeptionen und Brechts frühen Dramenprojekten – insbesondere *Trommeln in der Nacht* (1919), *Im Dickicht der Städte* (1923) und *Mann ist Mann* (1926). Wenige Hinweise müssen an dieser Stelle genügen.

Es wurde zu zeigen versucht, dass Feuchtwangers "dramatischer Roman" weniger als 'Dramatisierung des Romans' denn als 'Episierung des Dramas' zu verstehen ist. Gemeint ist vor allem eine Ausdehnung der Handlung über die Anekdote hinaus zu einem umfassenden Zeitbild. Es ist natürlich verlockend, hier eine Vorstufe oder einen Übergang zu Brechts 'epischem Theater' zu sehen – und ein Forscher hat sich sogar zu der Behauptung verstiegen, die beiden Konzeptionen seien "außer dem Namen eigentlich das gleiche".[36] Dies ist eine unzulässige Verkürzung: Die ausladende, offene Handlungsstruktur von Feuchtwangers Drama wurde zwar tatsächlich schon von den Zeitgenossen 'episch' genannt. In der Theaterkritik der zwanziger Jahre war es jedoch lange vor Brecht gängig, Dramen, die in *irgendeiner* Weise die klassische Form durchbrechen, *faute de mieux* als 'episch' zu bezeichnen.[37]

Dagegen fehlen aber jegliche Durchbrechungen des Illusionseffekts oder Distanzierungsverfahren gänzlich – Feuchtwangers "dramatischer Roman" soll als Ganzes 'illudieren'. Mit 'episch' im Sinne von Brechts später entwickeltem dialektisch-pädagogischem Theater hat dies also noch kaum etwas zu tun. Allerdings erprobt *Thomas Wendt* eine Dramenanlage, die es erlaubt, grosse Zeiträume zu behandeln, indem etwa zwischen den Szenen erhebliche Zeitsprünge stattfinden. Solche erzähl-analoge Verfahren kommen in späteren Werken Brechts durchaus zum Tragen, etwa in der gemeinsam mit Feuchtwanger vorgenommenen Bearbeitung von Marlowes *Edward*

36 Eckhard Schulz, *Feuchtwanger als Dramatiker. Dramatischer Roman, episches Theater*, Berlin, 1974, S. 12.

37 Beispiele bei: Irmgard Pflüger, *Theaterkritik in der Weimarer Republik. Leitvorstellung vom Drama in der Theaterkritik der zwanziger Jahre: Berlin und Wien* (Europäische Hochschulschriften I,376), Frankfurt/M., 1981.

the Second (1924).[38] Es ist also durchaus anzunehmen, dass Feuchtwanger Brecht an die Probleme der Episierung (in diesem konventionellen Sinn der Verbreiterung der Handlung) kundig herangeführt hat – aber Brecht ging schon bald eigene Wege.

Bereits in Brechts erstem aufgeführtem Stück *Trommeln in der Nacht* lassen sich signifikante Unterschiede zu Feuchtwangers Dramenkonzeption feststellen. Diese sind deshalb besonders augenfällig, weil *Trommeln in der Nacht* in direkter Auseinandersetzung mit *Thomas Wendt* entstanden ist und vielfach auf Feuchtwangers Stück Bezug nimmt.[39] Doch wird die sorgsam konstruierte geschlossene Illusion von *Thomas Wendt* in *Trommeln in der Nacht* aufgebrochen und auf den Kopf gestellt: Bereits hier, lange vor der Theoretisierung des 'epischen Theaters', treten Figuren in Kommentatorenrollen auf, durchbrechen Songs die Handlung – am Schluss werden sogar die Kulissen heruntergerissen und das Publikum beschimpft.[40] Im Gegensatz zu Feuchtwanger, der mit Erweiterungen und Modifikationen des tektonischen Dramas experimentiert, die Illusionsbildung vorerst aber nicht durchbricht, sind schon Brechts frühe Dramen weit offener angelegt: Die eigentliche Handlung wird auf der Bühne von aussen beobachtet und kommentiert und deutlich als eine konstruierte herausgestellt.

Diese Verfahren des Zeigens und Ausstellens – und darauf kommt es hier besonders an – weisen nun deutliche Parallelen auf zu Döblins Konzeption einer imaginären Bühne, auf welcher der Autor frei über den Stoff verfügt, gleichsam um die Handlung herumgeht, sich einmischt und als Kommentator agiert. Entsprechend führt dieses freie Walten über den Stoff sowohl bei Döblin wie bei Brecht zur Stärkung einer auktorialen Instanz: Bei Döblin macht sich diese etwa dadurch bemerkbar, dass in *Berlin Alexanderplatz* oder dem Roman *Die babylonische Wandrung* (1934)[41] ein auktorialer Erzähler Kontur erhält,

38 Bertolt Brecht, *Leben Eduards des Zweiten von England [nach Marlowe]*. Historie von Bertolt Brecht, Potsdam, 1924.

39 Hierzu genauer: Wolfgang Frühwald, "Der Heimkehrer auf der Bühne. Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht und die Erneuerung des Volksstückes in den zwanziger Jahren", *Internationales Archiv zur Sozialgeschichte der Deutschen Literatur* 8, 1983, S. 169–199.

40 Bertolt Brecht, *Trommeln in der Nacht. Drama*, München, 1922.

41 Alfred Döblin, *Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall*, Amsterdam, 1934.

der in unterschiedlichen Masken auftritt und das Geschehen als Fall kommentiert – dies im Unterschied zu den frühen, im 'steinernen Stil' verfassten Romanen. Bei Brecht wiederum wendet sich zum Beispiel in der Mitte des Dramas *Mann ist Mann* eine Figur "neben dem Bildnis des Herrn Bertolt Brecht" an die Zuschauer, um Bilanz über das Geschehen zu ziehen.[42] Damit führt sich der Stückeschreiber als Veranstalter eines gesellschaftlichen Experiments ein, und der Darstellung wird ein demonstrierender Gestus verliehen. Daneben dialogisieren chorartige Szenen die Handlung. Und Ende der zwanziger Jahre nimmt sich Brecht gemeinsam mit Feuchtwanger zwei von dessen älteren Texten vor, um sie komplett umzuarbeiten: So entsteht aus *Warren Hastings* (1917) das Stück *Kalkutta, 4. Mai* (1927), und aus dem Roman *Die häßliche Herzogin* (1923) das Drama *Die Petroleuminseln* (1927).[43] In beiden Fällen werden geschlossene Fabeln zu revueartigen Demonstrationsstücken umgebaut.

Erstaunlicherweise hat sich auch Döblin unter dem Eindruck dieser Experimente Brechts und Feuchtwangers – und damit schliesst sich der Kreis – nach *Berlin Alexanderplatz* wieder an ein Drama gewagt: die Szenenreihe *Die Ehe* (1931).[44] Hier erscheint ein Sprecher, der sich als Zauberer, "Röntgendurchleuchter" und Conférencier durch die Szenen bewegt, diese kommentiert und sogar in die Handlung eingreift. Das Stück wurde von Alfred Kerr als Brecht-Plagiat bezeichnet und aufs Heftigste verrissen.[45] Döblin hat mit einer souveränen (allerdings ungedruckt gebliebenen) Replik gekontert. Die Art und Weise, wie er sein innovatives Bühnenstück legitimiert, ist im vorliegenden, gattungspoetologischen Zusammenhang aufschlussreich. Wie Feuchtwanger nennt auch er Aischylos als Gewährsmann für die Experimente zwischen den Gattungen:

42 Bertolt Brecht, *Mann ist Mann. Die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Kilkoa im Jahre Neunzehnhundertfünfundzwanzig. Lustspiel*, Berlin, 1926, S. 62.

43 *Kalkutta, 4. Mai* und *Die Petroleuminseln* sind erstmals veröffentlicht in: Feuchtwanger, *Drei angelsächsische Stücke, a.a.O.*

44 Alfred Döblin, *Die Ehe. Drei Szenen und ein Vorspiel*, Berlin, 1931.

45 Alfred Kerr, "Döblin, 'Die Ehe', Volksbühne", *Berliner Tageblatt* 60.183 (18.4.1931) (wieder in: *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, hg. v. Ingrid Schuster und Ingrid Bode, Bern, München, 1973, S. 313–315).

> Es ist eine geöffnete Bühne, geöffnet im geistigen Sinne und konsequenterweise in der Form. Wie ich im Epischen gegen die Tyrannei der Berichtsform war, und im Roman dem Reflexiven, Lyrischen, Dramatischen Raum geschaffen habe, so habe ich, im Moment, wo ich mich dem Drama näherte, die Unzulänglichkeit des heutigen geschlossenen Dialogdramas empfunden. Das Drama Shakespeares und das Drama des Aischylos stehen sich gegenüber. Das Drama Shakespeares ist erfüllt von großen elementaren Individuen, die in und für sich leben, und so mächtig vom Bühnenraum herunterwirken, erregen und erschüttern [...]. Das Drama des Aischylos, seine Haltung und Form, entspricht stärker der Zeit, deren Anbruch wir erleben.[46]

Diese Mischung der Gattungen auf einer "geöffneten Bühne" wird bei den drei Autoren in den zwanziger Jahren produktiv gemacht – sei es in der konkreten Theaterarbeit oder in Konzeptionen wie Döblins 'abstrakter Bühne'. Die hier vorgestellten Entwürfe sollten exemplarisch zeigen, dass diese komplexen Experimente mit Mischformen der Gattungen nicht als isolierte Phänomene zu untersuchen sind, sondern im Blick auf die Bezüge zwischen den beteiligten Autoren und in ihrem Wechselspiel zwischen Theorie und Praxis. Die Wirkungsgeschichte des "dramatischen Romans" und des "Romans als neue Bühne" im Œuvre der drei Autoren weiterzuverfolgen, bleibt jedenfalls eine vielversprechende Aufgabe, die noch viel Überraschendes zutage fördern wird.

46 Alfred Döblin, "'Die Ehe' und ein Krr-itiker [1931]", *Kleine Schriften III. 1925–1933*, hg. v. Anthony W. Riley, Olten, Freiburg/Br., 1999, S. 265–273, hier 269f.

Abstract

In the 1920s, both Lion Feuchtwanger and Alfred Döblin experimented with hybrid forms between the dramatic and the epic mode. In close connection with his drama *Thomas Wendt*, Feuchtwanger developed the idea of a "dramatic novel," which should allow for depicting large spaces of time. And in the late 1920s, Döblin's poetics of the novel tended to a conception that he describes as "the novel as a new stage": a narrative mode that explains, and comments on, the development of the story on an imaginary stage. Both conceptions, it is argued, influenced the theatrical practice of Bertolt Brecht in its initial phase. Feuchtwanger's "dramatic novel" served as a model of a drama that includes 'epic' circumstances; Döblin's "novel as a new stage" provided a basis for the inclusion of 'narrator figures' in Brecht's early plays, who comment on the dramatic action onstage.