



Resonantes Erzählen - Zu einem formsemantischen Prinzip bei Alfred Döblin

Citation

Luemers, Arndt. 2016. Resonantes Erzählen - Zu einem formsemantischen Prinzip bei Alfred Döblin. Doctoral dissertation, Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences.

Permanent link

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:33493436>

Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Other Posted Material, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#LAA>

Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

Resonantes Erzählen –
Zu einem formsemantischen Prinzip bei Alfred Döblin

A dissertation presented

by

Arndt Luemers

to

The Department of Germanic Languages and Literatures

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

in the subject of

Germanic Languages and Literatures

Harvard University

Cambridge, Massachusetts

April 2016

© 2016 – Arndt Luemers

All rights reserved.

Resonantes Erzählen – Zu einem formsemantischen Prinzip bei Alfred Döblin

Abstract

From the sympathetic vibration of strings to the resonance disasters of collapsing bridges, the physical phenomenon of resonance has fascinated people for centuries. In the 20th century, German writer Alfred Döblin takes up the notion of resonance in his philosophical text *Unser Dasein*. In Döblin's understanding of the individual as an 'open system,' resonance features as the main natural principle that connects individuals with each other, but also with the world in general. This dissertation investigates the concept of resonance in its anthropological and literary implications for Döblin. It combines a cultural studies approach with structuralist narratology. The first part of the dissertation examines the history of the discourse on resonance from the 16th to the 20th centuries with regard to a small set of examples of resonance phenomena, and leads up to an analysis of Döblin's concept of resonance. The second part consists of close readings of Döblin's novels *Die drei Sprünge des Wang-lun* and *Berge Meere und Giganten*, as well as his epic *Manas*, in light of this concept and its relationship to the problem of individuation. The dissertation argues that resonance as a figure of repetition and increase features both on a diegetic and a formal level in Döblin's texts and, as 'resonant narration,' becomes a form-semantic principle in the literary text.

Acknowledgements

I would like to express my most sincere gratitude to the members of my committee. Oliver Simons has supported and motivated me from the beginning of graduate school. In a perfect balance of guidance and freedom, he has helped me shape my ideas, and I have benefited immensely from his knowledge and his intellectual curiosity. We have always had very productive discussions, and he has been tremendously precise and constructive in his feedback. I could not have wished for a better advisor and mentor. Judith Ryan has broadened my intellectual scope in seminars and inspiring discussions, and she has pointed me to many connections that would have otherwise escaped my attention. She has given me valuable feedback, and I admire her commitment and readiness to help. Peter Burgard has been a constant and essential supporter during my graduate studies through stimulating conversations and advice. He has given me the opportunity to work as a Teaching Fellow in his courses at Harvard and as a summer school tutor in Munich for three summers – both of which have been extremely rewarding experiences.

My research received generous financial support from a Harvard Center for European Studies Graduate Dissertation Research Fellowship funded by the Krupp Foundation, and a Harvard Graduate School of Arts and Sciences Dissertation Completion Fellowship. I want to thank Gabriele Sander for discussions and help with reading Alfred Döblin's handwriting, Christina Althen for sharing biographical information on Döblin, and Heidrun Fink from the German Literature Archive in Marbach for her help with inquiries about the manuscripts. For the permission to quote from the manuscripts of *Unser Dasein* and *Manas*, I am grateful to Stephan Döblin as the representative of the heirs of Alfred Döblin, as well as to the German Literature Archive in Marbach am Neckar.

Among those who have shared this journey with me, I would like to thank, first and foremost, Giovanna Micconi for all the discussions, laughs, and joyful memories, and for being an absolutely fabulous roommate, pen pal, and friend. I want to thank Aaron DeLoughery for our conversations, game nights, and our countless dinners and coffees, and Kai Widmaier, whose academic rigor and excellence have been an inspiration throughout, for his friendship and encouragement. Felix Ewert has been my emotional support during this past year of intensive writing. Over the years, many people have been invaluable in taking my mind off graduate school and this dissertation. For this I am grateful to Anna Bers, James Birks, Stephanie Bosch Santana, Renan Escalante Chong, Chii Shyang Fong, Christopher McClain, Daniela Langer, Lu Kou, Jonathan Schneiderman, Jonathon Sunada, Gernot Waldner, Josef Weber, Mark Winter, Christa Wirth, Julia Zupancic, and, especially, to my oldest friends who have always been at my side, Kerstin Schnelting, Michael Wolbring, and Carolin Zell.

My family has given me unconditional support, confidence, love, and encouragement at every step of the way. This endeavor would not have been possible without them. In particular, I would like to thank my grandparents, Paul and Anneliese Gores, and Karl Lümers; my sister Anne, with Michael, Lennart, Arne, and Ida; my sister Kathrin; and, above all, my parents, Gaby and Bruno Lümers, to whom I dedicate this dissertation.

Meinen Eltern

INHALT

1. Einleitung: ‚Ich muß mich erst zurechtfinden‘	1
2. Zur Methode.....	10
3. Zur Resonanz	
3.1. Einführung.....	46
3.2. Resonanz – eine Annäherung	
3.2.1. Vom läutenden Knaben	49
3.2.2. Vom Ins-Klavier-Singen.....	60
3.2.3. Vom Zersingen der Gläser und zerstörten Brücken	74
3.2.4. Zur Begriffsgeschichte	86
3.2.5. Von der Resonanz der Resonanz	94
3.3. Resonanz in <i>Unser Dasein</i>	101
3.4. Diegetische und formale Resonanz	114
4. Lektüren	
4.1. <i>Die drei Sprünge des Wang-lun</i>	
4.1.1. Einleitung.....	117
4.1.2. Problemstellung: Die <i>Zueignung</i>	120
4.1.3. Zur Mehrstimmigkeit des Romans	128
4.1.4. Diegetische und formale Resonanz: die Masse und der Infinitiv	139
4.1.5. Leitmotivik: Resonante Stimmen	
4.1.5.1. Einführung	148
4.1.5.2. Vom Ausatmen	150
4.1.5.3. Von der Fünzfzahl	155
4.1.5.4. Schluß: Vom Verbergen des Gesichts	160
4.1.5.5. Zusammenfassung	167
4.1.6. Resonantes Erzählen als Antwort – abermals zur <i>Zueignung</i>	169
4.2. <i>Manas</i>	
4.2.1. Einleitung.....	177
4.2.2. Problemstellung.....	186
4.2.3. Diegetische und formale Resonanz in <i>Manas</i>	191
4.2.4. Vom Atmen und Einfühlen	
4.2.4.1. Atmen als Resonanz	207
4.2.4.2. Atmen und Einfühlung	216
4.2.4.3. Einfühlung als Strukturprinzip	236
4.2.5. Schluß: Vom Nicht-Erlöschen.....	243

4.3. <i>Berge Meere und Giganten</i>	
4.3.1. Einleitung.....	260
4.3.2. Problemstellung: Die <i>Zueignung</i>	268
4.3.3. <i>Die Welt als Wille und Vorstellung</i> – Resonanz – <i>Unser Dasein</i>	275
4.3.4. Von dem/den Wesen der Welt.....	281
4.3.5. Vom Fenster, oder: Die Zerstörbarkeit unseres Wesens?.....	285
4.3.6. Der Roman als Wille	293
4.3.6.1. <i>Verwirklichung</i> von Metaphern	296
4.3.6.2. Vom Turmalin: <i>Verwirklichung</i> romantischer Naturphilosophie.....	298
4.3.7. Schluß: Von Sonnenbällen und Sternhaufen.....	309
5. Schluß: Resonantes Erzählen als formsemantisches Prinzip	316
6. Bibliographie	
6.1. Primärtexte Alfred Döblins	334
6.2. Sekundärliteratur zu Döblin und seinen Werken.....	335
6.3. Sonstige verwendete Literatur	349

1. Einleitung: ‚Ich muß mich erst zurechtfinden‘

An der Brücke stand
jüngst ich in brauner Nacht.
Fernher kam Gesang:
goldener Tropfen quoll's
über die zitternde Fläche weg.
Gondeln, Lichter, Musik –
trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus...

Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit.
– Hörte Jemand ihr zu?...¹

Einsam und doch selig steht ein Ich in Friedrich NIETZSCHES ‚Venedig-Gedicht‘ oder ‚Gondellied‘ aus *Ecce homo* an der Brücke. Das Ich findet jene bunte Seligkeit in einer Einsamkeit, die durch den Klang aus der Ferne gemildert wird, weist dieser Klang doch, wie die Lichter und die Gondeln, auf andere Menschen. Das Ich ist zugleich ganz Individuum und ganz Welt, ist ganz eins mit sich selbst und mit der Welt. Jener Klang aus der Ferne, der zum Ich hinüberdringt, scheint auch aus einer zeitlichen Ferne zu stammen, denn Ton und Thematik des Gedichts weisen unverkennbar auf die Romantik zurück, die hier an das Ohr des Lesers klingt. Das 1888 verfaßte Gedicht steht am Ende von NIETZSCHES Schaffen. Die Welt, in der NIETZSCHE schreibt, ist eine andere als die der Romantiker, und so steht das Gedicht in zeitlicher Verortung auch am Beginn der literarischen Moderne. Trotz und wegen seines romantischen Gepräges weist das Gedicht auf die Zukunft voraus, läßt sich doch die moderne Literatur in vielerlei Hinsicht im Aufgreifen, der Erweiterung und der Radikalisierung des thematischen und formalen Repertoires der Romantik als ein Rückbezug zu dieser verstehen.

¹ NIETZSCHE (1980c: 291), textidentisch auch in *Nietzsche contra Wagner*, vgl. NIETZSCHE (1980c: 421).

Jede Einteilung der Geschichte und auch der Literaturgeschichte in Epochen ist notwendigerweise unscharf und kann allenfalls grobe Orientierungen ermöglichen. Diese Unschärfe gilt im besonderen für die ‚Moderne‘, denn „[k]aum ein Begriff ist derart diffus und umstritten wie ‚die Moderne‘ – einschließlich seiner Verwandten: die Modernen, das Moderne, modern, Modernismus, Modernität“.² Die Zahl der Modernen und Modernismen ist groß und unübersichtlich. Ohne sich daher hier auf eine Epochendiskussion einzulassen, die die Analyse literarischer Texte nur selten zu bereichern vermag und sie statt dessen allzu oft scheuklappenartig einengt oder lediglich als Abgrenzungsfolie benötigt wird, kann doch festgehalten werden, daß gegen Ende des 19. Jahrhunderts und vor allem mit dem beginnenden 20. Jahrhundert das Gefühl einer Orientierungslosigkeit des Individuums in den immer rasanteren gesellschaftlichen, politischen, kulturellen, wissenschaftlichen und technologischen Umbrüchen eine Pointierung erfährt. Die Sprache, das Subjekt, die Gesellschaft und die Wirklichkeit selbst erfahren ihre ganz eigenen Krisen und werden noch ungewisser, als sie es ohnehin schon gewesen sein mögen.

Im Jahre 1903 diagnostiziert Georg SIMMEL, daß die „tiefsten Probleme des modernen Lebens [...] aus dem Anspruch des Individuums, die Selbständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die Übermächte der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren“,³ quellen. Verschärft werden diese Probleme und Herausforderungen des Individuums in der Großstadt durch „die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht“.⁴ Den wichtigsten Großstadttroman der deutschsprachigen Literatur, der diese Spannung zwischen Individuum und Gesellschaft und jenen raschen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke wie kein anderer

² FÄHNDEERS (1998: 1). Für einen Überblick über die Varietäten der Begriffsverwendung vgl. FÄHNDEERS (1998: 1-8).

³ SIMMEL (1995: 116).

⁴ SIMMEL (1995: 116).

veranschaulicht, schrieb Alfred Döblin mit *Berlin Alexanderplatz*. Dessen Protagonist Franz Biberkopf findet sich nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis nicht in der Großstadt Berlin zurecht. Schon in der Eingangsszene ist die Stadt nur „Gewimmel, welch Gewimmel“ (BA 15), das Biberkopf gänzlich überfordert. Daß *Berlin Alexanderplatz* eine Geschichte über das Zurechtfinden in der Welt ist, macht selbstverständlich schon die Vorrede des Romans unmißverständlich klar. Das Buch berichtet von Franz Biberkopf, der anständig sein wolle: „Das gelingt ihm auch anfangs. Dann aber wird er [...] in einen regelrechten Kampf verwickelt mit etwas, das von außen kommt, das unberechenbar ist und wie ein Schicksal aussieht“ (BA 11). Dreimal fahre dieses scheinbare Schicksal gegen Biberkopf, der sich immer wieder aufrappelt, bis er „mit einer ungeheuerlichen äußersten Roheit“ (BA 11) torpediert und zur Strecke gebracht werde. Trotzdem erhalte am Ende sein Leben einen Sinn und Biberkopf stehe wieder am Alexanderplatz, „sehr verändert, ramponiert, aber zurechtgebogen“ (BA 11). Vielleicht nicht zurechtgefunden, aber doch zurechtgebogen. In seiner Verwirrung und dem Streben, sich irgendwie zurechtzufinden, ist Franz Biberkopf nicht allein unter den Figuren Döblins. Denn fast allen von ihnen ist dieses eine gemeinsam: Sie finden sich in ihren jeweiligen Welten, so unterschiedlich diese von Text zu Text auch sein mögen, nicht zurecht. Dies gilt in prominentester Weise für Franz Biberkopf in *Berlin Alexanderplatz*, aber weder an Berlin als Ort, noch an die Moderne als Zeit ist dieser Versuch, sich in der Welt zurechtzufinden, gebunden. *Die drei Sprünge des Wang-lun* führt den Leser nach China und ins 18. Jahrhundert, ist allerdings durch die vorangestellte Zueignung an die Großstadtthematik angebunden. Die Zueignung von *Berge Meere und Giganten* ist über die Erwähnung des Schlachtensees in die Nähe der Großstadt Berlin gerückt. Der Roman selbst spielt jedoch vorrangig im 27. Jahrhundert und trotz der häufigen Thematisierung riesiger ‚Stadtschaften‘ – darunter Berlin – geht es in diesem Zukunftsroman kaum je um das Großstadtleben. *Manas* schließlich eröffnet mit dem mythischen Indien eine Welt, die von dem Berliner Alexanderplatz kaum weiter entfernt sein könnte. Doch trotz dieser temporalen und lokalen Entrückungen wird schnell klar, daß die Figuren in den literarischen Texten Döblins dem

gleichen Problem gegenüberstehen wie das moderne Subjekt in der Großstadt. Es ist dies das Problem des Zurechtfindens.

Angesichts der Fülle von Figuren, die sich in Döblins Romanen nicht zurechtfinden, ist hier nicht nur von einem rein stofflichen Motiv, sondern zugleich von einem Leitmotiv zu sprechen.⁵ Schon WICHERT hat das Leitmotiv des Sich-nicht-Zurechtfindens als ein solches in Döblins Werk identifiziert und nennt Beispiele aus *Die drei Sprünge des Wang-lun*, aus der *Amazonas*-Trilogie und aus der *November*-Tetralogie.⁶ Dieses Leitmotiv ist jedoch nicht auf die von WICHERT analysierten Geschichtsromane Döblins beschränkt, sondern es findet sich überall, sowohl in den literarischen, wie in den philosophischen und biographischen Texten, in den frühen Texten wie im Spätwerk. Im frühen Roman *Jagende Rosse* beklagt das Ich seine Orientierungslosigkeit in Zeit und Raum: „Ich finde mich nimmer zurecht“ (JR 60), und wenig später: „ich finde mich hier nicht zurecht“ (JR 60). Michael Fischer „fand sich nicht mehr zurecht“ (EB 71) nach der Ermordung der Butterblume in der gleichnamigen Erzählung. Der auf die Erde gestürzte Gott Konrad, der sich in *Babylonische Wandrung* in der Welt der Menschen zurechtfinden muß, beklagt über das ihm eigentlich vertraute Babylon: „man findet sich nicht zurecht“ (BW 63). In *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord* dämmert es Elli hinsichtlich ihrer Ehe, „daß sie sich da nicht zurecht fand“ (FG 10). In *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* spricht Edward zu seiner Mutter: „Ich ängstige mich. Ich kann mich nicht zurechtfinden“ (H 117), wie auch seine Schwester Kathleen im Gespräch mit Edward kopfschüttelnd meint: „Man findet sich nicht zurecht“ (H 199). Noch in *Die Pilgerin Aetheria* beklagt Pausanias, er habe sich nach dem Abschied von Aetheria „nicht mehr zurechtgefunden“ (PA

⁵ Nach FRENZEL ist das Leitmotiv „nicht zu den eigentlichen Motiven zu rechnen“, da Leitmotive „weniger stoffliche als stilistische, tektonische, gliedernde Elemente“ sind, die einen „musikalischen Effekt haben und einem Refrain gleichen“ (FRENZEL 1980: 37). Das Nicht-Zurechtfinden ließe sich bei Döblin damit sowohl als Motiv als auch als Leitmotiv verstehen, da es gleichermaßen thematische wie gliedernde Funktionen übernimmt.

⁶ Vgl. WICHERT (1978: 22f.). Über diese drei Werke hinaus nennt WICHERT auch Beispiele der ‚Verwirrung‘ aus *Wallenstein*.

265). In der autobiographischen *Reise in Polen* heißt es: „Ich muß mich zurechtfinden, zurechtrücken“ (RP 264),⁷ und der kleine Text *Revolutionstage im Elsaß* von 1919 endet mit den abgesetzten Worten: „Ich muß mich erst zurechtfinden“ (SPG 71). Die Reihe ließe sich noch weiter fortführen.

„Sich zurechtfinden“ – darin liegt bereits die dauernde Spannung zwischen Individuum und Welt, die alle Werke Döblins durchzieht. In der Reflexivität impliziert ein Sich-Zurechtfinden eine Bewegung des Individuums auf sich selbst als ein Sich-Finden, bzw. einen Prozeß der Selbsterkenntnis: Bevor man ‚sich‘ – in einem geradezu objektiven Sinne – in der Welt zurechtfindet, muß man dieses ‚sich‘ erst einmal selbst finden. Zum anderen weist ein ‚Zurechtfinden‘ auf den Versuch einer Orientierung, einer Suche nach einem Weg in der Welt und im Umgang mit anderen Individuen: „All Döblin’s figures are in search of themselves and their position in the world“.⁸ So ist das Sich-*nicht*-Zurechtfinden in den Werken Döblins als Konflikt zwischen Individuum und Welt modelliert. Die Individuation – das Einzelwesen-Sein – ist das Grundleiden an der Welt, das die Protagonisten in Döblins Werken zu überwinden suchen. In der Sehnsucht nach einem Sich-Zurechtfinden äußert sich mithin einerseits die Sehnsucht nach einer Konstitution und Behauptung des Individuums, andererseits der Wunsch, sich in einer Überwindung der Individuation in einen größeren Weltzusammenhang von Natur und Gesellschaft einzufügen.

Damit zurück zu NIETZSCHES Gedicht. Eine Verwandtschaft zwischen akustischem Eindruck und Seelenleben herstellend, wird die Seele im Gedicht in einem „bewußt verwendete[n] Topos romantischer Erlebnislyrik“⁹ zum Saiteninstrument. Die Seele als ‚Saitenspiel‘ ist dabei gleichermaßen Empfänger jenes fernen Gesangs wie Sender des eigenen Gondellieds. Die Seele wird

⁷ Zu dieser Textstelle vgl. BRANDT (2010: 50f.). Im Manuskript stand hier noch „Will vergleichen, mich zurechtfinden, zurechtrücken“ (vgl. ebd.: 50). Die Annäherung von ‚Vergleichen‘ und ‚Zurechtfinden‘ findet sich bereits sehr prominent in *Die drei Sprünge des Wang-lun* (siehe unten, 4.1.6.).

⁸ KORT (1974: 96).

⁹ GRODDECK (1983: 29).

von den Schallwellen direkt affiziert, wird selbst in Schwingung versetzt und beginnt daraufhin zu tönen. Der Vorgang, der im Gedicht beschrieben wird, ist das physikalische Phänomen der Resonanz, das Mitschwingen eines schwingungsfähigen Körpers.¹⁰ Besonders deutlich wird dies im Zittern. Der Gesang, bzw. eine nicht näher zu fassende Macht, die nur als ‚es‘ erscheint, das in grammatischer Hinsicht „[d]urch seine Verschmelzung mit dem Prädikat [...] fast verborgen“¹¹ bleibt, wird über die zitternde Fläche getragen. Dieses Zittern überträgt sich wiederum auf die Seele des Ichs, welches *unsichtbar* berührt wird. Das Zittern, ein starkes Schwingen, schafft eine unmittelbare Verbindung zwischen Außenwelt und Seele und weist so auf die Möglichkeit einer Überwindung der Vereinzelung in der Welt.¹²

Die Frage am Ende des Gedichts – ‚Hörte Jemand ihr zu?‘ – wird in der Forschung meist als ein Verweis auf die Einsamkeit des Ichs oder als Rücknahme, Infragestellung oder gar eine Parodie der Einheitserfahrung mit der Welt verstanden.¹³ Man kann in dieser Frage aber auch zum einen eine Hoffnung sehen: Wie das Ich selbst *unsichtbar* von den Klängen berührt wird, besteht die

¹⁰ MÖNIG spricht zwar davon, daß Venedig im Gedicht zum „Resonanzraum der Musik“ (MÖNIG 2012: 216) werde, führt den Resonanzgedanken aber nicht weiter aus. Nach OLSCHANSKI zeigt der zweite Abschnitt des Gedichts „die Figur des Rezipierenden [...] als Resonanzraum der Situation“, und es ist auch vom „Mittönen“ die Rede, das zum Gesang werde (OLSCHANSKI 2004: 77). Statt diesen Resonanzgedanken weiter auszubauen, verlagert OLSCHANSKI den Fokus dann aber auf ein nicht auf akustische Schwingungen zurückgehendes Zittern; so habe sich die Seele „der zitternden Wasserfläche anverwandelt, sie ist zum Seismograph geworden“ (ebd.). Ähnlich GRUNDLEHNER, nach welchem der Dichter „embraces the universe by literally reverberating (‚Zitternd‘) with its sounds and colors“ (GRUNDLEHNER 1979: 104).

¹¹ MÖNIG (2012: 216). Vgl. auch LÖSEL (1967: 64): „The coupling of verbs of motion with the ‚it‘ allows one to surmise a hidden active force, by which the picture is extended beyond the visible“, oder OLSCHANSKI (2004: 75): „Nicht *die* Musik oder *der* Gesang sind so die weiteren Referenten, sondern ein synästhetisches Gesamt, in die ein pronominales Neutrum sie einschmilzt: *es* quoll und *es* schwamm, wobei die Apostrophierung des Pronomens sein Eigengewicht weiter reduziert“.

¹² Nach LÖSEL verschiebt sich die Aktivität nach der Eingangsäußerung des Ichs auf Gegenstände, „which gradually become spiritualised. One striking word of participial relationship is ‚trembling‘, where the exterior and the interior are united“ (LÖSEL 1967: 68). Sie sind aber nicht nur vereint, sie affizieren einander unmittelbar.

¹³ Vgl. LÖSEL (1967: 68), GILMAN (1972: 258), GRUNDLEHNER (1979: 98, 104f.), GRODDECK (1983: 28), KAUFFMANN (1988: 177), LORENZ (2008: 128), RIEDEL (2009: 126). OLSCHANSKI sieht bereits in der Differenzierung von ‚ich‘ und ‚meine Seele‘ in den beiden Abschnitten eine Ironisierung, die durch die Frage am Ende eine weitere ironische Brechung erfahre (vgl. OLSCHANSKI 2004: 78-80).

Möglichkeit und Hoffnung, daß das Zittern der Seele des Ichs und das heimlich gesungene Gondellied ein anderes Ich ebenso unsichtbar affizieren und so eine Brücke zum Du schlagen. Zum anderen läßt sich die Frage als eine performativ-rhetorische verstehen: In dem Moment, da das Gedicht gelesen wird, wird jenes Gondellied der Seele *gehört*, auch über die Zeiten hinweg. Die Resonanz stellt zum einen einen Zusammenhang zwischen der materiellen Welt und dem Individuum her, sie fungiert zum anderen als eine Brücke zwischen Individuen, sowohl lokal in der Welt des Gedichts als auch temporal über seine Rezeption durch den Leser. Bei NIETZSCHE ist diese Resonanz noch von romantischem Gepräge und erinnert an Dichtungen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Döblin indessen nähert sich dem Phänomen der Resonanz aus wissenschaftlicher, physikalischer Richtung.

In Döblins literarischen Texten bemühen sich die Figuren auf verschiedene Weisen, der Individuation zu entkommen und ein Eins-Sein mit der Welt und eine Verbindung mit anderen Individuen zu erreichen. Das Mittel – so die These dieser Arbeit – ist die Resonanz, ein Phänomen, dem sich Döblin ausführlich in *Unser Dasein* widmet und das er dort zu einem philosophischen und poetologischen Konzept ausarbeitet. Eröffnet in NIETZSCHES Gedicht die Resonanz die Möglichkeit eines mithörenden Du, wird dieser Gedanke in *Unser Dasein* direkt ausgesprochen: „Die Resonanz begründet das Du in der Welt“ (UD 172). Die Resonanz bewahrt damit das Individuum als ein Ich, welches es von dem ‚Du‘ absetzt. Zugleich überwindet die Resonanz die Vereinzelung, wenn im Du ein dem Ich ähnliches erkannt wird. Es ist eben nicht eine dritte Person, sondern die zweite, dem Ich nähere. – Doch die Wirkung der Resonanz erschöpft sich keineswegs bereits in der Begründung des Du, sondern als maßgebliches naturphilosophisches Strukturprinzip erstreckt sich die Resonanz auf den gesamten Kosmos.

Die Betrachtung des Konzepts der ‚Resonanz‘ bei Döblin ist angesichts seiner Prominenz in *Unser Dasein* keineswegs ein neues Unterfangen. Ganz im Gegenteil wird in zahlreichen Beiträgen der Forschungsliteratur die Wichtigkeit des Konzepts für Döblins philosophische Überlegungen und

seine Poetologie betont und dabei auch zur Analyse literarischer Texte herangezogen,¹⁴ besonders häufig in bezug auf *Berlin Alexanderplatz*,¹⁵ da der Roman in zeitlicher Nähe zu *Unser Dasein* entstand, und auf die Montagetechnik.¹⁶ Eine genaue Betrachtung des Resonanzbegriffs und seiner wissenschaftlichen Voraussetzungen sowie eine konsequente Anwendung zur Analyse des literarischen Textes bleiben jedoch meist aus.

In der vorliegenden Arbeit sollen das Konzept der Resonanz und seine Anwendbarkeit auf Form und Inhalt der literarischen Texte überprüft werden. Auf einige Betrachtungen zur Methode in bezug auf das Verhältnis von Wissen(schaft) und Literatur folgt eine wissen(schaft)sgeschichtliche Betrachtung der Resonanz, die sich vor allem auf die Darstellung von Beispielen für Resonanzphänomene konzentriert. Gerade die Beispiele von Resonanzphänomenen, die selbst eine Geschichte in sich tragen, die stets mitschwingt, wenn von Resonanz die Rede ist, prägen auch das Verständnis von Resonanz in *Unser Dasein*. An diese Analysen zu einem physikalischen Resonanzbegriff und seinen Analogiebildungen in *Unser Dasein* schließen sich drei Lektüren von literarischen Texten, in welchen – unter verschiedenen Schwerpunktsetzungen – das Wirken der Resonanz untersucht wird. Schon im eingangs zitierten Gedicht NIETZSCHES deutet sich eine Semantisierung der Form durch textuelle Figuren der Wiederholung an: so finden sich

¹⁴ Unter eher philosophischem Gesichtspunkt vgl. beispielsweise BÜHLER (2004: 222-224), DÜSING (1982: 121-124), DRONSKE (1998: 53-56), WEYEMBERGH-BOUSSART (1970: 152), VEIT (1970: 116-122), unter formal-poetologischem Gesichtspunkt vgl. beispielsweise WOLF (1993: 67-70), KÄUSER (1994: 291f.).

¹⁵ Maßgeblich ist hier der Aufsatz von SCHÖNE, der sich ausführlicher der Resonanz widmet (vgl. SCHÖNE 1963: bes. 308f., 316). Vgl. aber auch ELM (1991a: 297-299; 1991b: 142-148), JANG (1998: 610f.), KIESEL (2004: 310f.), KILCHER (2003: 449), MÜLLER-SALGET (1994: 222f.), SANDER (2007b).

¹⁶ So ist für KILCHER die Resonanz bei Döblin die „kosmologische Entsprechung zur ästhetischen Kategorie der Montage“ und „erweitert die Montage zum universalen Regulativ“ (KILCHER 2003: 449). Und weiter: „In der Resonanz spricht förmlich ‚der große Epiker, die Natur‘, dem der kleine Epiker mit seiner enzyklopädischen Montagetechnik nacheifert. Die kleine *Textur* der Montage variiert und zitiert die große *Textur* der Resonanz“ (ebd.). Vgl. auch MÖBIUS (2000: 451-456), DÜSING (1982: 122f.).

Wortwiederholungen zwischen den beiden Abschnitten,¹⁷ Lautwiederholungen in Assonanzen,¹⁸ und intertextuelle Anspielungen auf GOETHES *Italienische Reise* und WAGNERS *Beethoven*-Schrift.¹⁹ Die Figuren der Wiederholung lassen sich als eine formsemantische Entsprechung zur Resonanz verstehen, zeichnet sich doch die Resonanz durch die Wiederholung eines Impulses aus, der zu einer verstärkten Schwingung eines Systems führt. Ähnliche Prinzipien greifen in den literarischen Texten Döblins: die Resonanz der Leitmotive in *Die drei Sprünge des Wang-lun*, die Resonanz der erzählten Welt einerseits und der syntaktischen und lautlichen Textoberfläche andererseits im Epos *Manas*, und die intertextuelle Resonanz im Roman *Berge Meere und Giganten*. Wenngleich diese Texte vor *Unser Dasein* entstanden, konzentriert sich die Analyse auf diese drei, weil sich an ihnen zeigen läßt, daß sie sich in ihren Ausprägungen diegetischer und formaler Resonanz komplementär zueinander verhalten. In allen drei Texten wird das *resonante Erzählen* zu einem formsemantischen Prinzip: Die Form selbst wird semantisch relevant als textintentionale Antwort auf das Problem der Vereinzelung und der Orientierungslosigkeit.

¹⁷ Vgl. ‚Gesang‘ (Z. 3) – ‚sang‘ (Z. 9); ‚zitternde‘ (Z. 5) – ‚zitternd‘ (Z. 11); ‚Gondeln‘ (Z. 6) – ‚Gondellied‘ (Z. 10). Zu weiteren Korrespondenzen zwischen erstem und zweitem Teil des Gedichts vgl. KAUFFMANN (1988: 160-164).

¹⁸ Vgl. ‚goldener Tropfen quoll’s‘, ‚Meine Seele, ein Saitenspiel, / sang sich, unsichtbar berührt‘, oder auch ‚... Brücke stand / ... brauner Nacht‘. Vgl. GRUNDLEHNER (1979: 104).

¹⁹ Vgl. zusammenfassend bei SOMMER (2013: 434f.), außerdem HOLLINRAKE (1975: 142-145), MÖNIG (2012: 215), RIEDEL (2009: 125f.). – KAUFFMANN erweitert die Verweisstruktur des Gedichts auf NIETZSCHES eigene Schriften, besonders *Die Geburt der Tragödie* und *Die fröhliche Wissenschaft*, sowie SCHOPENHAUERS *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vgl. KAUFFMANN (1988). – Akzeptiert man die Identifizierung der Stadt im Gedicht mit Venedig (die der Ko-Text in *Ecce homo* ohne Zweifel nahelegt), steht dieses darüber hinaus selbst in einer Traditionslinie von Venedig-Gedichten, die sich unter anderem über GOETHE, PLATEN und C.F. MEYER ziehen läßt (vgl. GILMAN 1972; KAUFFMANN 1988: 176), wobei auch in einem solchen Einschreiben in eine Tradition ein offensichtliches Element der Wiederholung liegt. Ähnliches gilt für die implizierten „Prä-Musiken“ des Gedichts (vgl. LORENZ 2008: 114-132).

2. Zur Methode

Vor dem eigentlichen Analyseteil dieser Arbeit ist es notwendig, einige theoretische und methodische Vorüberlegungen anzustellen, um den Impetus und die Grundsätze der Diskurs- und Textanalysen zu klären. So ist der Status des anthropologisch-naturphilosophischen Buches *Unser Dasein* in einer Analyse der drei genuin literarischen Texte *Die drei Sprünge des Wang-lun*, *Manas* und *Berge Meere und Giganten* kurz zu beleuchten, ebenso wie die textanalytische Herangehensweise im Umgang mit den literarischen Texten. Wichtiger ist jedoch die Frage nach dem Verhältnis von ‚Resonanz‘ (und in einem weiteren Sinne: ‚Resonanzdiskurs‘) und Literatur, bzw. Literaturwissenschaft. Was bedeutet es für die Literatur und für die Literaturwissenschaft, wenn ein naturwissenschaftliches, physikalisches Konzept übertragen und als Analyseinstrument verwendet wird?

Die Rede von den ‚zwei Kulturen‘ – einer geisteswissenschaftlich-literarischen und einer naturwissenschaftlichen –, zwischen denen eine Kommunikation nicht mehr möglich sei, prägt die Debatte auch noch Jahrzehnte nach C.P. SNOWS *Rede Lecture* aus dem Jahre 1959,²⁰ und ein Verweis auf SNOWS Vortrag darf in keiner Arbeit zu Wissenschaft und Literatur – und also auch nicht in der vorliegenden – fehlen. Dabei sind die ‚zwei Kulturen‘ mittlerweile lediglich zu einem Schlagwort für die Debatte um das Verhältnis von Geisteswissenschaft/Literatur und Naturwissenschaft erstarrt,

²⁰ Vgl. SNOW (1993). SNOW charakterisiert die beiden Kulturen wie folgt: „Literary intellectuals at one pole – at the other scientists, and as the most representative, the physical scientists. Between the two a gulf of mutual incomprehension – sometimes [...] hostility and dislike, but most of all lack of understanding. They have a curious distorted image of each other“ (ebd.: 4). Das berühmteste Beispiel für die Kluft zwischen den beiden Kulturen ist SNOWS Vergleich der Kenntnis des Zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik und der Kenntnis Shakespeares: „A good many times I have been present at gatherings of people who, by the standards of traditional culture, are thought highly educated and who have with considerable gusto been expressing their incredulity at the illiteracy of scientists. Once or twice I have been provoked and have asked the company how many could describe the Second Law of Thermodynamics. The response was cold: it was also negative. Yet I was asking something which is about the scientific equivalent of: *Have you read a work of Shakespeare's?*“ (ebd.: 14f.).

ohne daß SNOWS Kritik am britischen Bildungssystem oder seine Aussagen im einzelnen noch eine Rolle spielten. Verschiedene Ansätze, die Auffassung von zwei Kulturen zu überwinden – in der Rückführung der beiden auf eine Kultur oder in der Erweiterung auf drei und mehr Kulturen – wurden und werden vor allem auf seiten der Literatur- bzw. Kulturwissenschaft vorgebracht. So kann das seit den neunziger Jahren in Deutschland stark an Aufmerksamkeit gewinnende Programm einer ‚Wissenspoetik‘ oder einer ‚Poetologie des Wissens‘ als ein Versuch verstanden werden, die zwei Kulturen aufgrund eines radikal konstruktivistischen Verständnisses von Naturwissenschaft, nach welchem sich die Naturwissenschaft in der Konstruktion ihrer Objekte gleicher diskursiver Praktiken wie die Literatur bedient, in *eine* Wissenskultur zu überführen. Andere Ansätze bestehen weiter auf einer Trennung der beiden Kulturen oder gesellschaftlichen Systeme, bestreiten aber die Undurchlässigkeit unter ihnen und widmen sich daher den Arten und Operationen des Transfers zwischen den beiden Kulturen.²¹ Ganz gleich, welchen Ansatz man verfolgt, unterstreicht die – wenn auch vorwiegend auf die Geistes-, bzw. Kulturwissenschaften beschränkte – Diskussion, daß das Spannungsfeld von Literatur und Naturwissenschaft eine Auseinandersetzung nach wie vor fordert und zu neuen Einsichten in Struktur, Thematik und Produktionsprozesse literarischer Texte wie auch in die Funktionsweisen (natur)wissenschaftlicher Kommunikation bietet.

Doch zuerst zu Döblins *Unser Dasein* und den literarischen Texten. Im Fokus der Arbeit steht die Analyse und Interpretation dreier literarischer Texte unter der Annahme, daß diese drei Texte sich sowohl inhaltlich wie formal über ein – noch näher zu erläuterndes – Konzept von Resonanz beschreiben lassen. Dabei ist die Resonanz jedoch nicht lediglich Mittel der Darstellung, sondern gerade in der Resonanz selbst als Strukturprinzip ist die textintentionale ‚Antwort‘ auf das jeweilige Ausgangsproblem des Textes – das Nicht-Zurechtfinden in der Welt – zu finden.

²¹ Zu beiden Ansätzen siehe die Diskussion unten.

Die Lektüren der literarischen Texte fußen vorrangig auf einer strukturalistischen Narratologie, wie sie vor allem von GENETTE in *Discours du récit* entwickelt²² und in seiner Nachfolge in einer immer weiter wachsenden Fachliteratur ausgearbeitet, erweitert und kritisiert wurde. Um allerdings eine größere begriffliche Einheit zu wahren, greift die Analyse weitestgehend auf GENETTES Konzepte und Begrifflichkeiten zurück, selbst wenn neuere Modelle, zum Beispiel was die bei GENETTE notorisch unklare Konzeption der Fokalisierung angeht,²³ weit differenzierter erscheinen.

Ein besonderes Augenmerk wird in den Analysen auf das Ende eines jeden Werkes gelegt. In der Döblin-Forschung ist die Auffassung weit verbreitet, daß „[d]ie Schlüsse [...] schon immer Döblins Schwäche gewesen“²⁴ seien, wie MUSCHG im Nachwort zu *Babylonische Wandrung* anmerkt.²⁵ Nach KOEPKE ist „[i]n allen großen Erzählwerken Döblins [...] das Ende provisorisch, auf Fortsetzung angelegt“²⁶. *Die drei Sprünge Wang-lun* ist laut KREUTZER als „Döblins erster großer Roman offenbar auch der erste einer ganzen Reihe von Romanen dieses Autors, die alle am Ende mehr oder weniger spürbar abrechnen, nicht zu einer Lösung ihrer Problematik finden und, dadurch bedingt, nicht zu einer Vollendung ihrer Komposition“.²⁷ Gegen dieses Urteil, das häufig einer genauen Analyse entbehrt, wird in der vorliegenden Arbeit gerade das Ende eines jeden der hier behandelten Werke als eine Kulmination der für das Werk maßgeblichen Resonanzfacette gedeutet.

In ihrem Vorgehen versteht sich die vorliegende Arbeit als eine weitgehend *textimmanente* Analyse, die – abgesehen von der Resonanz und punktuellen *intertextuellen* Verweisen – nur selten

²² Vgl. GENETTE (1972), bzw. GENETTE (2010).

²³ Zur Kritik an GENETTES Fokalisierungskonzept vgl. LAHN & MEISTER (2008: 110) mit Literaturhinweisen, sowie SCHMID (2014: 109-114).

²⁴ MUSCHG (1997: 674).

²⁵ Zu ähnlichen Auffassungen vgl. ARNOLD (1966: 106), MÜLLER-SALGET (1988: 112-115), SCHERPE (2002: 126), SEBALD (1980: 133).

²⁶ KOEPKE (2008: 263).

²⁷ KREUTZER (1970: 53).

auf andere Kontexte eingeht und sich auch nicht um eine literaturgeschichtliche oder autobiographische Einordnung der Werke bemüht. Zwar werden die drei Werke in bezug auf die in ihnen erzeugte *Resonanz* als komplementär angesehen, aber es wird dabei nicht von einer ‚Entwicklung‘ zu einer definitiven Form von Resonanz ausgegangen. Um jeglichem Eindruck, es könne sich um eine irgendwie chronologische ‚Entwicklung‘ handeln, vorzubeugen, wird eine nicht-chronologische Reihenfolge in der Analyse der Werke bevorzugt. Dies gilt sowohl für die literarischen Werke als auch für Döblins Resonanzkonzept in *Unser Dasein*.

Es soll keineswegs nahegelegt werden, daß sich das in *Unser Dasein* ausformulierte Resonanzkonzept bereits in den literarischen Texten vorfinde, bzw. daß sich die Döblinsche Resonanztheorie aus den literarischen Texten extrahieren lasse und *Unser Dasein* mithin allenfalls die Summe früherer Aussagen bilde. Damit wird jedoch nicht bestritten, daß Döblin mit der Resonanz in *Unser Dasein* ein Konzept findet, unter dessen Perspektive sich viele der literarischen Texte seines Werkes sowohl hinsichtlich ihrer Struktur wie ihrer Thematik lesen und analysieren lassen. Die Resonanz durchdringt dabei in immer neuen Resonanzvariationen verschiedene Bereiche der Texte, sich gleichermaßen – aber in unterschiedlicher Intensität und Ausprägung – auf Inhalt wie Struktur erstreckend. In der vorliegenden Arbeit liefert *Unser Dasein* also einen Anreiz, sich unter einem bestimmten Blickwinkel – und zwar dem der Resonanz – den literarischen Texten zu nähern. Die literarischen Texte werden durch die Perspektive von *Unser Dasein* und einem allgemeinen Resonanzdiskurs, in welchem auch *Unser Dasein* steht, gelesen, ohne behaupten zu wollen, daß diese Lesart unter vielen anderen eine privilegierte ist. Sie ist jedoch eine mögliche und – so soll sich erweisen – eine erhellende.

Wenn hinsichtlich des Begriffs der Resonanz in dieser Arbeit vorrangig auf das Resonanzkonzept von *Unser Dasein* zurückgegriffen wird, muß dabei sogleich festgehalten werden, daß Döblins

philosophische und poetologische Aussagen oft unsystematisch sind.²⁸ Nicht einmal innerhalb eines Werkes wie *Unser Dasein* lassen sich die Gedanken zu einem System zusammenfassen,²⁹ wobei gerade in diesem unsystematischen Vorgehen durchaus ein Programm zu sehen ist. BÜHLER weist darauf hin, daß Döblin in *Unser Dasein* „keine eigentliche Theorie [lieferte], sondern vielmehr eine sich immer wieder in Widersprüche verwickelnde Reflexion um die Generalthese von der Person als Stück und Gegenstück der Natur, wobei er unsystematisch und ohne Nachweise Anleihen bei unterschiedlichen Autoren machte“.³⁰ Diese Widersprüchlichkeit sei jedoch keine zufällige, sondern entspreche vielmehr dem Programm des Textes. Das Sprecher-Ich erläutere seine Überlegungen „in assoziativer und zum Teil recht widersprüchlicher Form“, allein der „Text vollzieht dabei selbst die Bewegung, die er in seiner Konzeption inhaltlich ausführt: Es beginnt mit einer Ich-Suche, einer Irritation, die letztlich, analog zur unvollständigen Individuation, an kein Ende kommen kann“.³¹ Zu einem ähnlichen Schluß kommt HEY’L, die eine Lektüre von *Unser Dasein* als einem Text vorschlägt, der als gleichermaßen hermeneutisch wie dekonstruktivistisch gelesen werden könne.³² Allerdings könne keine der beiden Lesarten den gesamten Text erfassen. Es lasse sich *Unser Dasein*

²⁸ Darauf weist auch VAN HOORN hin, der zufolge *Unser Dasein* eher als künstlerisches *Spiel* zu verstehen sei: „la pensée qui se développe dans *Unser Dasein* n’est pas seulement peu académique et quelquefois incohérente, elle présente aussi un jeu hautement artistique“ (VAN HOORN 2009: 214).

²⁹ Darauf wird auch in der Sekundärliteratur immer wieder hingewiesen, vgl. MAYER (1981: 88).

³⁰ BÜHLER (2004: 221).

³¹ BÜHLER (2004: 229).

³² Hermeneutisch wäre der Text als ein anthropologischer Text, dessen Interpretation „von einem plausiblen Zusammenhang der einzelnen Teile mit dem Ganzen ausgeht und hinter diesem Ganzen einen Lebenszusammenhang, durchaus auch im biologischen Sinne, und ein kohärentes, auch physisches Subjekt der Aussage rekonstruiert“ (HEY’L 2002: 191). Eine dekonstruktivistische Interpretation indessen gehe „von einem dezentrierten Subjekt der Aussage, von einer Poetologie der Aporie, in der sich die Körperlichkeit des Zeichens, die Materialität der Schrift allenthalben gegen die Fiktion einer Dominanz des Logos behauptet“ (ebd.: 192), aus. HEY’L spielt im folgenden beide Interpretation durch. Beispielsweise zeige des Kapitel zur Kunst, wie nahe Döblin einer klassischen Genieästhetik stehe, und viele Passagen lassen sich als Affirmationen des Subjekts lesen. Zugleich präsentiere sich *Unser Dasein* aber „als dekonstruktiver Text, wo immer hierarchische oder oppositionelle Beziehungen zwischen Körper und Geist, Organischem und Anorganischem, Kunst und Natur, Subjekt und Objekt radikal in Frage gestellt werden“ (ebd.: 202). – Ähnlich im dekonstruktivistischen Impetus auch DRONSKE (1998: 71f.).

als Tragödie oder als Komödie lesen,³³ aber der Text entscheide sich nicht und „verweigert seine erfolgreiche hermeneutische Deutung als Vertreter der einen oder anderen Gattung“.³⁴ Zugleich stoße aber „auch die vermeintliche radikale Dekonstruktion aller Gattungskonventionen [...] an deutlich bezeichnete Grenzen“, da der Text einer dekonstruktivistischen Lektüre „zu viele emphatische Manifestationen seines literar- und ideengeschichtlichen Erbes entgegen[setzt]“.³⁵ Angesichts dieser inhärenten Widersprüchlichkeit und Verweigerung einer Festlegung ist der Versuch einer Extraktion und Zusammenstellung der Aussagen zur Resonanz bereits eine Lektüre gegen den Text, die hier jedoch in Kauf genommen wird, um ein für die spätere Analyse nutzbares Konzept von Resonanz zu entwickeln.

Zugleich wird allerdings auf eine allgemeine, genauere Untersuchung zur Resonanz als Denkfigur bei Döblin verzichtet. Eine solche Untersuchung könnte bereits bei den *Gesprächen mit Kalypso. Über die Musik* von 1910 ansetzen und würde auch spätere Aussagen zur Resonanz, beispielsweise aus dem Aufsatz *Der historische Roman und wir* von 1936, einbeziehen. So mag man Ansätze zu einem Resonanzkonzept bereits in den Aussagen von Kalypso aus dem vierten Gespräch sehen, wenn sie ausführt: „Wir hören den Eigenton der Dinge nicht, denn zwischen zwei Dingen lallt er auf, und immer ist jedes Bewegte zugleich tönend und tonerzeugend. Alles Stoffliche ist tonbegabt; aber die Einsamkeit hat keine Stimme; immer ist der Ton das Zeichen der Gemeinsamkeit. Wir hören nie einen Ton, sondern einen Tonverband“ (*SÄPL* 21). Die Aussagen zum Tönen und Tonerzeugen erinnern an das Mitschwingen von Saiten, während der ‚Tonverband‘ auch auf harmonische Obertöne hinweisen mag, welche HELMHOLTZ durch seine Resonatoren zu

³³ HEY'L verweist auf mehrere Stellen im Text, die beide Deutungen zulassen (vgl. HEY'L 2002: 206). So heißt es in einem der Dialoge in *Unser Dasein*: „Die Welt ist komisch. Das habe ich schon lange gemerkt. Man kann sie gewissermaßen als Humoreske auffassen, mit einigen ernsten Einlagen“ (*UD* 64), an anderer Stelle wird aber die „eingeborene Tragik alles Gestalteten“ (*UD* 97) thematisiert.

³⁴ HEY'L (2002: 207).

³⁵ HEY'L (2002: 207).

ermitteln vermochte. – In *Der historische Roman und wir* wird der Dichter als jemand charakterisiert, der „in sich einen besonders feinen und entwickelten Resonator“ habe: „Und wenn bestimmte, ihm gut liegende historische Dinge (sie müssen ihm gut liegen) dicht genug an ihn herankommen, so schwingt in ihm der Resonator, und er, der Wissenschaftler, ist ein Schriftsteller oder Dichter, wenn er nun die Resonanz in Sprache und Bilder umsetzen kann“ (SÄPL 309), ganz explizit Wissenschaft und Literatur engführend. Die Resonanz ist für Döblin also zweifellos auch über *Unser Dasein* hinaus von Bedeutung.

Daß sich Döblin mit der physikalischen Seite der Resonanz befaßte, läßt sich anhand der Lehrbuchzitate in *Unser Dasein* problemlos nachweisen,³⁶ und daß Döblin als Arzt über ein gutes physikalisches Grundwissen verfügt haben dürfte – erst jüngst konnte Christina ALTHEN zeigen, daß er bei Emil WARBURG Experimentalphysik hörte –,³⁷ ist ebenso unbenommen. Doch dies sind lediglich biographische Fußnoten, die für die vorliegende Arbeit keine argumentative Relevanz beanspruchen, wenngleich gerade die frühe *Literature & Science*-Forschung auf solchen biographischen, unmittelbar kausalen Verbindungslinien fußte. Eine solche Auffassung findet sich beispielsweise bei EMTER in ihrer Studie *Literatur und Quantentheorie*. EMTER zufolge kann „von einem expliziten Zusammenhang zwischen modernem physikalischem Weltbild und Literatur“ nur dann gesprochen, „wenn eine *direkte* Einwirkung der modernen Physik auf das Denken der Schriftsteller nachgewiesen werden kann“.³⁸ Im Falle von Döblin könnte man – aufgrund der Lehrbuchzitate – eine solche direkte Einwirkung sogar behaupten. Inwiefern aber bei Döblin eine

³⁶ Siehe unten, 3.3.

³⁷ Beim *Internationalen Alfred Döblin Kolloquium* in Zürich im Mai 2015 referierte ALTHEN einige biographische Miscellen zu Döblin und stellte unter anderem ihre Recherchen zu seinen Studienbüchern vor. Ich danke Christina ALTHEN herzlich für die Möglichkeit zur Einsicht in diese Unterlagen. In Döblins Studienbuch ist die Vorlesung „Experimentalphysik“ bei Emil WARBURG für das Sommersemester 1902 (mit zugewiesener Platznummer) vermerkt und die An- und Abmeldung von WARBURG unterzeichnet. Der vollständige Titel der Veranstaltung wird im Vorlesungsverzeichnis der Friedrich-Wilhelms-Universität (heute Humboldt-Universität) als „Experimentalphysik, zweiter Theil (Licht und Elektrizität)“ angegeben.

³⁸ EMTER (1995: 19).

intensive Auseinandersetzung mit der Physik der Resonanz stattgefunden hat, ist kaum nachzuvollziehen. EMTER sieht das Problem nicht-direkter Einwirkung in der Aufrechterhaltung der ‚zwei Kulturen‘. Erst die direkte Einwirkung zeige, daß es sich nicht „lediglich um Parallelerscheinungen“³⁹ handle. Dem kann man entgegenhalten, daß auch die indirekte Einwirkung über einen im weitesten Sinne ‚physikalischen‘ Diskurs Spuren im Wirken eines Schriftstellers hinterlassen kann, ganz gleich, ob sich ein Schriftsteller dieser Spuren bewußt ist oder nicht. Auch VANDERBEKE betont, daß es „[i]n dem Bereich ‚Literatur und Naturwissenschaft‘ [...] nicht um individuelle, sondern um thematische Beziehungen [geht], und dabei ist es unerheblich, ob die Kenntnisse aus einem identifizierbaren Text stammen oder aus anderen Quellen, wie z.B. Zeitschriften, Wissenschaftsmagazinen, Fernsehberichten oder auch Gesprächen mit Fachleuten oder anderen interessierten Personen“.⁴⁰ Es könne nicht darum gehen, „jede Äußerung und jeden Text auf eine direkte Quelle abzuklopfen, die sich bei der Ubiquität wissenschaftlicher Themen und populärwissenschaftlicher Adaptionen im zeitgenössischen Diskurs in den meisten Fällen nur dort rekonstruieren lassen wird, wo die jeweiligen Autoren und Autorinnen [...] selbst ihre Gewährsmänner aufgeführt bzw. ihre Interesse an dem jeweiligen Fachgebiet zum Ausdruck gebracht haben“.⁴¹ Was der Schriftsteller, Arzt oder Privatmann Döblin über Resonanz persönlich wußte, ist in der vorliegenden Arbeit daher weder von Interesse noch von Belang. Wenn Döblin in *Unser Dasein* ‚die Physik‘ zur Resonanz zitiert und dann auch tatsächlich wörtlich aus einem Physik-Lehrbuch zitiert, ist eine Verbindung zum Resonanzdiskurs hergestellt, die eine genauere Auseinandersetzung mit diesem Diskurs rechtfertigt. Zugleich schreibt sich *Unser Dasein* über die Ausweitung des Resonanzkonzepts zu einem naturphilosophischen Grundprinzip in diesen Diskurs ein.

³⁹ EMTER (1995: 19).

⁴⁰ VANDERBEKE (2004: 206).

⁴¹ VANDERBEKE (2004: 207).

Daher geht die vorliegende Arbeit über den Rahmen von *Unser Dasein* hinaus und wendet sich in einem ersten Schritt dem Resonanzdiskurs vom 16. bis zum 21. Jahrhundert zu, um auszuloten, was man in der Entstehungszeit der hier behandelten Werke – also dem frühen 20. Jahrhundert – über Resonanz wissen konnte. Denn wenn in dem 1933 erschienenen *Unser Dasein* von ‚Resonanz‘ die Rede ist, dann blicken dieser Begriff und vor allem die Auseinandersetzung mit Phänomenen, die im 20. Jahrhundert (und auch in *Unser Dasein*) als solche der Resonanz beschrieben werden, bereits auf eine lange Geschichte zurück, die – um im Bilde der Resonanz zu bleiben – stets *mitschwingt*. Es sollen die Möglichkeiten des Wissens von Resonanz ausgelotet und nicht etwa das ‚Wissen‘ in den literarischen Texten aufgefunden oder aus diesen extrahiert werden.

Die Rede vom ‚Wissen in Literatur‘ ist irreführend. Zum einen ist die Einsicht trivial, daß Wissen an der Entstehung von Literatur beteiligt ist. Die Literatur ist, wie PETHES schreibt, „ein hochgradig parasitäres Kommunikationssystem [...], das bei seiner Erschaffung fiktiver Lebenswelten selbstverständlich am Wissen um die ‚wirkliche‘ Welt partizipiert“.⁴² Das Aufspüren dieses personalen oder diskursiven Wissens ist allerdings eine historische oder autobiographische Fragestellung, die hier nicht verfolgt wird. Der Begriff des ‚Wissens‘ kann in bezug auf Literatur zahlreiche Bedeutungen umfassen. So gibt es verschiedene Formen des ‚Wissens‘ auf der Seite des Autors, auf der Seite des Textes, auf der Seite des Lesers und auf der Seite des Kontexts,⁴³ wie man sich dem Thema ‚Wissen in Literatur‘ auch unter dem Gesichtspunkt poetologischer,

⁴² PETHES (2003: 211).

⁴³ Vgl. KÖPPE (2011: 3f.). Auf Autorseite differenziert KÖPPE nach den Fragen, (1) was der Autor wußte und (2) auf welche Wissensbestände der Autor zurückgreifen konnte. Auf der Textseite könne man fragen, (1) inwiefern von Wissen *in* einem Text gesprochen werden kann und (2) was die Figuren oder andere Erzählinstanzen wissen. Auf der Leserseite könne man fragen, (1) was ein Leser zum Verständnis des Textes wissen muß, (2) ob ein Leser aufgrund der Lektüre eines Textes Wissen erwerben kann und (3) nach welchen Regeln literarische Texte rezipiert werden und ob dabei Wissenserwerb eine Rolle spielt. Auf der Kontextseite könne man fragen, (1) wie der Text sich zu anderen Texten verhält, die als Medien der Wissensvermittlung verwendet werden und (2) in welcher Weise ein Text an der (De-)Stabilisierung einer ‚Wissensordnung‘ beteiligt ist.

hermeneutischer und epistemologischer Fragen nähern kann.⁴⁴ Während die analytische Literaturwissenschaft eher kritisch eingestellt ist⁴⁵ und sich zuweilen darum bemüht, den Begriff des Wissens aus der Literaturwissenschaft auszuschließen, bzw. sehr eng zu fassen,⁴⁶ und die Ansätze, welche einer konstruktivistischen ‚Poetologie des Wissens‘ nahe stehen, jede Unterscheidung von Wissen, Glauben oder Meinen bis zur völligen Unkenntlichkeit einebnen,⁴⁷ soll hier am Wissensbegriff festgehalten werden und mit STIENING eine vermittelnde „Alternative zwischen der

⁴⁴ Vgl. DANNEBERG & SPOERHASE (2011: 31-35). Unter *poetologischen* Fragen verhandeln DANNEBERG & SPOERHASE (1) das bei der Literaturproduktion beanspruchte Wissen und (2) die Produktion von Wissen-im-Text. *Hermeneutisch* seien Fragen (1) nach dem für die Literaturrezeption beanspruchten Wissen und (2) nach der Identifikation und Interpretation von Wissensbeständen in Texten. Die *epistemologischen* Fragen bildeten die Fragen, (1) ob ein propositionaler oder nichtpropositionaler Gehalt in einem literarischen Werk Wissen sein kann und (2) ob man berechtigt ist, solchen propositionalen/nichtpropositionalen Gehalten in literarischen Werken Glauben zu schenken.

⁴⁵ Diese Kritik bezieht sich zumeist auf die mangelnde Klarheit, was mit ‚Wissen in/und Literatur‘ gemeint ist. So die eher amüsierte Einleitung bei DANNEBERG & SPOERHASE: „Literatur und Wissen: Die Konjunktur dieses Themas könnte einen fast glauben machen, man habe erst in jüngster Zeit entdeckt, dass Literatur sich in ein interessantes Verhältnis zu Wissen setzen lässt. Man könnte glauben, es sei aufgrund der Knappheit von Wissen in und um Literatur erst vor kurzem beobachtet worden, dass Wissen überhaupt in Literatur sei; und erst jetzt, nachdem man sich ob dieser Entdeckung überrascht die Augen gerieben hat, mache man sich langsam daran, dieses Verhältnis zu analysieren und historisch zu rekonstruieren“ (DANNEBERG & SPOERHASE 2011: 30). Wissen sei denn auch nicht „in Hinblick auf Literatur ein knappes Gut. Ganz im Gegenteil: Wissen ist, was die unterschiedlichen Formen des Umgangs mit Literatur angeht, einfach überall. Die Herausforderung liegt, wenigstens aus theoretischer Perspektive, deshalb eher in einem Überfluss als in einem Mangel an Wissen“ (ebd.). Bei aller berechtigten Süffisanz ist jedoch klar, daß es der neueren Forschung meist um spezifisches Wissen geht. Die analytische Literaturwissenschaft kann zweifellos dabei helfen, zu einer größeren begrifflichen Schärfe zu finden.

⁴⁶ So schließt KÖPPE an seine Kritik an der Rede von Wissen *in* Literatur den Vorschlag an, besser „von in Literatur (implizit oder explizit) enthaltenen ‚Auffassungen‘ zu sprechen“, wobei eine ‚Auffassung‘ zu verstehen sei als „eine propositionale Einstellung, deren Wahrheits- und Begründungsstatus offen ist“ (KÖPPE 2007: 409). Da KÖPPE davon ausgeht, daß die Rede von ‚impersonalem Wissen‘ irreführend sei und auf ‚personales Wissen‘ zurückgeführt werden könne, würde der Begriff ‚Wissen‘ – im Unterschied zu den ‚Auffassungen‘ – „für solche Fälle reserviert, in denen tatsächlich ein Fall von (personalem) Wissen vorliegt“ (ebd.: 410).

⁴⁷ Vgl. STIENING (2011: 199-209). STIENING wendet sich sowohl gegen Modelle der Wissenspoetik, da deren Begriff des Wissens „mit *Vorstellungen überhaupt bzw. mit mentaler Repräsentation* identisch“ (ebd.: 200f.) sei und es „aus begriffsgeschichtlichen und forschungspragmatischen Gründen einer zu Recht geforderten Anschlussfähigkeit an andere Fächer auch für die Literaturwissenschaft geboten [scheint], zwischen Wissen, Glauben, Meinen, Empfinden, Einbilden und Fühlen zu unterscheiden“ (ebd.: 201), als auch gegen die „analytische[...] Austreibung des Wissens aus den Literaturwissenschaften“ (ebd.: 203). STIENING befürwortet daher die Beibehaltung „des seit der Antike eindeutigen Wissensbegriffes“ (ebd.). – Selbstverständlich sind Definitionen von Wissen als ‚wahre und gerechtfertigte Meinung‘, bzw. als „Überzeugungen, [...] die gerechtfertigt und/oder wahr sind und/oder für wahr gehalten werden“, „notorisch umstritten“ (KÖPPE 2011: 6f.).

wissenspoetologischen Überpotenzierung und der wissensepistemologischen Depotenzierung des Wissensbegriffs⁴⁸ eingenommen werden. In dieser Position wird – gegen wissenspoet(olog)ische Ansätze – „an einem differenzierten Begriff des Wissens festgehalten [...], der die Bestimmungen der Tradition aufnimmt und so an dem eigenständigen Geltungsanspruch des Wissens gegen andere Vorstellungsformen sowie gegen literarische Reflexionsformen festhält“.⁴⁹ In bezug auf das andere Extrem einer epistemologischen Kritik der analytischen Literaturwissenschaft nimmt der Ansatz eine Mittelstellung ein, weil er „gegen die analytische Austreibung des Wissensbegriffs mit Hilfe eines rein *formalen* Status seiner Momente dessen historische Realisationen nicht an einem *materialen* Wahrheitsgehalt überprüfen muss“, sondern „an einem bestimmten Segment einer umfassenderen Kontextualisierungsgeschichte arbeiten“ kann, „ohne in philosophisch-systematische Auseinandersetzung verstrickt zu werden“.⁵⁰ STIENING hebt damit den historischen Charakter des Wissens hervor sowie den besonderen Status der Literatur, die Wahrheitskriterien, wie sie an die Wissenschaft angelegt werden, nicht genügen muß. Zentral ist für STIENING hier der Begriff der *Vermittlung*: Literatur vermittelt in sich Gehalte sie umgebender Kontexte, wobei das Wissen in diesem Prozeß der Vermittlung verändert, bzw. transformiert wird.⁵¹ Diese Transfer- und Transformationsprozesse des Wissens in bezug auf das Wissen von der Resonanz stehen im Zentrum der vorliegenden Arbeit. ‚Wissen‘ wird deswegen als kodifizierte, d.h. schriftlich fixierte Diskursinformation verstanden, die mit dem Anspruch auf Wahrheit erscheint, selbst wenn sich die Bedingungen für diesen Wahrheitsanspruch zwischen verschiedenen historischen Epochen eklatant unterscheiden können und Argumentationsweisen, die im 16. oder 17. Jahrhundert als allgemein akzeptiert gelten können, den wissenschaftlichen Standards späterer Jahrhunderte nicht mehr

⁴⁸ STIENING (2011: 208f.).

⁴⁹ STIENING (2011: 208).

⁵⁰ STIENING (2011: 208).

⁵¹ Vgl. STIENING (2011: 208f.).

genügen. Darauf aufbauend, wird hier die Auffassung vertreten, daß das Wissen von der Resonanz und mithin das Konzept der Resonanz eine Geschichte hat, welche den Resonanzdiskurs diachron strukturiert und auch im 20. Jahrhundert noch spürbar bleibt.

Der hier verwendete Diskursbegriff ist ein enger und vorrangig textuell basierter. Als ‚Resonanzdiskurs‘ wird die Menge der Texte – seien sie, soweit sich diese Trennung überhaupt für die Zeit vor dem 18. Jahrhundert aufrechterhalten läßt, naturwissenschaftlicher oder anderer Art – bezeichnet, die sich mit Resonanzphänomenen, die *heute* als solche beschrieben würden, befassen. Dabei erhebt die hier gebotene Darstellung keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit, sondern geht vielmehr selektiv vor, indem sie sich auf einige wenige Beispiele von Resonanzphänomenen konzentriert und deren Weg durch verschiedene Abhandlungen, Lehrbücher und nicht-wissenschaftliche Texte bis in das 20. Jahrhundert verfolgt, ohne zu behaupten, daß es sich dabei um eine lineare und bruchlose ‚Entwicklung‘ handle, die auf ein Ziel gerichtet ist und so und nicht anders ablaufen mußte. Die dominanten Diskurstexte kommen dabei ebenso zu Wort wie solche, die vielleicht schon bald vergessen und nur selten zitiert wurden. Wenngleich mit Texten von MERSENNE, GALILEI, CHLADNI, HELMHOLTZ und anderen einige der ‚großen‘ Namen der Akustik erscheinen, nimmt auch ein Daniel Georg MORHOF, der eher als Literaturhistoriker bekannt ist, seine Stellung im Resonanzdiskurs ein. Selbst möglicherweise abseitig erscheinende Texte, die schon zum Zeitpunkt ihres Erscheinens als überholt gegolten haben mögen, sind Teil des Resonanzdiskurses. Wie FLECK im Jahre 1935 in *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* ausführt, können wir,

ob wir wollen oder nicht, [...] nicht von der Vergangenheit – mit all ihren Irrtümern – loskommen. Sie lebt in übernommenen Begriffen weiter, in Problemfassungen, in schulmäßiger Lehre, im alltäglichen Leben, in der Sprache und in Institutionen. Es gibt keine *Generatio spontanea* der Begriffe, sie sind, durch ihre Ahnen sozusagen, determiniert.⁵²

⁵² FLECK (2015: 31).

Dies läßt sich auch für die Geschichte der Resonanz zeigen. Werden Resonanzphänomene im 16. und 17. Jahrhundert häufig unter dem *Sympathia*-Diskurs verhandelt, der sich mit zahllosen Arten von *sympathischen* Verhältnissen zwischen Objekten der Natur befaßt, führt die zunehmende Spezialisierung der sich herausbildenden Naturwissenschaften schließlich zu einer Ausgliederung in den Bereich der Physik und hier besonders in die Mechanik und die Akustik. Bis heute allerdings wird im Englischen für das Mitschwingen zweier gleichgestimmter Saiten der Ausdruck ‚*sympathetic resonance*‘ verwendet, wie auch die im Deutschen als ‚Resonanzsaiten‘ bezeichneten Saiten verschiedener Musikinstrumente als ‚*sympathetic strings*‘, im Französischen als ‚*cordes sympathiques*‘ bezeichnet werden.⁵³ Darüber hinaus ist es gewiß nicht zu weit gegriffen, in dem Ahnen ‚Sympathie‘, der sich seinerseits immer weiter auf zwischenmenschliche Beziehungen verengt hat und heute fast nur noch in dieser Verengung im Sinne von ‚persönlicher Zuneigung‘ gebraucht wird, eine günstige Bedingung für die Übertragung von Resonanzphänomenen auf zwischenmenschliche Beziehungen zu sehen, wenn etwa um 1800 das Mitleid als ein ‚Mitschwingen‘ von inneren Saiten des Menschen beschrieben oder die Welt als Resonanzkörper des Menschen oder umgekehrt der Mensch als Resonanzkörper der Schwingungen der Welt verstanden wird.⁵⁴

Die Geschichtlichkeit des Resonanzdiskurses offenbart sich darüber hinaus nicht nur in den Begriffen, sondern gerade in der Akustik auch in der besonderen Abhängigkeit von dem materiell-experimentellen Rahmen akustischer Untersuchungen. Analysiert man beispielsweise das Resonanzphänomen der mitschwingenden Saiten in diachroner Perspektive, wird schnell deutlich, daß sich dies im Laufe der Jahrhunderte in seinen materiellen Bedingungen wandelt. Handelt es sich

⁵³ Vgl. KÜLLMER (1986: 133), und allgemein zur Sympathie vgl. KÜLLMER (1986: 119-133), bzw. zu Resonanzsaiten vgl. KÜLLMER (1986).

⁵⁴ Zur Übertragung von Resonanzphänomenen auf das Innere des Menschen vgl. MENKE (1999), WELSH (2004; 2009).

in den Texten des 16. und 17. Jahrhunderts um die Saiten von Lauteninstrumenten (*cithara* und *testitudo*), die einander zum Schwingen bringen, übernehmen später die Saiten von Violinen, des Klavichords und des Klaviers (mit all seinen historischen Vorgängern) diese Funktion. Die materiellen Gegebenheiten ändern sich und mit ihnen auch die wissenschaftliche Praxis, die ihrerseits zu veränderten Narrativen, womöglich gar zu verschiedenen Ergebnissen führt. Gerade für die junge Wissenschaft der Akustik spielt Materialität eine große Rolle, sei es in dem Bezug zur Praxis, beispielsweise in dem von MORLAND entwickelten Sprachrohr, das im 18. Jahrhundert in keiner akustischen Darstellung fehlen darf, in der Visualisierung durch CHLADNIS Klangfiguren, in analytischen Instrumenten wie HELMHOLTZ' Resonatoren, oder darüber hinaus im Instrumentenbau oder in der Architektur in Fragen der Raumakustik. Die Instrumente (sowohl im musikalischen wie im wissenschaftlich-experimentellen Sinne) sind integraler Teil des Diskurses, da sie diesen auf vielfältige Weise beeinflussen und, beispielsweise im Falle der musikalischen Instrumente, von diesem unmittelbar beeinflusst werden.

Wie wichtig es ist, eine Analyse des Resonanzdiskurses *historisch* anzugehen, mag ein einfaches Beispiel verdeutlichen: das Zerbersten eines Glases durch das Singen des Eigentons des Glases.⁵⁵ Berichte über Menschen, die Gläser zu zersingen vermögen, bzw. Diskussionen solcher Berichte erfreuen sich ab dem späten 17. Jahrhundert großer diskursiver Aufmerksamkeit. Angeregt durch diese Berichte versuchen verschiedene Naturforscher des 17. und 18. Jahrhunderts den gleichen Effekt durch die Verwendung von Trompeten zu erreichen. Seit dem 20. Jahrhundert ist es mit Tongeneratoren kein Problem, ein Glas durch seinen Eigenton zum Zerbersten zu bringen. Die Faszination für dieses Resonanzphänomen bleibt über die Jahrhunderte erstaunlich konstant, während seine Funktion sich dramatisch verändert. Seine ursprüngliche prominente Stellung verdankt das Beispiel bezeichnenderweise gerade dem Bemühen, mit wissenschaftlichen Erkenntnissen Wunder

⁵⁵ Für eine ausführlichere Darstellung der Geschichte des Zersingens des Glases siehe unten, 3.2.3.

der Bibel zu erklären. Man mag schon hier einen ersten – und nachhaltigen – Berührungspunkt von Physik und Literatur sehen, der von den Zeitgenossen selbstverständlich nicht als solcher wahrgenommen wurde. Denn das Zersingen eines Glases wird im 17. Jahrhundert von physico-theologischer Seite vereinnahmt, um den Einsturz der Mauern Jerichos zu erklären – und so wird denn auch nachvollziehbar, warum Forscher versuchten, mit *Trompetenschall* Gläser zu zersprengen. Obwohl seit dem frühen Erscheinen des Beispiels im physikalischen Diskurs immer wieder bezweifelt wird, daß die menschliche Stimme ein Glas zum Zerspringen bringen kann, bleibt das Beispiel im Resonanzdiskurs als ein Rest oder ‚Rückstand‘ jener von wissenschaftlicher Seite längst erledigten Debatte erhalten, so daß sich selbst im 19. Jahrhundert viele Forscher – unter ihnen CHLADNI und HELMHOLTZ – zumindest genötigt sehen, das Beispiel zu erwähnen und Stellung dazu zu beziehen. Zwar wird Berichten über das Zersingen mißtraut, die theoretische Möglichkeit wird aber nicht bestritten. So bewahrt das Phänomen seine Diskursposition. Selbst im 20. Jahrhundert findet sich das Zersingen des Glases als unterhaltsame Randbemerkung in Physik-Lehrbüchern, und zahllose Videoclips von Wissenschaftsmagazinen und -sendungen befassen sich mit dem Phänomen.

Die Übertragung der Resonanz auf die literarischen Texte stellt sich in der vorliegenden Arbeit als ein zweistufiger Transfer dar. Zum einen geht es um die Übernahme eines physikalischen Konzepts in einen nicht-wissenschaftlichen Text (*Unser Dasein*). Zum anderen wird in einem zweiten Schritt in der vorliegenden Arbeit das Konzept der Resonanz – vorrangig durch *Unser Dasein* vermittelt, aber in der Bezugnahme nicht auf *Unser Dasein* beschränkt, sondern auf den Resonanzdiskurs erweitert – auf die genuin literarischen Werke übertragen und als literaturwissenschaftliche Kategorie etabliert, indem Resonanz als *diegetisch* und *formal* unterschieden wird. *Diegetische* Resonanz bezeichnet Resonanzphänomene in der erzählten Welt, die einerseits auf in einem weiten Sinne *physikalischen* Resonanzerscheinungen, andererseits auf solchen Erscheinungen, die in *Unser Dasein* in einer Analogisierung erster Stufe als Resonanzerscheinungen konzeptualisiert werden (wie das

Mitempfinden, die Massenbildung, etc.), fußen. *Formale* Resonanz ist indes eine Analogisierung zweiter Stufe, indem in der vorliegenden Arbeit formale Eigenschaften der literarischen Texte als analogisch zu diegetischen Resonanzphänomenen beschrieben werden. Aufgrund dieser zweistufigen Übernahme eines (ursprünglich) physikalischen Konzepts in einen philosophisch-anthropologisch-poetologischen Diskurs und in einen literaturwissenschaftlichen Diskurs ist eine Positionierung in der Diskussion um das Verhältnis von Wissenschaft und Literatur(wissenschaft) notwendig.

Eine konzise Beschreibung und Analyse der weitläufigen und sich in den letzten Jahren immer weiter verzweigenden Diskussion um das Verhältnis von (Natur-)Wissenschaft und Literatur findet sich in der Einleitung von Benjamin SPECHTS *Physik als Kunst*.⁵⁶ Als maßgebliche wissenschaftsgeschichtliche und literaturwissenschaftliche Verfahren, das Verhältnis von Wissenschaft und Literatur zu konzeptualisieren, nennt SPECHT Kompensation, Konkurrenz, Komplementarität und Konvergenz. Unter dem Stichwort der *Kompensation* beschreibt SPECHT die Auffassung, daß der Literatur „die kulturelle Funktion zu[kommt], die durch das naturwissenschaftliche Weltbild verursachten Sinnverluste wieder zu beheben, bzw. sie erträglicher zu machen“.⁵⁷ Die Kompensation habe gerade die deutschsprachige Diskussion bis in die achtziger Jahre hinein geprägt, ihr prominentester Vertreter sei Odo MARQUARD. Unter *Konkurrenz* versteht SPECHT die von Wolf LEPENIES herausgearbeitete Opposition von Literatur und Wissenschaft, wie sie sich im 19. Jahrhundert ausbildet und in deren Zuge sich die Wissenschaft „zunehmend von ihren narrativ-literarischen Wurzeln“ befreie und „immer exklusiver die Deutungshoheit in weltanschaulichen Fragen“ beanspruche.⁵⁸ Als ein Streben nach *Komplementarität* erscheinen die Arbeiten im Umkreis der 1985 gegründeten ‚Society for Literature and Science‘, welche „die

⁵⁶ Vgl. SPECHT (2010: 1-13, bes. 12-23). – Für einen Überblick vgl. auch WÜBBEN (2013), für eine ausführlichere Einführung vgl. PETHES (2003).

⁵⁷ SPECHT (2010: 13).

⁵⁸ SPECHT (2010: 14).

vielfältigen Verbindungen und gemeinsamen Entwicklungen der Kulturtechniken“ sowie „das wechselseitige Zusammenspiel von wissenschaftlicher und literarischer Intelligenz in der Moderne“ zum Gegenstand machten.⁵⁹ Unter *Konvergenz* schließlich verhandelt SPECHT die vorrangig von VOGL vertretene ‚Poetologie des Wissens‘⁶⁰ als eine poststrukturalistische Zuspitzung der *Literature & Science*-Forschung, die Wissenschaft und Dichtung „gleichermaßen zeichenvermittelnde Darstellungspraxen, die ihre Objekte und Referenten erst performativ erschaffen“.⁶¹ VOGL verzichte im Zuge dieser Nivellierung von Literatur und Wissenschaft hinsichtlich der Wissenskonstruktion auf einen „distinkten Fiktionalitäts- und Literaturbegriff“ und müsse „in der Konsequenz Einbußen hinsichtlich der Relevanz seiner Theorie für die literaturwissenschaftliche Praxis hinnehmen, die solche Differenzierungen nicht gut entbehren kann“.⁶² Gerade der Ansatz einer ‚Poetologie des Wissens‘ hat denn auch zu mitunter scharfer Kritik geführt.⁶³

In der konkreten literaturwissenschaftlichen Analyse erweist sich ein Verwischen der Grenzen zwischen Naturwissenschaft und Literatur als wenig praktikabel, zumal eine solche Annäherung keineswegs zwingend ist, wie SPECHT betont: „Literatur verhält sich auf unterschiedliche Weise zur Naturwissenschaft, bleibt dabei aber immer Literatur, genauso wie umgekehrt auch Wissenschaft stets Wissenschaft ist, selbst wenn sie sich poetischer Darstellungsformen bedient“.⁶⁴ Daß, wie DOTZLER behauptet, die Trennung der zwei Kulturen mit „der neu hinzugekommenen Perspektive auf die Literarizität der Naturwissenschaften wie die wissenschaftliche Relevanz von Literatur

⁵⁹ SPECHT (2010: 14). – Zur Geschichte der Society for Literature and Science vgl. WEININGER (1989).

⁶⁰ Vgl. VOGL (2011; 1999; 1997).

⁶¹ SPECHT (2010: 16).

⁶² SPECHT (2010: 17).

⁶³ Vgl. exemplarisch STIENING (2007), vgl. auch KRÄMER (2011: 109-113), KLAUSNITZER (2008: 151-154).

⁶⁴ SPECHT (2010: 18).

und Literaturwissenschaft“⁶⁵ schlechterdings ‚erledigt‘ werde, ist ein argumentativer Kurzschluß, der mit einer für einen selbsternannten wissensgeschichtlichen und diskursanalytischen Ansatz erstaunlichen Beharrlichkeit die diskursive *Praxis* ignoriert. Zweifellos verliert eine Trennung von Naturwissenschaft und Literatur, je weiter man historisch zurückschaut, an Schärfe.⁶⁶

Nichtsdestoweniger wird auch in der vorliegenden Arbeit davon ausgegangen, daß wir – im großen und ganzen – durchaus über die nötige *Genrekompetenz* verfügen, zwischen Literatur und Wissenschaft zu differenzieren und sich unsere Einstellungen zu ihren Inhalten in bezug auf Wahrheitswerte und Wissensvermittlung kategorial unterscheiden.⁶⁷ Gewiß mag man von einem postmodern informierten Standpunkt aus argumentieren, daß diese Genrekompetenz eine Illusion, bzw. eine gesellschaftlich anerzogene und keine notwendige ist, die es daher aufzubrechen gilt. Wenngleich ein solches Hinterfragen des eigenen Standpunkts und ein Bewußtsein von dessen historischer Bedingtheit unbedingt zu bewahren sind, bleibt die Überwindung der Genre Grenzen jedoch ein allzu idealistischer Wunsch, welcher mit der Realität der naturwissenschaftlichen Praxis nichts zu tun hat und auch die institutionellen und methodischen Unterschiede zwischen

⁶⁵ DOTZLER (2002: 114).

⁶⁶ So erläutert SPECHT selbst – in bezug auf die Elektrizitätslehre – die „komplexe Gemengelage um 1800 [...], in der sich die verschiedenen Kulturtechniken von Naturwissenschaft, Philosophie und Kunst in einem Differenzierungsprozess befinden, sich allerdings noch immer nicht in der Schärfe voneinander scheiden lassen, wie dies im Laufe des 19. Jahrhunderts und bis heute zum kulturellen Standard wird“ (SPECHT 2010: 5). – Zur Entstehung der Naturwissenschaften (v.a. Physik und Chemie) aus und in Abgrenzung zu der lange in deutschsprachigem Raum vorherrschenden ‚Naturlehre‘ vgl. STICHWEH (1984).

⁶⁷ In bezug auf die Rede vom ‚Wissen in Literatur‘ führt KÖPPE in seinem Plädoyer, ‚Wissen‘ stets als ‚personales Wissen‘ zu verstehen und von einer Verwendung des Wissensbegriff in Hinblick auf Literatur abzusehen, aus, daß es „[i]n vielen Kontexten [...] keinen Grund“ gebe, „an der Kompetenz und Aufrichtigkeit des Verfassers eines bestimmten Buches zu zweifeln“, so beispielsweise bei Telefonbüchern oder Enzyklopädien, so daß die „bloße Kenntnis der Textgattung genügt, um gerechtfertigter Weise eine (wahre) Überzeugung (über eine Telefonnummer oder den Gegenstand eines enzyklopädischen Artikels) zu erlangen“ (KÖPPE 2007: 406). Dies gelte auch für die Wissenschaft, in welcher man sich „in den einschlägigen Publikationsorganen nur dann mit behauptender Kraft äußern darf, wenn man sich seiner Sache sicher ist (d.h., wenn man gute Gründe für die Wahrheit des Gesagten anführen kann)“ (ebd.). Ebendiese Genrekonventionen gelten jedoch nicht für die Literatur, und ein kompetenter Leser ist sich dessen auch bewußt. KÖPPE resümiert: „Zu sagen, in einem Telefonbuch sei Wissen enthalten, ist unproblematisch. Zu sagen, ein fiktionales literarisches Werk enthalte Wissen, ist nicht unproblematisch“ (ebd.).

Naturwissenschaften und Geisteswissen ignoriert. Man gebe sich nicht der Phantasie hin, eine ‚Poetologie des Wissens‘ sei nicht ein zutiefst geisteswissenschaftliches Projekt, das für die naturwissenschaftliche Praxis allenfalls peripher von Interesse sein kann: „Das Problem der Konstellation von *literature and science* ist ein Problem der Literaturwissenschaft, nicht der Naturwissenschaft“.⁶⁸ Im besten Falle mögen die Analysen der Literaturwissenschaft zu einer veränderten Haltung zu den eigenen diskursiven Praktiken in den Naturwissenschaften, z.B. in bezug auf Textualität, Metaphorizität und Narrativität, führen, ohne daß damit nahegelegt werden soll, daß die Literaturwissenschaft ein notwendiges Korrektiv zur Naturwissenschaft sei. Wenngleich auch in der vorliegenden Arbeit unbestritten bleibt, daß die Wissenschaft „keine dokumentarische Beschreibung einer vorab gegebenen Welt, sondern die Konstruktion epistemischer Dinge betreibt“,⁶⁹ soll nicht der von BORGARDS & NEUMEYER allzu voreilige Schluß gezogen werden, daß, „insofern jede Wissenschaft auf einem Ensemble diskursiver Praktiken beruht“, die Darstellungsformen der Wissenschaft, „ganz wie Falle des literarischen Textes, den Inhalten nicht nach-, sondern vor- oder zumindest gleichgeordnet“ sind.⁷⁰ Diese Dominanz der Darstellungsform auch in den Naturwissenschaften wird allenfalls postuliert, aber keineswegs bewiesen, und es bedürfte eines größeren Argumentationsaufwands, der sich nicht in einem Rekurs auf allgemeine ‚diskursive Praktiken‘ erschöpft. Selbst wenn „Literatur und Wissenschaft [...] gleichermaßen an der

⁶⁸ PETHES (2004: 357), und ähnlich in einem anderen Aufsatz in bezug auf die Literatur: „Es ist noch kein Fall bekannt, in dem die Wissenschaftskritik eines literarischen Textes den konkreten Fortgang der Forschung beeinflusst hätte. Das kritische Potential ist also eher auf der Ebene des kulturellen Selbstverständnisses zu sehen als in manifesten Einsprüchen“ (PETHES 2003: 219). – Man mag hier einschränken, daß die Einseitigkeit der Beeinflussung oder Bezugnahme vor allem für die *Naturwissenschaften* und die *Literatur* gilt. Für andere Wissenschaften, beispielsweise Soziologie oder Psychologie, sind die Übergänge fließender, da diese Wissenschaften durch ihren gleichermaßen empirischen wie theoretischen Charakter ohnehin zwischen Natur- und Geisteswissenschaften stehen. Ähnliches gilt für die Medizin. Schon ROUSSEAU merkt an, daß die „irony of this contrast – literature and science versus literature and medicine – is that medicine surely has far more than science to offer literature“ (ROUSSEAU 1981: 406). ROUSSEAU behauptet denn auch gerade für die Medizin eine Reziprozität der Beeinflussungsrichtung „from literature to medicine as well as from medicine to literature“, da es sonst „neither a field nor its state“ zu untersuchen gebe (ebd.: 424).

⁶⁹ BORGARDS & NEUMEYER (2004: 211).

⁷⁰ BORGARDS & NEUMEYER (2004: 211, Hervorhebung A.L.).

Herstellung von kulturellem Wissen beteiligt“⁷¹ sein sollten, sind sie es deswegen noch lange nicht auf die *gleiche Weise*.

Dieser Kurzschluß ist in der Forschung zum Verhältnis von Literatur und Wissenschaft keine Seltenheit und mitnichten auf solche Ansätze beschränkt, die sich in einer ‚Poetologie des Wissens‘ verankert sehen. So bietet BONO in einem Aufsatz zur Rolle, bzw. Regel (*role/rule*) von Metaphern in der Naturwissenschaft eine komplexere Analyse, durch welche er überzeugend zeigen kann, daß „metaphors represent sources of inherent instability within scientific discourse, with the capacity to forge links with other discourses, exchanging meanings that can shift the import of key theoretical terms“.⁷² Dieser Analyse einer Offenheit des wissenschaftlichen Diskurses, die unter anderem durch die Verwendung von natürlicher Sprache und damit zwingenderweise auch von Metaphern bedingt ist, kann man nur zustimmen. Allerdings läßt sich auch BONO zu dem Schluß verleiten, daß – da sich die Wissenschaft der Sprachen außerwissenschaftlicher Diskurse bediene – „science can no longer regard itself as separate from literature, nor as in complete control of its metaphors and analogies“.⁷³ Folgt der zweite Teil dieses Schlusses durchaus aus BONOS Analyse, ist der erste Teil über die Wissenschaft, die sich nicht weiterhin als von der Literatur getrennt verstehen könne, eine keineswegs zwingende Verallgemeinerung. Folgte man dieser von BONO, BORGARDS & NEUMEYER und Vertretern einer ‚Poetologie des Wissens‘ vorgebrachten Argumentation konsequent, gäbe es keinen Text, der nicht in den primären Zuständigkeitsbereich einer (wissenspoetologischen) Literaturwissenschaft fiel. Obwohl auch hier nicht in Abrede gestellt wird, daß jeder beliebige Text aufgrund seiner Textualität mit den Mitteln der Literaturwissenschaft untersucht werden kann und innerhalb eines diskursanalytischen Ansatzes auch untersucht werden soll, bleibt – bei aller *fuzziness* an den Rändern – die Genredifferenz erhalten. Auch wenn Naturwissenschaftler eingestehen müssen,

⁷¹ BORGARDS & NEUMEYER (2004: 212, Hervorhebung A.L.).

⁷² BONO (1990: 81).

⁷³ BONO (1990: 82).

daß ihre Forschung nicht losgelöst von außerwissenschaftlichen Diskursen stattfindet, kann nach VANDERBEKE von einer Parität zwischen Naturwissenschaft und Literatur hinsichtlich ihrer gegenseitigen Beeinflussung sowie ihrer Offenheit für eine solche Beeinflussung keine Rede sein. Vielmehr akzeptiere und *suche* die Literatur – im starken Kontrast zu naturwissenschaftlichen Theorien – stets nach außer-literarischen Einflüssen. Es sei gerade das „Prinzip der absichtsvollen Überdeterminiertheit literarischer Texte“, das es „als ein Armutszeugnis erscheinen [ließe], wenn nicht tatsächlich ein Überschuß an Bedeutung erreicht würde oder ein ähnliches reiches Ergebnis durch die planmäßig kargen und in ihren sprachlichen Mitteln reduzierten Texten [sic] der Naturwissenschaften hervorgebracht würden“.⁷⁴

SPECHT macht zu Recht darauf aufmerksam, daß die Differenz der ‚Kulturen‘, als welche Naturwissenschaften und Geisteswissenschaft/Literatur in der Nachfolge von C.P. SNOW in der Debatte häufig erscheinen, keine Schwäche, sondern eine für die Forschung notwendige ist:

Wären die ‚Kulturen‘ nämlich tatsächlich im Grunde identisch, wäre auch ihr Verhältnis letztlich unproblematisch. Andererseits kann die Differenz von Kunst und Wissenschaft aber auch nicht unüberbrückbar gedacht werden, denn auch dann könnte und bräuchte man ebenfalls nicht über die Möglichkeiten und Erscheinungen des Transfers diskutieren, da es *per se* überhaupt keine Durchlässigkeit gäbe.⁷⁵

Gerade die Unterscheidung zweier ‚Kulturen‘ scheint aber wegen der allzu normativen Konnotation des Begriffs der ‚Kultur‘ für die Diskussion des Verhältnisses nicht empfehlenswert. Statt von zwei Kulturen schlägt KLINKERT vor, mit LUHMANN eher von zwei autonomen ‚Systemen‘ zu sprechen. Solche Systeme operieren nach LUHMANN *autopoietisch*, wobei er unter autopoietischen Systemen

⁷⁴ VANDERBEKE (2004: 191).

⁷⁵ SPECHT (2010: 17). – Ganz ähnlich betont PETHES die Aufrechterhaltung einer Trennung, damit überhaupt eine Forschungsfrage über Verbindungen gebildet werden könne: „Die Frage nach den Berührungspunkten zwischen ‚Poetik‘ und ‚Wissen‘ und die Trennung von ‚Literatur‘ und ‚Wissenschaft‘ in zwei Bereiche oder gar ‚Kulturen‘ bilden demnach keinen Widerspruch, sondern zwei unmittelbar zusammengehörige Aspekte. Ebenso sehr, wie einerseits die Unterschiede zwischen den beiden Gliedern der fraglichen Relation aufrechterhalten werden müssen, damit das Thema überhaupt als Thema kenntlich wird, müssen andererseits Verbindungslinien denkbar sein, damit das Forschungsprojekt einer ‚Wissenspoetik‘ lohnend erscheint“ (PETHES 2004: 341).

solche versteht, „die nicht nur ihre Strukturen, sondern auch die Elemente, aus denen sie bestehen, im Netzwerk eben dieser Elemente erzeugen“.⁷⁶ Legt man eine Auffassung von Wissenschaft und Literatur als zweier autonomer Systeme zugrunde, sei es nach KLINKERT einleuchtend, daß es „nicht die Funktion der Kunst bzw. Literatur als ihres Teilbereiches sein kann, das zu produzieren, was das Wissenschaftssystem produziert, nämlich ein der Leitdifferenz wahr/falsch unterliegendes Wissen“.⁷⁷ Das bedeutet aber nicht, daß beide Systeme unüberbrückbar voneinander getrennt sind. Vielmehr könne „Kunst qua struktureller Kopplung Wissens Elemente aus ihrer Umwelt beobachten und zu systemspezifischen Informationen verarbeiten“.⁷⁸ Strukturell gekoppelt sind nach LUHMANN Systeme, die einander für die Aufrechterhaltung ihrer Autopoiesis bedürfen, dabei aber nicht ihre Autonomie verlieren, sondern einander Umwelt bleiben,⁷⁹ sprich die „strukturelle Kopplung zweier Systeme führt nie zu ihrer Fusion oder zur stabilen Koordination der jeweiligen Operationen“.⁸⁰ Strukturelle Kopplungen können stark oder schwach ausgeprägt sein, und Systeme zeichnen sich gewöhnlich durch eine „*Vielzahl* von strukturellen Kopplungen mit *verschiedenen* Segmenten der

⁷⁶ LUHMANN (1997: 65). Den Begriff der ‚Autopoiesis‘ übernimmt LUHMANN von MATURANA. LUHMANN verwendet auch den Begriff der ‚Ausdifferenzierung‘. Autopoiesis sei eben „nicht als Produktion einer bestimmten ‚Gestalt‘ zu begreifen“, entscheidend sei „vielmehr die Erzeugung einer Differenz von System und Umwelt“, was sich im Deutschen als ‚Ausdifferenzierung‘ beschreiben lasse (LUHMANN 1997: 66). Zur Autopoiesis vgl. auch LUHMANN (1984: 57-65; 2002: 100-118) sowie die einführende Literatur bei BARALDI, CORSI & ESPOSITO (1998: 29-33), KRAUSE (2001: 25-34, 208), KNEER & NASSEHI (1993: 47-51), REESE-SCHÄFER (1999: 42-44).

⁷⁷ KLINKERT (2011: 130).

⁷⁸ KLINKERT (2011: 130).

⁷⁹ Zur strukturellen Kopplung vgl. besonders LUHMANN (1990: 163-166; 1997: 100-109; 2002: 118-138; 2005: 106-113) sowie die einführende Literatur bei BARALDI, CORSI & ESPOSITO (1998: 186-189), KRAUSE (2001: 56-63, 162f.), KNEER & NASSEHI (1993: 62-64). – Es sei hier bereits am Rande auf die Produktivität des Resonanzkonzepts in der Übertragung auf andere Systeme hingewiesen, und zwar eben in das System der Soziologie und im besonderen der Systemtheorie LUHMANNs. Denn interessanterweise verbindet LUHMANN jene ‚strukturelle Kopplung‘ mit dem Konzept der ‚Resonanz‘: So werde die „Resonanz eines Systems [...] durch strukturelle Kopplungen aktiviert“ (LUHMANN 2002: 124f.). Im allgemeinen bezeichnet ‚Resonanz‘ bei LUHMANN die Erregbarkeit von Systemen, bzw. die Fähigkeit eines Systems, auf seine Umwelt zu reagieren. – Zu LUHMANNs Resonanzbegriff siehe unten, 3.2.5.

⁸⁰ BARALDI, CORSI & ESPOSITO (1998: 188).

Umwelt“⁸¹ aus, wobei ein System über strukturelle Kopplungen „an hochkomplexe Umweltbedingungen angeschlossen werden [kann], ohne deren Komplexität erarbeiten oder rekonstruieren zu müssen“.⁸² Diese Kopplungen eines Systems mit der Umwelt sind überaus selektiv. Im Gegensatz zum ‚Ausgeschlossenen‘, das immer nur eine destruktive Wirkung auf ein System haben kann, sind „im Bereich der strukturellen Kopplung [...] Möglichkeiten gespeichert, die das System verwenden kann, die es in Informationen transferieren kann“.⁸³ Ohne allzu weit in LUHMANN'S Systemtheorie vorzudringen, ist gerade die Transformation in systemspezifische Informationen für die vorliegende Arbeit von großem Interesse. So läßt sich den Fragen nachgehen, welcher Art die strukturellen Kopplungen zwischen Wissenschaft und Literatur sind, an welchen Segmenten der jeweiligen Systeme sie ansetzen und wie sich die Transformation von Einflüssen aus der Systemumwelt zu systemspezifischen Informationen vollzieht. Nach LUHMANN ist Sprache „der entscheidende Mechanismus struktureller Kopplung“.⁸⁴ In einer Einführungsvorlesung zur Theorie der Gesellschaft formuliert LUHMANN dies in aller Radikalität, wenn er sagt, daß es beispielsweise keine ökologische Einwirkung auf die Gesellschaft gebe und die Menschheit „nicht an Ökologie [...], sondern an Sprache“ zugrunde gehe, in dem Sinne, daß eine ökologische Katastrophe zwar den Organismus Mensch vernichten, die *Gesellschaft* indessen „nur über Kommunikation auf ökologische, chemische, physikalische, biologische Tatsachen [...] reagieren“ könne.⁸⁵ In einem ähnlichen Sinne wirkt nie ein physikalisches Phänomen auf die Literatur, sondern immer nur die Sprache der Naturwissenschaft. Auf diese Weise sind Naturwissenschaft und Literatur über Sprache – mit all ihren semantischen, formalen, stilistischen, metaphorischen Eigenschaften – strukturell

⁸¹ LUHMANN (1997: 780).

⁸² LUHMANN (1997: 107).

⁸³ LUHMANN (2002: 121).

⁸⁴ LUHMANN (2005: 107).

⁸⁵ LUHMANN (2005: 109).

gekoppelt. Darüber hinaus mag man verschiedene strukturelle Ähnlichkeiten und Verwandtschaften der beiden Systeme, wie beispielsweise die Struktur des ‚Experiments‘, als Kopplung zwischen den beiden Systemen auffassen.

PETHES weist darauf hin, daß die „Haltung des Experimentierens“ als Hypothesenwahl, Prozeßbeobachtung, Eingriff in die Versuchsanordnung und Ergebnisprotokollierung „zugleich wissenschaftlich *und* literarisch“ scheine und mithin „einen möglichen Ort des Übergangs zwischen den beiden Kulturen“ markiere,⁸⁶ ohne daß durch diese Verwandtschaft „Literatur und Wissenschaft als zwei Modi eines Experimentaldispositivs ineins fallen“.⁸⁷ Statt dessen zeige das Experiment gerade die Einheit und die Verschiedenheit von Literatur und Wissenschaft, indem das Experiment doppelsinnig sei als „die Einheit der Unterscheidung von Möglichem (im Sinne von ‚Versuch‘) und Wirklichem (im Sinne von ‚Beweis‘)“.⁸⁸ Im Anschluß an wissenschaftliche Kommunikation ermögliche literarische Kommunikation ‚Wissen‘ in der Literatur, indem sie „der versuchsweisen Erprobung von Wissen und seiner Konsequenzen Raum“⁸⁹ gebe, während umgekehrt die wissenschaftliche Kommunikation solche Versuchsangebote annehmen könne, sei es durch tatsächliche Experimente oder zur Verwendung in der Beschreibung von Phänomenen. Damit verbinden und unterscheiden sich Wissenschaft und Literatur „entlang der Differenz von Aktualität und Potentialität: Während die Wissenschaft nur einen bestimmten Teil des Wissbaren realisiert, fungiert die Literatur als Archiv des dadurch realiter Ausgeschlossenen, fiktiv aber Aktualisierbaren“.⁹⁰ Gerade in der ‚Erprobung‘ von Wissen gibt PETHES einen wichtigen Impuls, das Verhältnis von Wissenschaft und Literatur zu verstehen. Literatur sollte aber nicht nur als Archiv

⁸⁶ PETHES (2004: 370).

⁸⁷ PETHES (2004: 371).

⁸⁸ PETHES (2004: 371).

⁸⁹ PETHES (2004: 371).

⁹⁰ PETHES (2004: 371).

oder ‚Angebot‘ an die Wissenschaft verstanden werden,⁹¹ sondern durchaus, so auch PETHES, als eigenständiges Experimentierfeld. Man kann *Unser Dasein* und die literarischen Werke durchaus als ein solches ‚Experiment‘ verstehen, Resonanz über ihre physikalische Domäne hinaus um eine anthropologische Komponente zu erweitern oder sogar als ein allgemeines Prinzip des Weltzusammenhangs zu konzeptualisieren. In *Unser Dasein* und den literarischen Texten wird ein Transfer von der Wissenschaft in das System der Literatur vorgenommen, der mittels Analogien operiert. Die Literatur weist auf die *Potentialität* des Transfers von physikalischem Wissen in erzählte Welten und Textstrukturen. Dies ist aber kein Angebot an die Wissenschaft zu untersuchen, ob und wie sich diese Kräfte in der außertextuellen Welt manifestieren oder irgendwie meßbar sind. Vielmehr handelt es sich um eine Verarbeitung von Wissens-elementen zu ‚systemspezifischen‘, literarischen Informationen und mittelbar um ein Plädoyer für ein Denken in Analogien, das Verbindungen schafft. Eine dieserart transferierte, literarische Information trifft bei Lesern auf eine andere Einstellung als eine systemspezifisch wissenschaftliche. Gerade aufgrund unserer Genrekompetenz sind wir als Leser in der Lage, uns zu einer solchen literarischen Information anders zu positionieren als zu einer wissenschaftlichen und sie womöglich eher als persönlich relevante Information zu akzeptieren. In der Analogie eröffnet die Übertragung der Resonanz eine Möglichkeit, sich zurechtzufinden.

Für die Operation des Transfers stellt PETHES zwei maßgebliche Modelle heraus: zum einen das Modell einer „unmittelbare[n] Rezeption wissenschaftlicher Theorien durch literarische Autoren“,⁹² die vor allem die frühe *Literature & Science*-Forschung prägte, und zum anderen das Modell der Struktur-analogie, dem die Annahme zugrunde liegt, „Wissens- und Darstellungsformen der Literatur seien auch ohne nachweisliche Rezeption analog zu den gültigen Wissenschaftsstandards der Zeit

⁹¹ Zur literarischen Antizipation künftiger naturwissenschaftlicher Erkenntnisse vgl. VANDERBEKE (2004: 230-235).

⁹² PETHES (2004: 352).

verfaßt und umgekehrt“.⁹³ Beim Modell der Strukturanalogie, das von diskursanalytischen Ansätzen geprägt wird, trete an die Stelle eines „Einfluß-, Kausal- oder Verbreitungsverhältnisses [...] die Vorstellung einer Gleichursprünglichkeit und Wechselwirkung zwischen Wissen und Poetik“.⁹⁴ Die hier vorliegende Arbeit versteht sich durchaus einer von BORGARDS & NEUMEYER geforderten wissen(schaft)sgeschichtlichen Philologie verpflichtet, insoweit das Archivmaterial „nicht zur Rephilologisierung im Sinne einer totalisierten Einflussphilologie“, die lediglich die Wissenschaften ihrem Quellenstudium hinzufügt, dient, wie auch „[n]achweisbare Einflüsse [...] weniger als rekonstruierbare Analogien zwischen wissenschaftlichen und literarischen Texten“ interessieren.⁹⁵ Die Arbeit nimmt in bezug auf die Frage zwischen autobiographisch gestützter und strukturanalogischer Anwendung eines wissenschaftlichen Konzepts eine Zwischenstellung ein.⁹⁶

⁹³ PETHES (2004: 353f.).

⁹⁴ PETHES (2004: 354f.).

⁹⁵ BORGARDS & NEUMEYER (2004: 221). BORGARDS & NEUMEYER führen in ihrem Plädoyer für eine ‚entgrenzte Philologie‘ fünf *methodische* Richtlinien an, von denen die hier zitierte die erste ist. Zweitens sei das *eigene* Quellenstudium unverzichtbar. In diesem Punkt sind BORGARDS & NEUMEYER unnötig territorial, wenn sie Wert darauf legen, daß die Quellenarbeit nicht Historikern und Kulturwissenschaftlern überlassen werden solle. Darüber hinaus müssen sich BORGARDS & NEUMEYER fragen lassen, ob sie nicht selbst einen kulturwissenschaftlichen Ansatz vertreten, der zugleich historisch ist, so daß eine strikte Grenzziehung hier kaum zu plausibilisieren – und auch nicht erstrebenswert ist. Drittens mache eine entgrenzte Philologie „Literatur zum konstitutiven Bestandteil ihrer Untersuchung und fragt – gegen ihre kulturwissenschaftliche Reduktion zum bloßen Anschauungsmaterial – nach dem produktiven Anteil, den Literatur an kulturellen Wissensordnungen und deren Transformationen hat“ (ebd.). Viertens eröffne die wissenschaftsgeschichtliche Lektüre neue Perspektiven auf Inhalt und Formen der Literatur, und fünftens setze sie „nicht als gegeben voraus, dass Literatur per se als Gegendiskurs zur rationalen Gewalt aller anderen Diskurse oder als autonomes, vom kulturellen Feld abgelöstes System zu verstehen ist“ (ebd.: 222). In der vorliegenden Arbeit wird die Literatur durchaus als ein autonomes System verstanden, was aber mitnichten bedeutet, daß sie die Stelle eines ‚Gegendiskurses zur rationalen Gewalt‘ – was auch immer das heißen mag – einnehmen muß.

⁹⁶ KRÄMER unterscheidet drei verschiedene Ansätze, die er mit den Stichworten Intention, Korrelation und Zirkulation umschreibt. Intentionalistisch ist ein Ansatz, der die Beziehungen zwischen Literatur und Wissenschaft „durch den Rekurs auf die Kenntnisse und die angenommenen Intentionen des Autors des literarischen Textes erklärt“ (KRÄMER 2011: 80). Korrelative Ansätze indessen verstehen Literatur und Wissenschaft als zwei verschiedene „Bereiche (Systeme, Diskurse, Praktiken oder ähnliches), die innerhalb eines Zeitabschnitts ein gewisses Maß an Einheitlichkeit aufweisen“, und beschreiben „einerseits Merkmale, Tendenzen oder Veränderungen, die die Literatur oder einen Teilbereich der Literatur eines Zeitraums kennzeichnen, andererseits den Zustand oder die Entwicklung bestimmter wissenschaftlicher Disziplinen während desselben Zeitraums; häufig [...] geht es dabei auf der einen Seite um die Darstellung bestimmter Phänomene in der Literatur, auf der anderen Seite um zeitgenössische wissenschaftliche Theorien über diese Phänomene“ (ebd.: 86). Unter dem Stichwort der Zirkulation schließlich faßt KRÄMER den Ansatz VOGLS und

Die Wahl der Resonanz als Perspektive auf das Werk Döblins ist insofern nicht völlig beliebig, als die Resonanz in *Unser Dasein* eine prominente Stellung beansprucht und dort zum maßgeblichen Wirkungsprinzip der Welt (in der Natur, in der Gesellschaft, in der Kunst) erklärt wird. Zugleich ist diese Perspektive über die Resonanz insofern eine beliebige, als zum einen die Resonanz über *Unser Dasein* hinaus auf einen allgemeinen Resonanzdiskurs, in dem *Unser Dasein* aber selbstverständlich verortet ist, erweitert wird und zum anderen die Chronologie mißachtet wird, da *Unser Dasein* erst nach den hier behandelten literarischen Texten erschien. Darüber hinaus ist das Konzept der Resonanz bereits in *Unser Dasein* ein weitestgehend *transferiertes*, das nur über das Zitat an die systemspezifische Darstellung der Physik gebunden ist.

Ein solcher Transfer von einem Genre in ein anderes, bzw. von einem System in ein anderes, von der Naturwissenschaft in die Literatur(wissenschaft), ist notwendigerweise unscharf, d.h. unterliegt systemspezifischer Transformation. Wenn es nicht darum geht, biographisch gestützte Transfers zu untersuchen, also der Frage nachzugehen, wie das personale Wissen eines Autors einen Text beeinflusst hat, muß die Übertragung und Anwendung eines naturwissenschaftlichen Konzepts auf die Literatur,⁹⁷ über Analogien allzu beliebig erscheinen. Diese Kritik ist in ihrer Struktur mit der von SOKAL & BRICMONT vergleichbar, die zahlreichen postmodernen Theoretikern, darunter LACAN, KRISTEVA, IRIGARAY, BAUDRILLARD oder DELEUZE und GUATTARI, „the repeated abuse of concepts

ähnlicher wissenschaftliche Ansätze (vgl. ebd.: 98-109), wobei er diese vor allem aufgrund ihrer metaphernreichen Sprache und ihrer bewußt unterbestimmten Begriffe einer eingehenden Kritik unterzieht (vgl. ebd.: 109-113). – Der Ansatz der vorliegenden Arbeit ist auch mit den Konzeptionen KRÄMERS als ein gemischter zu sehen, da er zum einen durch den biographischen Bezug durchaus Anleihen bei einem *intentionalistischen* Ansatz hat – ohne jedoch an den Intentionen Döblins interessiert zu sein –, und zum anderen der Wissensauffassung eines *korrelativen* Ansatzes nahesteht.

⁹⁷ Zum Beispiel der ‚Entropie‘ und zur Verwendung des Begriffs in der Literaturwissenschaft vgl. FREESE (1997: 297-328). FREESE moniert, daß es allzu viele Wissenschaftler gebe, „who rashly adopt a complicated scientific concept and turn it into a fashionable and finally meaningless ‚critical metaphor““ (ebd.: 313), und fordert, daß „critics can no longer afford to use ‚entropy‘ and the all-purpose adjective ‚entropic‘ as merely faddish labels, but need to make an effort to understand what the Second Law of Thermodynamics is about“ (ebd.: 328). – FREESES umfangreiche Studie, die sich um ebendiese Aufarbeitung bemüht, ist selbstverständlich eine direkte Antwort auf C.P. SNOWS Rede Lecture *The Two Cultures*.

and terminology coming from mathematics and physics“⁹⁸ vorwerfen. Trotz der zuweilen schrillen Töne ist diese Kritik gewiß nicht immer unberechtigt und sollte nicht leichtfertig abgetan werden, zumal sie sich auch auf die Literaturwissenschaft übertragen ließe.⁹⁹ In ihrer Kritik verkennen SOKAL & BRICMONT allerdings, daß es sich meist um bewußt analogische Verwendungen naturwissenschaftlicher Begriffe handelt und daß die Analogie als heuristisches Mittel auf eine lange Tradition zurückblickt und auch den Naturwissenschaften keineswegs fremd ist.¹⁰⁰

Bezogen auf die Resonanz, stellen die verschiedenen Bereiche innerhalb der Physik, in welchen von ‚Resonanz‘ die Rede ist,¹⁰¹ diese Offenheit für Analogien eindrucksvoll unter Beweis. Gewiß, es

⁹⁸ SOKAL & BRICMONT (1999: 4).

⁹⁹ So heißt es in VOGLS *Für eine Poetologie des Wissens* an einer Stelle: „Wie Bachelard am Beispiel des Prinzips der Unbestimmtheit bei Heisenberg zeigt, kann die Verwendung der Zeichen nicht mehr auf ihre vermeintliche Fähigkeit zur Bezeichnung, zur zeitlichen und räumlichen Begrenzung eingegrenzt werden“ (VOGL 1997: 110), woraus VOGL sogleich mit BACHELARD ‚schließt‘, daß die Wissenschaft „nicht real durch ihre Gegenstände“ sei; diese Gegenstände seien „vielmehr bloß hypothetisch und ‚Metaphern‘, deren Verbindung und Relation selbst als Realität figuriert“ (ebd.: 110f.). Von BACHELARDS Analyse von und Folgerungen aus HEISENBERGS Unschärferelation in *Le nouvel esprit scientifique* (vgl. BACHELARD 1983: 126-138) gelangt VOGL rasch zu BACHELARDS Ausformulierung eines Radikalkonstruktivismus, nach welchem alles konstruiert sei (vgl. VOGL 1997: 111, im Original bei BACHELARD: „Rien ne va de soi. Rien n'est donné. Tout est construit“, BACHELARD 1971: 159). Allein, auch der von BACHELARD so gern angeführte HEISENBERG sagt hinsichtlich des Verhältnisses von klassischer Physik und Quantenmechanik über die „Lage in der Naturwissenschaft“, daß „wir tatsächlich die klassischen Begriffe für die Beschreibung unserer Experimente benutzen und benutzen müssen, denn sonst können wir uns nicht verständigen“ (HEISENBERG 1979: 58, Hervorhebung A.L.), und: „Es hat keinen Sinn, zu erörtern, was getan werden könnte, wenn wir andere Wesen wären, als wir wirklich sind“ (ebd.). HEISENBERG betont also eine stark pragmatische Komponente in der wissenschaftlichen Diskussion, die von der postmodernen Theorie allzu vorschnell ausgeblendet wird. – In den Anmerkungen zu SOKALS Parodie, die die Debatte um den unlauteren Mißbrauch wissenschaftlicher Konzepte und Termini in postmoderner Theorie anstieß, werden in *Intellectual Impostures* bezeichnenderweise „two aspects of postmodernist musings on quantum mechanics“ herausgestellt: „first, a tendency to confuse the technical meanings of words such as ‚uncertainty‘ or ‚discontinuity‘ with their everyday meanings; and second, a fondness for the most subjectivist writings of Heisenberg and Bohr, interpreted in a radical way that goes far beyond their own views (which are in turn vigorously disputed by many physicists and philosophers of science“ (SOKAL & BRICMONT 1999: 242).

¹⁰⁰ Zu *Analogien in Naturwissenschaften, Medizin und Technik* vgl. die zahlreichen Beiträge im gleichnamigen Tagungsband, besonders den einleitenden Aufsatz des Herausgebers HENTSCHEL zur Funktion von Analogien in den Naturwissenschaften (HENTSCHEL 2010), in welchem HENTSCHEL sich der heuristischen Bedeutung von Analogien widmet und eine genaue Typologie entwickelt. – Zur Analogiebegeisterung um 1800 vgl. den Sammelband *Von Ähnlichkeiten und Unterschieden. Vergleich, Analogie und Klassifikation in Wissenschaft und Literatur (18./19. Jahrhundert)* und die Einleitung des Herausgebers (EGGERS 2011).

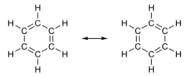
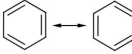
¹⁰¹ Siehe dazu unten, 3.1.

bleibt für all diese Phänomene mit dem Bezug zu Schwingungen eine strukturelle Ähnlichkeit bestehen. Aber historisch gesehen sind die Übertragungen auf andere und neue Bereiche der Physik Analogien zu den ‚ursprünglichen‘ Resonanzphänomenen aus Akustik und Mechanik, wie der Begriff ‚Resonanz‘ seine etymologische Herkunft aus der Akustik ohnehin nicht verbirgt.

Weitet man das Blickfeld über die Physik hinaus auf andere Naturwissenschaften, zeigt sich rasch, daß zwischen den Wissenschaften ebenfalls mit Analogien operiert wird.¹⁰² Der Begriff der ‚Resonanz‘ erscheint auch in der Chemie. Von ‚Resonanz‘ spricht man im Bereich der chemischen Bindung, wenn sich für ein Molekül aufgrund delocalisierter Elektronen verschiedene Valenzstrichformeln angeben lassen, ohne daß die einzelnen Valenzstrichformeln das Bindungsverhältnis befriedigend wiedergeben würden. Die für solche Moleküle aufgestellten Grenzformeln stellen mithin nicht den tatsächlichen Zustand des Moleküls dar. Die Überlagerung der Grenzformeln, der Resonanzhybrid, hat dabei eine höhere Stabilität als die hypothetischen Grenzformeln.¹⁰³ Im Deutschen wird in diesem Zusammenhang eher der Begriff ‚Mesomerie‘ verwendet, während sich im Englischen, in der Nachfolge von Linus PAULING, ‚resonance‘ durchgesetzt hat.¹⁰⁴ Der Begriff ist innerhalb der Chemie aber durchaus umstritten.¹⁰⁵ In *The Nature*

¹⁰² In bezug auf Metaphern unterscheidet BONO zwei verschiedene Domänen, innerhalb welcher Metaphern als Medium des Austauschs fungieren: ‚intrascientific‘ und ‚extrascientific‘. Mit ‚intrascientific‘ bezeichnet BONO „those metaphors in scientific discourse which one typically can trace back to an ‚original‘ use *within* science itself. That is to say, the metaphoric exchange occurs either within one scientific discipline or between two or more disciplines of science and technology“ (BONO 1990: 73). Dies läßt sich auch auf Analogien übertragen, die entweder innerhalb der Wissenschaft oder außerhalb dieser Anwendung finden. Bei der Behandlung der Resonanz in *Unser Dasein* handelte es sich demnach um eine außerwissenschaftliche Analogie.

¹⁰³ Vgl. CAREY & SUNDBERG (2007: 18-22), MORTIMER & MÜLLER (2014: 124f.). – Ein klassisches Beispiel für Resonanz ist das Benzolmolekül C₆H₆, für welches es zwei Varianten von Strichformeln gibt, die drei Doppelbindungen einzuzuzeichnen. Man gibt daher beide Varianten an und verbindet diese mit einem

‚Resonanzpfeil‘: , bzw. vereinfacht: . Keine der beiden Strichformeln gibt den tatsächlichen Zustand an, sondern lediglich die Extrempunkte der Ladungswolke.

¹⁰⁴ Auch in diesem Kontext ließe sich – wie im Falle der ‚Sympathie‘ – fragen, ob nicht bereits diese Verschiedenheit der Begriffe in zwei Sprachen zu einer Verschiedenheit der Herangehensweise und Theoriebildung führt oder zumindest zu führen vermag.

of the Chemical Bond liefert PAULING eine Einführung in die Strukturchemie. Bereits das Eingangskapitel befaßt sich mit der Rolle der Resonanz für die chemische Bindung in Molekülstrukturen. PAULING führt aus, daß das Konzept der Resonanz von HEISENBERG in die Quantenmechanik in Hinblick auf den (quantenmechanischen) Zustand des Heliumatoms eingeführt worden sei,¹⁰⁶ und fährt fort: „He [i.e. Heisenberg] pointed out that a quantum-mechanical treatment somewhat analogous to the classical treatment of a system of resonating coupled harmonic oscillators can be applied to many systems“.¹⁰⁷ Schon die Übertragung des Konzepts der Resonanz auf die Quantenmechanik stützt sich also auf eine *ungefähre* Analogie. HEISENBERG führt das Mehrelektronenproblem in seinem Aufsatz, wie von PAULING erörtert, auf „[d]as denkbar einfachste Mehrkörperproblem“ zurück: „ein System zweier gekoppelter Oszillatoren“.¹⁰⁸ Es besitze dieses Beispiel „alle charakteristischen Eigenschaften der quantentheoretischen Mehrkörperprobleme“¹⁰⁹ und sei daher besonders geeignet. Darüber hinaus habe das Oszillatorbeispiel den „Vorteil, daß kaum Unterschiede zwischen der Behandlung nach der klassischen Theorie, der bisherigen Quantentheorie

¹⁰⁵ Zur Problematik des Begriffs vgl. HEALY (2011). HEALY beginnt mit der Feststellung, daß „[t]here is hardly a word in the scientific, or at least in the chemical, lexicon more fraught with peril than resonance“ (ebd.: 39). Stamme der Begriff ursprünglich von HEISENBERG, der ihn in die Quantenmechanik einführte, sei „the use of the term resonance in chemistry [...] much more problematic“ (ebd.). So bezeichne der Begriff unterschiedliche Phänomene in anorganischer und organischer Chemie. Darüber verkompliziere sich die Lage dadurch, daß die Quantenchemie über zwei konkurrierende Modelle chemischer Bindung verfüge, Valenzstrukturtheorie („valence bond“, VB) und Molekularorbitaltheorie („molecular orbital“, MO), deren Einstellung zur Resonanz sich grundlegend unterscheidet: „Resonance, as a chemical concept, is closely allied with the former [i.e. VB-Theorie, A.L.] and its use has been decried by some MO theorists as an unnecessary fiction“ (ebd.: 39f.). „Resonanz“ werde dabei regelrecht zum Kampfbegriff, wenn „many VB theorists invoke resonance in their battle to preserve the localized and directional character two electron, two-center covalent bond“ (ebd.: 45).

¹⁰⁶ PAULING verweist hier auf einen Aufsatz HEISENBERGS über das Heliumatom. In diesem wird allerdings die „Kenntnis eines für die Mehrkörperprobleme der Quantenmechanik charakteristischen Resonanzphänomens“ (HEISENBERG 1926b: 499) bereits als Grundlage vorausgesetzt. Eingeführt hat HEISENBERG das Konzept der Resonanz indessen in einem früheren Aufsatz des gleichen Jahres. Vgl. HEISENBERG (1926a) und die folgenden Ausführungen.

¹⁰⁷ PAULING (1960: 12, Hervorhebung A.L.).

¹⁰⁸ HEISENBERG (1926a: 414).

¹⁰⁹ HEISENBERG (1926a: 414).

und der Quantenmechanik bestehen“ und es „zu jedem quantentheoretischen Resultat [...] *ein einfaches klassisches-mechanisches Analogon*“ gebe, auf welches man aber später, in der Betrachtung quantenmechanischer Systeme „mehr oder weniger verzichten“ müsse.¹¹⁰ Wenn HEISENBERG schließlich den Begriff der Resonanz einführt, räumt er ein, daß zwei periodisch schwingende Systeme in der klassischen Theorie „nur dann in eigentliche Resonanz treten [können], wenn die Frequenz des einzelnen Systems von der Energie des Systems unabhängig und für beide Systeme ungefähr gleich ist“, und daß man von „Resonanz in diesem Sinne also nur bei harmonischen Oszillatoren sprechen“ könne.¹¹¹ In der Quantenmechanik indessen treten zwei Atomsysteme „immer dann in Resonanz, wenn die Absorptionsfrequenz des einen Systems mit der Emissionsfrequenz des anderen oder umgekehrt übereinstimmt“.¹¹² So kommt HEISENBERG zu dem Schluß, daß „die Resonanz in der Quantenmechanik ein *viel allgemeineres* Phänomen als in der klassischen Theorie“¹¹³ sei. Ungeachtet der physikalischen Implikationen läßt sich hier beobachten, wie das Resonanzkonzept im Laufe der Untersuchung modifiziert wird. Wird es über eine Analogie zur klassischen Mechanik eingeführt, ist am Ende die Resonanz der klassischen Mechanik der Spezialfall eines allgemeineren Phänomens.

Doch noch einmal zurück zu PAULING, der das quantenmechanische Resonanzkonzept auf die chemische Bindung überträgt. Während die von HEISENBERG erarbeitete qualitative Analogie zwischen klassischem Resonanzphänomen und quantenmechanischem Resonanzphänomen offensichtlich sei, biete die Analogie doch keine „simple nonmathematical explanation of a most important feature of quantum-mechanical resonance in its chemical applications, that of stabilization

¹¹⁰ HEISENBERG (1926a: 414, Hervorhebung A.L.)

¹¹¹ HEISENBERG (1926a: 416).

¹¹² HEISENBERG (1926a: 416).

¹¹³ HEISENBERG (1926a: 416, Hervorhebung A.L.).

of the system by the resonance energy“.¹¹⁴ Dieser Erklärung quantenmechanischer Resonanz in ihren chemischen Anwendungen widmet sich PAULING selbstverständlich in seinem Buch. PAULING gibt allerdings ausdrücklich zu bedenken, daß „there is *an element of arbitrariness* in the use of the concept of resonance“.¹¹⁵ Dieses Element der Willkür wird jedoch wegen der Erklärungsmacht des Resonanzkonzepts in Kauf genommen: „The convenience and value of the concept of resonance in discussing the problems of chemistry are so great as to make the disadvantage of the element of arbitrariness of little significance“.¹¹⁶

Kaum ist das Konzept der Resonanz in die Strukturchemie eingeführt, wird es selbst, zum Beispiel in WHELANDS *Resonance in Organic Chemistry*, über weitere, zuweilen auf literarischen Figuren basierende Analogien erläutert. Um den Unterschied von Tautomerie, einer Sonderform der Isomerie, in welcher eine organische Verbindung in zwei oder mehreren miteinander im Gleichgewicht stehenden Molekülarten vorliegt, die sich durch Wanderung von Atomen oder Atomgruppen ineinander umlagern können, und Resonanz, bei welcher *dasselbe* Molekül durch unterschiedliche Grenzformeln beschrieben wird, zu erläutern, führt WHELAND drei verschiedene Analogien an.¹¹⁷ So erklärt er einen Resonanzhybrid zuerst über eine Analogie von Pferd, Esel und Maultier. Weil aber Pferd und Esel ebenso real sind wie das Maultier (und die Grenzformeln eines Resonanzhybrids keineswegs reale Zustände beschreiben), wählt WHELAND anschließend eine bessere Analogie über einen Reisenden des Mittelalters, der seinen Landsleuten nach seiner Rückkehr aus fernen Ländern, das Nashorn als ein Zwischending von Drache und Einhorn, zweier imaginärer Größen also, erklärt: „the unfamiliar reality is explained by reference to a familiar

¹¹⁴ PAULING (1960: 13).

¹¹⁵ PAULING (1960: 13, Hervorhebung A.L.).

¹¹⁶ PAULING (1960: 13).

¹¹⁷ Vgl. WHELAND (1955: 4f.).

fiction“.¹¹⁸ Um nicht nahezulegen, daß die Hybridstruktur *genau* zwischen *zwei* anderen liege, führt WHELAND schließlich noch eine dritte Analogie an, in welcher man einen beliebigen Mann (John Doe) als eine Mischung zwischen Sherlock Holmes und Don Quijote (also zweier fiktiver Figuren) beschreibt, wobei jener Mann *eher* wie Sherlock Holmes sei und außerdem auch noch geringe Ähnlichkeiten zu Sir Galahad aufweise. WHELAND muß allerdings selbst eingestehen, daß „although the three foregoing analogies may help to make clear the difference between resonance and tautomerism they shed little if any light on what exactly is meant by the statement that a given molecule has an intermediate, mesomeric or hybrid structure“.¹¹⁹ Trotz dieser Unschärfe und des Mangels an Erklärungsmacht sollte die Leistung solcher Analogien nicht unterschätzt werden: Die Analogien WHELANDS helfen nicht nur, den Unterschied zwischen Resonanz und Tautomerie zu verstehen, sie stellen außerdem – in sehr konzentrierter und punktueller Form – bereits einen Transfer- und Transformationsprozeß der chemischen Resonanz in ein anderes, literarisches Genre oder zumindest einen Ansatzpunkt eines solchen Transfers dar.

Analogie, Unschärfe und gar Willkür gehören also, wenig überraschend, auch zur naturwissenschaftlichen Theorie und Praxis. Analogiebildungen in der Literatur und vor allem in der Literaturwissenschaft sollten daher nicht umgehend und reflexartig zu Abwehrreaktionen und Ängsten territorialer Einmischung führen, kann doch auch hier der Nutzen in der literaturwissenschaftlichen Analyse das Element der Willkür in den Hintergrund rücken lassen. Insofern erscheint es durchaus gerechtfertigt, den Begriff der Resonanz, der sich ohnehin breiterer Verwendung in anderen Kontexten und einer längeren Diskursgeschichte als die thermodynamischen Hauptsätze, die Heisenbergsche Unschärferelation, die Quantenmechanik oder die Chaostheorie – allesamt beliebte Anwärter für Untersuchungen des Verhältnisses von Wissenschaft und moderner

¹¹⁸ WHELAND (1955: 4).

¹¹⁹ WHELAND (1955: 5).

Literatur¹²⁰ – erfreut, in und auf die Literatur zu übertragen. Zudem ist Resonanz (in ihrem akustischen und mechanischen Sinne) um 1900 keine Neuheit mehr – wie beispielsweise Elektrizität um 1800 –, so daß *Unser Dasein* und die literarischen Texte Döblins kaum als eine unmittelbare Antwort auf einen neuen naturwissenschaftlichen Diskurs oder als eine literarische Umsetzung oder Verarbeitung dessen angesehen werden können. Resonanz gehört zum Grundbestand physikalischer Lehrbücher, sowohl auf Schul- als auch auf Universitätsebene. Dies macht jedoch eine Auseinandersetzung mit Resonanz keineswegs weniger plausibel, da keinerlei Notwendigkeit besteht, daß Literatur sich notwendigerweise mit zeitgenössischer Naturwissenschaft auseinandersetzt.¹²¹

Die wichtigsten Leitlinien der Analysen seien noch einmal zusammengefaßt. Naturwissenschaft und Literatur werden in der vorliegenden Arbeit als zwei autonome Systeme verstanden, die – mit LUHMANN – unterschiedliche Funktionen erfüllen. Die Funktion der Wissenschaft liegt in der Erzeugung neuen Wissens, die Funktion der Kunst in der Beobachtung der Welt, bzw. in der Produktion und Reflexion von Kunstwerken.¹²² Die Wissenschaft operiert darüber hinaus mit dem besonderen Code einer der Trennung ‚wahr/unwahr‘, der für die Literatur nicht gilt. Die Systeme Wissenschaft und Literatur sind zwar autonom, können aber über strukturelle Kopplungen Informationen aus der Umwelt – die Literatur gehört zur Umwelt der Wissenschaft, wie die Wissenschaft zur Umwelt der Natur gehört – zu systemspezifischen Informationen verarbeiten. In

¹²⁰ Vgl. die kurze Überblicksdarstellung bei GAMPER (2013).

¹²¹ ROUSSEAU bemängelt zu Recht – in Hinblick auf das Verhältnis von Literatur und Medizin, aber es gilt dies nicht weniger für das von Naturwissenschaft und Literatur –, daß sich die literaturwissenschaftliche Analyse allzu häufig nur auf den literarischen Texten zeitgleiche Entwicklungen in den Wissenschaften konzentriert: „rarely, are there any leaps over time: for reasons not usually discussed it is assumed that the writer is influenced by the medicine of his own period, or of the age immediately preceding his“ (ROUSSEAU 1981: 408).

¹²² Vgl. REESE-SCHÄFER (1999: 176f.), KRAUSE (2001: 43), BARALDI, CORSI & ESPOSITO (1998: 104-109, 211-214). – LUHMANN'S Äußerungen zum Funktionssystem der Kunst beziehen sich fast ausschließlich auf die bildende Kunst, lassen sich aber – zumindest für die hier wichtigen Unterscheidungen – auf die Literatur übertragen.

Aufrechterhaltung eines traditionellen, aber historisierten Wissensbegriffs nähert sich die vorliegende Arbeit zuerst den Fragen, was man im frühen 20. Jahrhundert von der Resonanz wissen konnte, wie dieses Wissen präsentiert wurde und welche Geschichte dieses Wissen hat, und blickt in einigen Einzelbeispielen auf außerphysikalische Kontexte, in welche es im 20. und 21. Jahrhundert transferiert wurde. In der Analyse des Resonanzdiskurses geht es mit STIENING um die „Erschließung des wissensgeschichtlichen Kontextes“, welche „die Maxime einer möglichst umfassenden Bearbeitung des Wissensfeldes und seiner wissenschaftlichen Erforschung unabhängig von den Rezeptionsformen und -ergebnissen des literarischen Autors“ impliziert.¹²³ Erst in einem zweiten Schritt geht es um die konkreten Rezeptionswege und -umfänge, d.h. für die vorliegende Arbeit den expliziten Transfer von ‚Resonanz‘ in *Unser Dasein* sowie den impliziten Transfer in *Die drei Sprünge des Wang-lun, Manas und Berge Meere und Giganten*. „Erst durch die literarische Vermittlungsleistung werden“, wie STIENING ausführt, „die Wissenschaften mehr bzw. anders als Wissenschaften, nämlich zu Kontexten der Literatur und damit u.a. in ihrem Wissensstatus verändert“.¹²⁴ Jede Form von ‚Wissen‘ erscheint daher nach einem Transfer- und Transformationsprozeß in systemspezifischer Form. Die aus der Physik transferierte und transformierte Resonanz kann innerhalb des Systems Literatur dann zur Grundlage systeminterner und systemspezifischer Experimente werden. Solch ein ‚Experiment‘ ist selbst bereits eine Analogie zum wissenschaftlichen Experiment und operiert denn auch mit analogischen Strukturen. *Unser Dasein, Die drei Sprünge des Wang-lun, Manas und Berge Meere und Giganten* werden als Experimente verstanden, die untersuchen, wie eine Welt oder ein Text aussehen, wenn Resonanz als das leitende Prinzip einer Welt oder eines Textes angenommen wird. Wie beeinflusst eine solche

¹²³ STIENING (2011: 205).

¹²⁴ STIENING (2011: 209).

resonanzbasierte Konstruktion von Welten, Figuren und Texten den Inhalt und die Form literarischer
Texte?

3. Zur Resonanz

3.1. Einführung

„Die Resonanz begründet das Du in der Welt.“ – Mit diesem Satz endet der erste Teil des Abschnitts *Die Resonanz und das Du* in Döblins *Unser Dasein*, und es ist dieser Satz, der einen eigenen Absatz, ein Resümee bildet, der vielleicht eindrucklichste jenes Resonanzkapitels. Was aber ist Resonanz?

Der Begriff der ‚Resonanz‘ ist längst im allgemeinen Sprachgebrauch angekommen und bezeichnet, wie der Duden erläutert, bildungssprachlich die Gesamtheit der „Diskussionen, Äußerungen, Reaktionen, die durch etwas hervorgerufen worden sind und sich darauf beziehen“, bzw. „Widerhall, Zustimmung“.¹²⁵ Vorschläge, Kampagnen, Äußerungen oder Ideen finden Resonanz oder sie stoßen auf Resonanz, das heißt, sie werden aufgegriffen, verbreitet, regen zur Reaktion und zur Bezugnahme an, rufen Ablehnung oder Zustimmung hervor. Die Resonanz kann also gleichermaßen negativ wie positiv sein. – Wenngleich uns Resonanz also irgendwie immer schon geläufig ist, hilft uns dies nicht, wenn wir den Satz ‚Die Resonanz begründet das Du in der Welt‘ verstehen wollen. In *Unser Dasein* geht es ganz offensichtlich nicht um die Resonanz des gewöhnlichen Sprachgebrauchs, sondern um Resonanz in einem engeren, in einem physikalischen Sinne. Man richte den Blick also auf die Physik.

Im allgemeinen bezeichnet man in der Physik mit ‚Resonanz‘ das verstärkte Mitschwingen eines schwingungsfähigen Systems durch äußere periodische Anregung in einer Frequenz, welche mit der Eigenfrequenz des Systems übereinstimmt.¹²⁶ Besonders in der Mechanik lassen sich viele

¹²⁵ DUDEN (2007: 1388).

¹²⁶ Vgl. LEXIKON DER PHYSIK (2000: 452). Für diesen Absatz vgl. außerdem HARTEN (2012: 113-115), STUART & KLAGES (2010: 71), TAYLOR (2014: 232-235), TRAUTWEIN, KREIBIG & HÜTTERMANN (2014: 81, 112f.).

anschauliche Beispiele für Resonanzphänomene finden. Schon Kinder bemerken, daß nur wenig Kraftaufwand nötig ist, um eine Schaukel anzutreiben, wenn man ihr immer in einem bestimmten Moment einen leichten Stoß versetzt. In der Maschinenteknik hingegen gilt es häufig, Resonanz zu verhindern. So müssen beim Betrieb von Motoren und Maschinen solche Drehzahlen vermieden werden, die mit den Eigenfrequenzen der Maschine übereinstimmen, damit diese nicht in zu starke Schwingung gerät. Nicht minder bekannt sind Beispiele für Resonanz aus dem Bereich der Akustik. Saiten geraten in Schwingung, wenn sie von Schallwellen in der ihnen eigenen Frequenz getroffen werden. Die Resonanzkörper von Musikinstrumenten verstärken den Klang, indem sie ein breites Spektrum von Eigenfrequenzen aufweisen und so die verschiedenen Klänge des Instruments zu verstärken vermögen.

Wenngleich Resonanzphänomene in Mechanik und Akustik die einschlägigsten sind, sind dies mitnichten die einzigen Bereiche der Physik, in welchen Resonanzphänomene beobachtet werden können. Sie erscheinen überall dort, wo Schwingungen und Wellen eine Rolle spielen. So gibt es Resonanz auch bei elektrischen Schwingkreisen, worauf die Funktechnik mit Radio, Fernsehen und Mobiltelefon basiert. In der Elementarteilchenphysik finden sich die Kernspinresonanz, auf welcher das bildgebende Verfahren der Magnetresonanztomographie basiert, und das analoge Phänomen der Elektronenspinresonanz, in der quantenmechanischen Streutheorie Feshbach-Resonanz und Shape-Resonanz, die bestimmte Bindungszustände von Teilchen beschreiben.

In der Ozeanographie erklärt die Resonanz von Gezeitenwellen den extremen Tidenhub beispielsweise der Bay of Fundy am Nordende des Golfs von Maine oder der Ungava Bay nördlich von Quebec, die sich zur Hudson Strait öffnet.¹²⁷ Im Falle der Bay of Fundy haben durch die Länge der Bucht ein- und auslaufende Welle annähernd die gleiche Amplitude. Die Länge der Bucht entspricht ungefähr der Strecke, die eine einlaufende Flutwelle benötigt, um die Bucht zu

¹²⁷ Vgl. GARRETT (1972) für die Bay of Fundy, bzw. ARBIC ET AL. (2007) für die Ungava Bay.

durchlaufen, reflektiert zu werden und wieder zur Schelfkante zurückzulaufen. An der Schelfkante der Bucht wird die auslaufende Welle erneut reflektiert und verbindet sich dort mit der neu einlaufenden Flutwelle, so daß sich die Wellen in einer Resonanzschwingung aufschaukeln. In der Bay of Fundy entsteht durch diesen Effekt ein Tidenhub von bis zu 17 Metern.¹²⁸

In der Astronomie indessen bezeichnet Resonanz ein ganzzahliges Verhältnis der Umlaufzeiten zweier (oder mehrerer) Himmelskörper, die einen weiteren umlaufen, wie zum Beispiel Pluto und Neptun, die in einer 2:3-Resonanz stehen. Das heißt, daß Neptun drei Sonnenumläufe in der Zeit absolviert, in welcher es bei Pluto zwei Sonnenumläufe sind. Ein weiteres bekanntes Beispiel sind die Jupitermonde Ganymed, Europa und Io, die in einer 1:2:4-Resonanz stehen. Solche Resonanzen, bei welchen die Himmelskörper periodisch wiederkehrend gravitative Einflüsse aufeinander ausüben, können entweder störende oder stabilisierende Wirkungen haben.¹²⁹

Bereits diese kleine Auswahl an Beispielen für die Verwendung des Resonanzbegriffs zeigt, daß sich der Wirkungsbereich von Resonanzphänomenen von den kleinsten Teilchen bis zu Himmelskörpern, von Musikinstrumenten und Klängen bis zu Gezeitenerscheinungen von Meeresbuchten, und von theoretischer Physik bis in den Alltag erstreckt. Resonanz ist überall. Im folgenden soll der Versuch einer Annäherung an den wissenschaftlichen Diskurs zur Resonanz unternommen werden. Es wird dabei die Akustik, von welcher die Resonanz auch begrifflich ihren Ausgang nahm und über welche sie ihre größte Strahlkraft auf andere Gebiete erreichte, im Mittelpunkt stehen, wobei sie häufig mit der mechanischen Resonanz Hand in Hand geht. Ein solcher Fokus auf die Akustik bietet sich darüber hinausgehend an, da in Döblins *Unser Dasein* die ‚musikalische Resonanz‘ als „Wunder“ und „erhebende[s] Geheimnis“ (UD 170) besonders hervorgehoben wird.

¹²⁸ Vgl. AHNERT (2009: 331).

¹²⁹ Vgl. HANSLMEIER (2014: 93-95) oder unter dem Stichwort ‚resonance, orbital‘ das *Dictionary of Astronomy* (RIDPATH 2012: 398).

Will man sich dem wissenschaftlichen Diskurs zur Resonanz nähern, sieht man sich schnell mit einem Problem konfrontiert, da in früheren Jahrhunderten Phänomene, die heute als solche der Resonanz beschrieben werden, noch nicht mit diesem Begriff benannt wurden. Im deutschen Sprachraum gewinnt der Begriff der ‚Resonanz‘ erst allmählich im 18. und 19. Jahrhundert breitere Anwendung, wobei ihm der Sprung in den allgemeinen Sprachgebrauch erst im 20. Jahrhundert gelingt. Vor einer näheren Betrachtung des Begriffs und seiner Verwendungsweise soll hier zuerst eine Annäherung vom Phänomen her erfolgen, sprich es sollen einige der Phänomene beleuchtet werden, die heute als Resonanzphänomene verstanden werden. Erst in einem zweiten Schritt erfolgt dann eine kurze Begriffsanalyse.

3.2. Resonanz – eine Annäherung

3.2.1. Vom läutenden Knaben

„Wer läutet?“ – So lautet die Überschrift des Eingangskapitels von Thomas MANN'S *Der Erwählte*. Glockenschall und Glockenschwall sind über der Stadt Rom, und dennoch stellt sich zu Beginn des dritten Absatzes erneut die Frage: „Wer läutet die Glocken?“¹³⁰ Denn wie wir nun erfahren, sind es nicht die Glöckner. Die seien wegen des Läutens wie alle anderen auch auf die Straßen gelaufen. Aber kann es denn sein, daß niemand läutet? Dies nun auch wieder nicht, und so erscheint noch einmal die Frage „Wer also läutet die Glocken Roms?“¹³¹ Und endlich erhält der Leser Antwort: Es ist der „Geist der Erzählung“.¹³² Dieser Geist der Erzählung, „luftig, körperlos, allgegenwärtig, nicht

¹³⁰ MANN (1974: 9).

¹³¹ MANN (1974: 10).

¹³² MANN (1974: 10).

unterworfen dem Unterschiede von Hier und Dort“,¹³³ zieht sich bald zu einem personalen Erzähler zusammen, und so gestaltet sich das Eingangskapitel des *Erwählten* gleichermaßen spielerisch wie eindrücklich als ein Kommentar über die Funktionsweisen des Erzählvorgangs und den Status der Fiktion. Nur soviel vorausgesandt, sei erneut begonnen.

Wer läutet? Man könnte diese Frage ebenso an die Physik der zweiten Hälfte des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts richten. Denn auch die Physikbücher jener Zeit sind von Glockenschall und Glockenschwall erfüllt. Allein, hier ist es nicht der Geist der Erzählung, der läutet – oder wenn er es vielleicht doch ist, so geben es die Bücher nicht offen zu. Die Meinung der Physikbücher hinsichtlich der Frage, wer da läutet, ist nahezu einhellig: Es ist ein Knabe. – Kaum etwas erfahren wir von diesem Knaben, weit weniger als über den Geist der Erzählung im *Erwählten*. Nichtsdestotrotz läutet er die Glocken, und manche meinen gar, es sei das Läuten von Glocken „eine Lieblingsbeschäftigung der Knaben, weil sie Geschicklichkeit dazu zeigen müssen und den Ungeschickten, der das richtige Tempo nicht einzuhalten versteht und deshalb bei der größten Anstrengung nicht läuten kann, auslachen können“. ¹³⁴ Ob dies tatsächlich die Motive des Knaben sind, sei dahingestellt.

Einen Anstoß – mag er der erste sein oder in einer Reihe stehen, deren Anfang sich nur schwerlich ausmachen läßt – erhält das Läuten des Knaben in einem fiktiven Gespräch des 17. Jahrhunderts zwischen den Herren Sagredo und Salviati. Diese beiden Herren führen, im Beisein vom meist schweigenden Simplicio, in den 1638 erschienenen *Discorsi* von GALILEI allerlei angeregte Gespräche über die Mechanik. Gegen Ende des ersten Tages der *Discorsi* unterhalten sich Sagredo und Salviati über die Schwingungen von Pendeln. Salviati konstatiert, daß jedes Pendel eine

¹³³ MANN (1974: 10).

¹³⁴ ELSAS (1886: 36).

„feste und bestimmte Schwingungsdauer“¹³⁵ habe, und indem man das Pendel anblase, könne man es in Bewegung versetzen. Blase man nun „immer wieder [...] in der dem Pendel eigenthümlichen Zeit“, lassen sich die Schwingungen steigern, „und endlich wird eine so starke Schwingung hervorgerufen sein, dass eine sehr viel grössere Kraft, als die eines einmaligen Anblasens erforderlich wäre, um die Ruhe wiederherzustellen“.¹³⁶ Das Beispiel von den in ihren Schwingungen verstärkten Pendeln ruft Kindheitserinnerungen in Sagredo wach, der entgegnet, daß er „[s]chon als Kind“ gesehen habe, „wie ein einziger Mann durch rechtzeitige Anstösse eine immense Kirchenglocke zum Läuten“ brachte,¹³⁷ indes viele Männer nötig gewesen seien, um diese Bewegung anzuhalten.

Mehr als zwei Jahrhunderte später verwendet HELMHOLTZ das Beispiel von der Glocke in der *Lehre von den Tonempfindungen*, um den Vorgang des Mittönens,¹³⁸ bei welchem ein Körper durch die Schwingungen eines anderen ebenfalls in Schwingung versetzt wird – wie zum Beispiel die Saiten zweier Violinen¹³⁹ –, anschaulich zu erklären.

So ist es z.B. bekannt, dass die grössten Kirchenglocken durch taktmässiges Ziehen an dem Glockenseil von einem Mann oder selbst einem Knaben in Bewegung gesetzt werden können, Glocken von so grossem Metallgewicht, dass der stärkste Mann, welcher sie aus ihrer Lage zu bringen sucht, sie kaum merklich bewegt, wenn er seine Kraft nicht in bestimmten taktmässigen Absätzen anwendet. [...] Während die Glocke hin- und herschwankt, hebt und senkt sich der Hebel mit dem Glockenseil, der oben an ihrer Axe befestigt ist. Wenn nun, während der Hebel sich senkt, ein Knabe sich an das untere Ende des Glockenseils anhängt, so wirkt die Schwere seines Körpers so auf die Glocke, dass sie deren eben vorhandene Bewegung beschleunigt.¹⁴⁰

¹³⁵ GALILEI (1890: 85).

¹³⁶ GALILEI (1890: 85).

¹³⁷ GALILEI (1890: 85).

¹³⁸ Zum Verhältnis der Begriffe ‚Mittönen‘ und ‚Resonanz‘ siehe unten, 3.2.4.

¹³⁹ Vgl. HELMHOLTZ (1863: 61): „Das *Mittönen* ist ein den Musikern wohlbekanntes Phänomen. Wenn z. B. die Saiten zweier Violinen genau gleich gestimmt sind, und man die eine anstreicht, geräth auch die gleichnamige Saite der anderen Violine in Schwingung.“

¹⁴⁰ HELMHOLTZ (1863: 61).

War es bei GALILEI noch Sagredo, der *als* Kind, bzw. Knabe,¹⁴¹ das Läuten der Glocke beobachtete, verschiebt sich dies bei HELMHOLTZ immer mehr zum Knaben, der *selbst* läutet. Anfangs noch ‚ein Mann *oder* ein Knabe‘, ist, je weiter die Erläuterungen fortschreiten, nur noch vom Knaben die Rede.¹⁴² HELMHOLTZ schließt mit dem Hinweis, daß der Erfolg des beschriebenen Verfahrens darauf beruhe, „dass der Knabe seine Kraft immer nur in solchen Augenblicken anwendet, wo er durch sie die Bewegung der Glocke vergrößert“.¹⁴³ Bevor HELMHOLTZ sich den genuin akustischen Beispielen des Mitschwingens zuwendet, führt er ein anderes Beispiel, einen „Versuch ähnlicher Art, der jeden Moment anzustellen ist“,¹⁴⁴ auf mehreren Seiten aus.¹⁴⁵ Mag dieser Versuch, bei welchem man sich ein einfaches Pendel aus Faden und Ring herstellt und durch bestimmte Handbewegungen die Schwingungen vergrößert, auch noch so ähnlich sein und mag er noch so einfach auszuführen sein, diejenigen, die auf HELMHOLTZ folgen, nehmen ihn nicht wieder auf. Der Knabe aber, der die Glocke läutet, findet große Resonanz – und sein Läuten ist nun nicht mehr aufzuhalten.¹⁴⁶

Der Einfluß von HELMHOLTZ auf das Erscheinen des läutenden Knaben wird besonders deutlich, wenn man sich jene Physikbücher anschaut, deren Auflagen sowohl vor als auch nach HELMHOLTZ’ *Lehre von den Tonempfindungen* liegen. So überarbeitete FICK den Abschnitt *Vom Schalle* in seiner *Medizinischen Physik* von 1858 für die zweite Auflage grundlegend. Zwar werden auch schon in der

¹⁴¹ Im Original „fanciullo“ (GALILEI 1898: 141), was gleichermaßen ‚Kind‘ wie ‚Knabe‘ bedeuten kann.

¹⁴² Vgl. HELMHOLTZ (1863: 61f.).

¹⁴³ HELMHOLTZ (1863: 62).

¹⁴⁴ HELMHOLTZ (1863: 62).

¹⁴⁵ Vgl. HELMHOLTZ (1863: 62-65).

¹⁴⁶ Es soll selbstverständlich nicht nahegelegt werden, daß HELMHOLTZ das Beispiel ‚erfand‘. So hätte beispielsweise ein Leser der *Gartenlaube* im 43. Heft des Jahres 1859 in einem Aufsatz über das *Perpetuum Mobile* lesen können, daß „[e]in kleines Kind“ eine „große Glocke durch einen einzigen Stoß nicht zum Schwingen und Anschlagen bringen“ könne; „[w]iederholt aber das Kind, wenn die Glocke aus der geringen Schwingung zurückgekehrt ist, jenen Stoß und setzt dasselbe Spiel fort, so wird die Glocke immer größere Bogen beschreiben und in ihren Schwingungen eine lebendige Kraft repräsentieren, welche viel größer werden kann, als die, welche ein kräftiger Mann auf einmal in ihr hervorzubringen vermocht hätte“ (GARTENLAUBE 1859: 621). Zu großer Popularität verhilft dem Beispiel aber ganz zweifellos HELMHOLTZ.

ersten Auflage das Mitschwingen von Saiten beschrieben und die Arbeiten von SAVART erörtert.¹⁴⁷ In der zweiten Auflage von 1866 findet sich indessen innerhalb des Abschnitts *Vom Schalle* nun ein Kapitel *Vom Mittönen*, in welchem das Beispiel der Kirchenglocke – mit direktem Verweis auf HELMHOLTZ¹⁴⁸ – erscheint: „Es gelte eine schwere Kirchenglocke in weite hin- und hergehende Schwingungen zu versetzen. Selbst der stärkste Mann wird sie durch einen einmaligen Anzug am Strange zu keiner namhaften Excursion bringen“.¹⁴⁹ Nach der Erläuterung, wie es statt dessen gemacht werde, folgt der Hinweis: „So kann ein Knabe durch wiederholte Anzüge eine schwere Kirchenglocke in weite Schwingungen versetzen, wenn er nur allemal die Züge am Strange in solchen Zeitabschnitten macht, in welchen die Glocke von selbst schon in der Richtung geht, in welcher sie der Zug zu bewegen strebt“.¹⁵⁰ – Das Lehrbuch von FICK ist keineswegs ein Einzelfall. Auch in andere Bücher wird der Knabe nun eingeschrieben, zum Beispiel in HEBLERS *Lehrbuch der Physik*. Der 171. Abschnitt der 1854 erschienenen zweiten Auflage führt den Titel *Resonanz, Combinationstöne*¹⁵¹ und nennt einige Beispiele aus der Akustik. In der dritten, nach HEBLERS Tod von PISKO umgearbeiteten Auflage von 1866 finden sich im 166. Abschnitt *Mittheilung tönender Schwingungen. Mittönen*¹⁵² die gleichen akustischen Beispiele der zweiten Auflage, doch die sich anschließende Erklärung des Mittönens bedient sich nun des Glockenbeispiels: „Gleichwie eine grosse Thurm-glocke dadurch zum lebhaften Schwingen gebracht werden kann, dass ein Knabe sich immer an das vom Glockenhebel herab gehende Seil hängt, so oft dieses sich senkt, er es aber so lange frei lässt, als es sich hebt, [...] so wird auch ein des Tönens fähiger Körper durch einen anderen

¹⁴⁷ Vgl. FICK (1858: 158-160).

¹⁴⁸ Vgl. FICK (1866: 158).

¹⁴⁹ FICK (1866: 158).

¹⁵⁰ FICK (1866: 158).

¹⁵¹ Vgl. HEBLER (1854: 344-348).

¹⁵² Vgl. HEBLER (1866: 408-412).

tönenden Körper durch von diesem ausgehende, wenn auch sehr schwache sich aber oft genug periodisch wiederholende Stösse zum Mittönen gebracht“.¹⁵³

So läutet sich der Knabe durch die Physik- und Akustik-Bücher jener Jahrzehnte nach dem Erscheinen von HELMHOLTZ' bahnbrechendem Werk und erklärt uns die Resonanz. Mal erscheint der Knabe als „ein Kind“, das „die schwerste Kirchenglocke läuten [kann] dadurch, dass es in passendem Rhythmus an dem Strick zieht und allmählich die Amplitude vergrößert“,¹⁵⁴ mal wird GALILEI direkt zitiert,¹⁵⁵ gelegentlich wird der Knabe nicht einmal erwähnt.¹⁵⁶ Doch meistens ist es der bereits bekannte Knabe, der durch sein Läuten die Resonanz vor das vorstellende Auge des Lesers führt. Bei RADAU können „die größten Kirchenglocken durch taktmäßiges Ziehen an dem Glockenseil selbst von einem Knaben in Bewegung gesetzt werden“.¹⁵⁷ Von ELSAS' Mutmaßungen über die Motive des Knaben beim Glockenläuten war oben bereits die Rede. Der Knabe, der „die schwere Glocke in immer lebhaftere Schwingungen versetzen“¹⁵⁸ kann, erscheint gleich mehrmals in ELSAS' *Der*

¹⁵³ HEBLER (1866: 409f.).

¹⁵⁴ KAYSER (1890: 215). – Ebenso bei BÖRNER (1892: 49): „Ein Kind vermag eine schwere Glocke durch richtiges Ziehen in Bewegung zu setzen.“

¹⁵⁵ Vgl. STARKE (1908: 15): „Hierauf machte schon Galilei aufmerksam: ‚Schon als Kind habe ich gesehen, wie ein einziger Mann durch rechtzeitige Anstöße eine immense Kirchenglocke zum Läuten brachte.‘ Rechtzeitig sind [...] die Anstöße, wenn sie sich nach Ablauf der Schwingungsdauer der Glocke wiederholen. Man nennt die beschriebene Erscheinung *Resonanz*, [...]“. – Vgl. auch WEILER (1901: 258) und WARBURG (1912: 125).

¹⁵⁶ Vgl. LORENTZ (1907: 35f.): „Zur Erläuterung [von erzwungenen Schwingungen, A.L.] kann die Art und Weise dienen, wie eine schwere Kirchenglocke in Bewegung gesetzt wird. [...] Übe nun der Glockenläuter fortwährend dieselbe Kraft aus, selbst die größte, deren er fähig ist, so würde er der Glocke nur eine kleine Verschiebung aus der Gleichgewichtslage geben. Er zieht nun aber nicht fortwährend, sondern ruckweise, und er kann Schwingungen von beträchtlicher Weite hervorbringen, [...]“. – WAETZMANN (1912: 23): „Ein klassisches Beispiel für Resonanz, welches auch Helmholtz anzuführen pflegte, ist das Läuten von Glocken. Es ist bekannt, daß die schwersten Glocken durch taktmäßiges Ziehen an dem Glockenseil durch verhältnismäßig geringe Kräfte in Bewegung gesetzt werden können.“ – ROSENBERG (1913: 196) als Beispiel für Resonanz: „Läuten großer Kirchenglocken durch rhythmisches Ziehen am Seile; Aufhalten der Glocke durch Ziehen im entgegengesetzten Rhythmus.“

¹⁵⁷ RADAU (1869: 198), mit direktem Verweis auf HELMHOLTZ.

¹⁵⁸ ELSAS (1886: 36).

Schall.¹⁵⁹ JONQUIÈRE verweist auf HELMHOLTZ, der die Erscheinung des Mittönens über das Anläuten schwerer Kirchenglocken erklärt habe. Sei die Bedingung erfüllt, daß die Zahl der Züge am Seil mit der Zahl der Schwingungen der Glocke übereinstimmt, „so kann es bei hinreichender Ausdauer selbst einem Knaben gelingen, eine schwere Kirchenglocke anzuläuten, während sich bei Missachtung dieser Regel selbst der kräftigste Mann vergeblich bemühen wird, zum Ziele zu gelangen“.¹⁶⁰ Nach RIECKE „vermag ein Knabe, wenn er taktmäßig an dem Seile einer Glocke zieht, die zu Anfang kaum merkbaren Schwingungen immer mehr zu verstärken, bis der Klöppel anschlägt und die Glocke ertönt“.¹⁶¹ Für HÖFLER ist das „Läuten schwerer Glocken durch kleine Knaben“¹⁶² ein Beispiel für den mechanischen Vorgang, der auch für das Mittönen verantwortlich ist. GUTTMANN erläutert das Mittönen mit der Erklärung, daß „[s]elbst ein Knabe [...] schwere Kirchenglocken in Gang bringen [kann], wenn er an dem Stricke immer in der Richtung zieht, welche die Glocke schon von selbst einzuschlagen im Begriff ist“.¹⁶³ Für LECHER liegt die „mechanische Erklärung“ von Phänomenen akustischer Resonanz nahe: „Selbst ein kleiner Knabe wird eine große Kirchenglocke [...] in pendelnde Bewegung versetzen, wenn er immer im richtigen Momente am Strange zieht“, was hingegen „selbst ein kräftiger Mann“ nicht bewerkstelligen könne, wenn er unregelmäßig an der Glocke ziehe.¹⁶⁴ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist der läutende Knabe derart bekannt, daß PLANCK in einem Halbsatz erwähnen kann, daß es eine Wirkung der Resonanz sei, wenn „ein kleiner Knabe eine zenterschwere Kirchenglocke in kräftige Schwingungen versetzt“.¹⁶⁵ Laut KALÄHNE müsse nur

¹⁵⁹ Vgl. ELSAS (1886: 35f.), dann ELSAS (1886: 56f.), und schließlich ELSAS (1886: 63): „Stellen wir uns noch einmal den Knaben vor, der eine Glocke läuten will. [...]“

¹⁶⁰ JONQUIÈRE (1898: 165).

¹⁶¹ RIECKE (1902: 327).

¹⁶² HÖFLER (1904: 317).

¹⁶³ GUTTMANN (1910: 64).

¹⁶⁴ LECHER (1912: 96).

¹⁶⁵ PLANCK (1919: 98).

an „das alte Beispiel der Kirchenglocke“¹⁶⁶ erinnert werden, um die machtvolle Wirkung der Resonanz zu erkennen.¹⁶⁷

Worin könnte jedoch die Anziehungskraft dieses Beispiels liegen? HELMHOLTZ wählt es, weil dieses Beispiel zu den Vorgängen gehöre, „bei denen die Schwingungen langsam genug sind, dass man alle ihre Phasen einzeln beobachten kann“.¹⁶⁸ Es geht also um Nachvollziehbarkeit und Sichtbarmachung. Die Schwingungen der Glocken sind ganz offensichtlich leichter zu verfolgen als Luftschwingungen.¹⁶⁹ Aber man könnte zu diesem Zwecke auch GALILEIS Beispiel von den Pendeln anführen, auf die man bläst, oder HELMHOLTZ' oben erwähntes Beispiel vom Pendel, oder das Beispiel einer Schaukel, die immer zum richtigen Zeitpunkt angestoßen wird.¹⁷⁰ Allein, die größte

¹⁶⁶ KALÄHNE (1913: 1137).

¹⁶⁷ Zur Erläuterung der Resonanz erscheint das Beispiel des läutenden Knabe in ganz unterschiedlichen Bereichen, z.B. in NAIRZ' *Radiotelegraphie*: „Ein Kind kann eine schwere Kirchenglocke läuten, wenn es im Tempo von deren Eigenschwingung am Glockenstrange zieht [...]. Wir drücken und so aus, daß wir sagen, zwischen der Eigenfrequenz des in Schwingung zu versetzenden Gegenstandes und den hierzu bestimmten Impulsen muß Resonanz bestehen“ (NAIRZ 1908: 50); in BARTHS *Einführung in die Physiologie, Pathologie und Hygiene der menschlichen Stimme*: Obgleich eine „größere Kirchenglocke [...] so schwer [ist], daß selbst der kräftigste Mann nicht imstande ist, durch den Zug an dem Glockenseil [...] die Glocke zum Tönen zu bringen“, vermag doch, so BARTH, „diese Aufgabe ein Knabe zu leisten, sobald er in einem bestimmten Rhythmus nur ein geringes Maß an Kraft durch Zug an dem Glockenseil aufwendet“ (BARTH 1911: 39, mit direktem Verweis auf HELMHOLTZ); in SCHAEFERS *Einführung in die Musikwissenschaft* mit Zitat aus HELMHOLTZ' *Lehre von den Tonempfindungen*, vgl. SCHAEFER (1915: 60f.); oder in WIENERS *Fliegerkraftlehre*: „[S]elbst ein kleiner Knabe kann eine Kirchenglocke läuten, wenn er einen einfachen Kunstgriff gebraucht. Er wird nämlich nach dem ersten Ziehen abwarten, bis die ein wenig in Schwingung geratene Glocke wieder zurückgekehrt ist, und in dem Augenblick wieder ziehen, wo er die vom ersten Stoß vorhandene Bewegung verstärken kann“ (WIENER 1920: 221).

¹⁶⁸ HELMHOLTZ (1863: 61).

¹⁶⁹ Diese Erkenntnis geht selbstverständlich nicht auf HELMHOLTZ zurück. Schon FRACASTORO zieht zur Erklärung der Resonanz gleichgestimmter Saiten mechanische Beispiele heran (vgl. FRACASTORO 1546: cap. 11), da die von Saiten verursachten Luftschwingungen nicht wahrzunehmen seien: „In cordis autem propter celeritatem circulationum non percipitur“ (FRACASTORO 1546: cap. 11).

¹⁷⁰ Das Beispiel der Schaukel erwähnen zum Beispiel BERLINER (1903: 401) und LECHER (1912: 96). – Laut KALÄHNE ist das Beispiel von der Schaukel „[n]och geläufiger“ (KALÄHNE 1913: 1137) als das der Kirchenglocke. Für das weitere 20. Jahrhundert und das 21. Jahrhundert gilt dies zweifellos. Während der läutende Knabe aus den Lehrbüchern verschwindet, wird nun die Schaukel zum beliebten Beispiel für Resonanz, vgl. z.B. GIANCOLI (2010: 509), STUART & KLAGES (2010: 71): „Bei kleiner Dämpfung genügen schon verhältnismäßig geringe Kräfte, um große Amplituden zu erreichen. Daher kann ein Kind eine schwere Schaukel zu großen Schwingungen bringen, wenn es nur die Schaukel im richtigen Takt anstößt“, HALLIDAY, RESNICK & WALKER (2013: 357): „Wenn Sie also eine Schaukel bei ihrer natürlichen Frequenz anstoßen,

Faszination übt der läutende Knabe aus, so daß es nicht nur um die größere Nachvollziehbarkeit gehen kann. Was leistet das Beispiel des Knaben, das andere Beispiele nicht leisten können? Zum einen ist da die große Wirkung, die durch Resonanz erzielt werden kann. Man beachte in den zuvor ausführlich zitierten Darstellungen des Glockenbeispiels die Betonung der *schweren* Glocke, die selbst der *stärkste* Mann nicht in Bewegung zu versetzen vermag. Ein *kleiner* Junge indessen kann eine solche Glocke durch *schwache* Anstöße zum Schwingen bringen. Ein geringer Aufwand von Kraft erzeugt allein durch die richtige Frequenz der Anwendung eine beachtliche Wirkung. Das Beispiel des läutenden Knaben verdeutlicht auf besonders eindrückliche Weise die Macht der *Wiederholung*.

Zum anderen unterscheidet sich die Glocke von Pendeln oder einer Schaukel in einer wesentlichen Hinsicht. Wenn der Knabe taktmäßig am Glockenseil zieht, wird die Glocke nicht nur in immer stärkere Schwingungen versetzt, sondern irgendwann, und zwar wenn der Klöppel anschlägt, zeigt sich eine weitere Wirkung: die Glocke *tönt*. Tönende Glocken sind ihrerseits wiederum Beispiele für die Kraft der Resonanz, da die von ihnen ausgehenden Schwingungen zum Erzittern von Mauerwerk, Fenstern oder anderen Körpern führen können.¹⁷¹ Auch hier sind die Beispiele in den Physikbüchern zahlreich.¹⁷² Erneut findet allerdings eine Verschiebung statt, deren

werden die Auslenkungs- und Geschwindigkeitsamplituden sehr groß, eine Tatsache, die Kinder meist spielend erlernen“, oder TRAUTWEIN, KREIBIG & HÜTTERMANN (2014: 81): „Eine Schaukel führt infolge der Reibung in der Halterung und mit der Luft eine gedämpfte Schwingung aus. Wird sie aber von Zeit zu Zeit angestoßen, so kann man erzwingen, dass die Schwingungsbewegung dennoch nicht abklingt, und stößt man sie *im Takt*, d.h. nach jeder Schwingungsperiode erneut an, so kann die Amplitude mit der Zeit sogar zunehmen.“

¹⁷¹ Ein frühes Beispiel dessen findet sich bei LEONARDO DA VINCI. Am linken Rand von Folio 659v des *Codex Atlanticus* erscheint die Zeichnung eines Turms und darunter der kurze Kommentar: „Scrivi perché il campanile si dimena sonando le sua campange“ (LEONARDO 2000: 1291). Der Glockenturm wird also durch das Läuten der Glocke in Bewegung versetzt.

¹⁷² Vgl. bei KOPPE (1852: 293): „Die Mauern und Pfeiler einer Kirchen erzittern mehr oder weniger beim Läuten der Glocken“, bei MÜLLER-POUILLET (1853: 349): „[A]lle Pfeiler und Mauern eines Domes erzittern mehr oder weniger beim Läuten der Glocken“, bei KUNZEK (1853: 312): „Das Erzittern fester Körper beim starken Glockengeläute oder beim Trommelschlag kann man schon durch Berührung mit den Fingern wahrnehmen“, bei KÜLP (1858: 154): „Fenster klirren unter dem Einfluß stark tönender Orgelpfeifen und eines

Scheidepunkt von HELMHOLTZ' *Lehre von den Tonempfindungen* markiert wird: Denn die Beispiele des Mitschwingens fester Körper durch Glockengeläute liegen vorrangig vor der Veröffentlichung der *Lehre von den Tonempfindungen* und verschwinden gelegentlich sogar in späteren Auflagen.¹⁷³ Statt der Wirkungen des Tönens der Glocken rückt das Tönen der Glocken *als* eine Wirkung einer Resonanz in den Fokus. Nichtsdestoweniger bindet das mechanische Beispiel der in Schwingung versetzten Glocke an die Akustik zurück, indem das Ziel dieses Schwingens in der Erzeugung des Tons liegt.

Zuletzt noch eine Randbemerkung. Vielleicht sollte in einer germanistischen Arbeit nicht so viel von Glocken die Rede sein, ohne daß *die* Glocke der deutschen Literatur erwähnt wird. Denn nicht

Glockengeläutes“. – Es wurde dieses Phänomen schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts beobachtet. MUNCKE führt aus, daß „[t]önende feste Körper [...] andere, mit denen sie verbunden sind, in gleichartige Schwingungen“ (MUNCKE 1836: 275) versetzen. Es sei dies „schon seit langer Zeit bekannt, indem unter andern bereits LAHIRE das Beben eines Strebepfeilers zu Rheims beim Läuten der großen Glocke [...] nachwies, und man entdeckte daher hierin die richtige Ursache der *Resonanz*“ (MUNCKE 1836: 275, mit Verweis auf DE LA HIRE in den *Mémoires*; diese Ausführungen MUNCKES wurden fast wörtlich von MENZEL übernommen, vgl. MENZEL 1844: 88f.). Im zweiten Band der 1733 erschienenen *Histoire de l'Académie Royale des Sciences* findet sich für das Jahr 1692 im Abschnitt *Diverses Observations de Physique générale* eine kurze Zusammenfassung eines Berichts von DE LA HIRE: „Mr. de la Hire a rapporté à cette occasion, qu'à l'Eglise de Saint Nicaise de Rheims, quand on sonne une des deux cloches qui sont haut de la Tour, ou même quand on lui donne du mouvement, ce mouvement se communique à un arc-boutant qui ne touche point à la Tour & qui fait des vibrations fort sensibles. Mr. de la Hire croit que cet arc-boutant est détaché par en-haut du mur contre lequel il devoit appuyer“ (*Mém. de l'Acad. II*: 87). Man beachte, daß – zumindest in dem Bericht – die Glocke hinsichtlich der Wirkung auf den Strebepfeiler nicht zwangsweise als ‚tönend‘ beschrieben wird (‚ou même quand on lui donne du mouvement‘). MUNCKE hebt aber gerade die Resonanzwirkung *tönender* – und nicht nur schwingender Körper – hervor. Laut RADAU habe man „häufig jenen Pfeiler einer Kirche zu Rheims citiert, der immer erbebt, sobald eine gewisse Glocke geläutet wird“ (RADAU 1869: 157). ROUSSEAU habe behauptet, daß diese Wirkung auch eingetreten sei, wenn der Klöppel entfernt worden sei. Dadurch aber werde „die Geschichte unverständlich; wie sie von den ältern Gewährsleuten berichtet wird, hat sie nichts Auffallendes“ (RADAU 1869: 157). Auch RADAU favorisiert also eine Erklärung des Bebens über die Resonanzwirkung des Schalles.

¹⁷³ Vgl. die Abschnitte *Mittönende Schwingungen*, *Resonanz* in KOPPE (1852: 291-293) einerseits und KOPPE (1892: 278f.) andererseits. – Im Abschnitt *Mittheilung der Schallschwingungen zwischen festen, flüssigen und luftförmigen Körpern* erscheint oben zitiertes Beispiel der erzitternden Kirchenpfeiler in MÜLLER-POUILLET (1853: 348-350). Dieser Abschnitt (später als *Mittheilung der Schallschwingungen zwischen festen, flüssigen und gasförmigen Körpern*) erscheint in späteren Auflagen nur geringfügig verändert und auch das Beispiel bleibt erhalten (vgl. MÜLLER-POUILLET 1868: 448-450, und MÜLLER-POUILLET 1886: 790-792). Noch in der Auflage von 1905 erscheint der Abschnitt in kaum veränderter Form, das Beispiel der erzitternden Pfeiler und Mauern fehlt indessen (obwohl ein anderes Beispiel vom Knall einer Kanone, der Fensterscheiben zum Klirren bringt, weiterhin erscheint) und wurde durch das Zersingen des Glases ersetzt (vgl. MÜLLER-POUILLET 1905: 715-718).

nur hinsichtlich ihres Tönens, sondern auch in bezug auf ihre literarische Bedeutung unterscheidet sich die tönende Glocke von Pendel und Schaukel, selbst wenn letztere in *Effi Briest* zu literarischem Ruhm gelangt. Das 19. Jahrhundert wird gleichsam eingeläutet durch SCHILLERS im Jahre 1800 erschienenen *Lied von der Glocke*, welches zweifellos zu den bekanntesten Gedichten deutscher Sprache zählt. Neben der Herstellung der Glocke handelt die Ballade aber auch von ihren zukünftigen Funktionen. So zählen zu den im Gedicht genannten Funktionen der Glocke der Ruf der Lebenden – und somit das Erzeugen von Gemeinschaft – und das Beklagen der Toten,¹⁷⁴ sowie das Messen der Zeit. Bleibt man im Beispiel des Knaben, der die Glocke läutet, zeitigt sein taktmäßiges Ziehen am Seil eine Kette von Folgewirkungen, bzw. ein stetes Ausbreiten und Verstärken der Schwingungen: Der Knabe bewirkt das Schwingen der Glocke, welches schließlich ein Tönen der Glocke bewirkt. Das Tönen wiederum kann und soll besondere Wirkungen in der Welt wie das Zusammenrufen der Menschen hervorbringen. Schließlich wird die Glocke zumindest in SCHILLERS Gedicht zum Mahner der Endlichkeit des irdischen Seins, wenn es in der vorletzten Strophe heißt:

Und wie der Klang im Ohr vergehet,
Der mächtig tönend ihr entschallt,
So lehre sie, daß nichts bestehet,
Daß alles Irdische verhallt.¹⁷⁵

Die Glocke besitzt mithin auch immer eine über die Physik hinausweisende, eine *meta-physische* Bedeutung. Mittels ihrer Namen und der teilweise sehr ausführlichen Inschriften (meist aus der Perspektive der ersten Person) *erzählen* Glocken Geschichten.¹⁷⁶ Der Glockenschall und das

¹⁷⁴ So im Motto zu SCHILLERS Gedicht: „Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango“ (SCHILLER 2004a: 429, bzw. 1800: 243).

¹⁷⁵ SCHILLER (2004a: 441, bzw. 1800: 263f.).

¹⁷⁶ Man denke beispielsweise an die Schwesterglocken *Pretiosa* und *Speciosa* im Kölner Domgeläut. Die Inschrift der *Speciosa* lautet: „Sum grandis sonore soror, testis michi factor, cuius heros fani decor et resonantia toni movit, quod fieri dant me sub honore patroni, ut sociam sociam reddendo tonis melodiam. Pello nimbo, vocor idcirco speciosa. Annis germane semel I iunctum mihi plane. Joannes de Vechel – Schwester der großen, klangreichen bin ich, so bezeugt der Künstler, deren die Kinder beherrschende Zier und Fülle des Tones Grund war, warum man mich goß, dem heiligen Patrone zur Ehre, daß der Gefährtin gesellt sich der Töne Wohlklang gewähre. Weil ich vertreibe die stürmischen Wolken, die Schöne heiße ich. Zu den Jahren der

Erzählen stehen damit schon von vornherein in besonders enger Verbindung. Eine Erzählung – mag sie noch so minimal sein – ist es auch, die uns die Resonanz erklären soll. Der Nukleus dieser Erzählung lautet: ‚Ein Knabe zieht taktmäßig am Glockenseil. Die Glocke gerät in immer stärkere Schwingung.‘ Das nächste Element der Erzählung – das Tönen der Glocke – ist impliziert und kann der Ausgangspunkt für weitere Erzählungen von der Resonanz und ihren Wirkungen sein. Es scheint also, daß man ins Erzählen gerät, wenn es um Resonanz geht – und nicht nur das, man gerät auch ins Singen.

3.2.2. Vom Ins-Klavier-Singen

In den Physikbüchern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts werden nicht nur erstaunlich viele Glocken geläutet, noch häufiger wird gesungen. Es wird aber nicht einfach so gesungen, sondern es wird mit großer Selbstverständlichkeit in Klaviere hineingesungen oder dazu aufgefordert.

Hören wir noch einmal in jenes Gespräch zwischen Salviati und Sagredo. Das von Sagredo erwähnte Beispiel der Kirchenglocken, die sich so leicht von einem einzelnen Manne in Schwingung versetzen lassen, könne, so Salviati, ebenso dazu dienen, das „wunderbare Phänomen an den Saiten der Zither und des Klavieres (cimbalo)“¹⁷⁷ zu erklären, bei welchem gleichgestimmte Saiten mittönen. Salviati fährt fort:

Eine angeschlagene Saite ertönt und klingt fort, solange seine [sic] Resonanz andauert: diese Schwingungen versetzen die Luft in Mitbewegung, und das Erzittern derselben erstreckt sich weit fort, und erregt alle Saiten desselben Instrumentes und auch die anderer benachbarter: jede mit der angeschlagenen gleich gestimmte Saite, da sie geneigt ist, in demselben Tempo zu vibrieren, fängt bei dem ersten Impulse an sich ein wenig zu bewegen [...].¹⁷⁸

Schwestern eines vollends gefügt ist mein Alter“ (für Text und Übersetzung vgl. WALTER 1913: 243; vgl. auch LEGNER 2009: 31f.).

¹⁷⁷ GALILEI (1890: 86).

¹⁷⁸ GALILEI (1890: 86).

Die Schwingungen der einen Saite erregen gleichgestimmte Saiten zum Schwingen. Der Klang der einen Saite ruft den Klang einer anderen hervor. Von der Mechanik sind wir nun mit Salviati und Sagredo in den Bereich der Akustik gegangen. Dieses Phänomen des Mitschwingens gleichgestimmter Saiten ist zu Zeiten GALILEIS lange bekannt¹⁷⁹ und ist beispielsweise schon von LEONARDO DA VINCI in seinen Notizbüchern beschrieben worden.¹⁸⁰ Um die Mitte des 16. Jahrhunderts befaßt sich FRACASTORO in seinem Buch *De sympathia et antipathia* mit dem Phänomen: „Unisonum autem aliud unisonum comotat, quoniam quae similiter tense sunt cordae, consimilis aeris undationes & facere & recipere natae sunt“,¹⁸¹ wobei FRACASTORO als der erste gelten kann, der eine Erklärung für dieses Phänomen liefert.¹⁸² Im 17. Jahrhundert wird das Phänomen aus dem weiten Kontext der *Sympathia* herausgelöst und erscheint nun isoliert in auf die Mechanik, bzw. die Akustik ausgerichteten Betrachtungen. BEECKMAN, der erheblichen Einfluß auf MERSENNE und DESCARTES ausübte, indem er mit ihnen korrespondierte und ihnen seine

¹⁷⁹ BACON nennt es „*a Common Observation, that if a Lute, or Violl, be layed upon the Backe, with a small Straw upon one of the Strings; And another Lute or Violl be laid by it; And in the other Lute or Violl, the Unison to that String be strucken; it will make the String move; Which will appeare both to the Eye, and by the Strawes Falling off*“ (BACON 1626: 72, Hervorhebung A.L.).

¹⁸⁰ Auf Folio 22v des *Manuskripts A* in den *Pariser Manuskripten* findet sich eine Aussage darüber, daß zwei gleichgestimmte Glocken oder Saiten einander zum Schwingen bringen: „*Del colpo. Il colpo dato nalla campana risponderà e moverà alquanto un'altra campana simile a sé, e la corda sonata d'un liuto risponderà e moverà una altra simile corda di simil boce in un altro liuto. E questo vederai col porre un paglia sopra la corda simile alla sonata*“ (LEONARDO 1990: 45). – Vgl. auch TRUESDELL (1960: 19f.); für die englische Übersetzung vgl. LEONARDO (1999: 68). – Sehr verkürzt auch eine Bemerkung bei AGRIPPA VON NETTESHEIM: „*in cithara, mota una chorda, movetur & altera*“ (AGRIPPA VON NETTESHEIM 1533: 207).

¹⁸¹ FRACASTORO (1546: cap. 11).

¹⁸² Vgl. FRACASTORO (1546: cap. 11): „*Ictum enim cordae, motus est compositus e duobus motibus, uno quidem quo corda pellitur ante, hoc est versus aeris circulationes, alius vero qui retro sit, corda reducens sese ad situm proprium. Si igitur mota una corda debet & alia moveri oportet ut in secunda talis proportio sit, quod undationes et circulationis aeris, quae impellunt & faciunt motum ante, non impediunt motum qui retro sit a corda.*“ – Zur Einschätzung über FRACASTORO vgl. TRUESDELL (1960: 22): „*The nature of resonance was first correctly explained by Jerome Fracastoro in 1546. [...] Fracastoro discerns the reciprocal or vibrating motion of musical strings and of sound in air, observes that not only strings but also other bodies are ‚fitted‘ to take on motion at a definite natural frequency, and asserts that sympathetic vibration occurs when the source communicates a motion that reinforces the natural motion of the receiver.*“

außerordentlich einsichtsreichen Tagebücher zur Lektüre überließ,¹⁸³ erwähnt das Phänomen ebenfalls in jenen Tagebüchern,¹⁸⁴ die erst im 20. Jahrhundert wiederentdeckt und veröffentlicht wurden. Auch MERSENNE beschreibt und erklärt das Mitschwingen von Saiten in seinen akustischen Untersuchungen.¹⁸⁵ Daß aber gerade GALILEIS *Discorsi* eine große Wirkmacht entfalten, ist deren Stellung innerhalb der Wissenschaft zuzuschreiben, denn, im Gegensatz zu den unveröffentlichten Tagebüchern BEECKMANS, „they [i.e. die *Discorsi*, A.L.] were read by everyone“.¹⁸⁶ Überall werden Saiten gezupft, um andere Saiten in Schwingungen zu versetzen, und so wird dieses Phänomen in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Erscheinungen des Schalles mehr und mehr zu einem Standardbeispiel für das Mittönen, bzw. die Resonanz.¹⁸⁷ Als ein solches ist es im 18. Jahrhundert fest etabliert.¹⁸⁸

¹⁸³ Zu BEECKMANS Verhältnis zu MERSENNE und zum später äußerst schwierigen Verhältnis zu DESCARTES vgl. BERKEL (2013: 55-65).

¹⁸⁴ Zwischen 1616 und 1618 erwähnt BEECKMAN die mitschwingenden Saiten zweimal, einmal anmerkend, daß die Saiten gleichgestimmt oder eine Oktave auseinander liegen müssen („Exempla ubi similia movent similia, habes in chitara in quâ duabus chordis, aequaliter tensis, unisonumque vel octavibus sonantibus, motâque alterutrâ, reliquam ita motam vidi, ut paleam dejiceret, quod inaequaliter tensis chordis numquam fiebat.“, BEECKMAN 1939: 121), zum anderen liefert BEECKMAN die entsprechende Erklärung des Phänomens („Cùm ostensum sit unisonas chordas impulsas aequè moveri, cùmque necessè sit id, quod movetur, moveri ad motum moventis [...]. Si igitur altera chorda, quolibet modo impulsâ, semper aequaliter movetur priori chordae simulque suos motûs utraeque terminent (quae est natura unisonorum) quid mirum si aer impingens ad quiescentam chordam eam moveat, fortassis invisibiliter. At cùm aer secundo <ictu> hanc chordam impellit atque ea simul quoque secundum motum auspicatur, additur iterum aliquid motui. Sic etiam tertio ac quarto, atque ita tandem fit motus visibilis“, ebd.: 165). BEECKMAN betont hier die periodische Wiederholung der Luftstöße, die schließlich zu einer Bewegung der zweiten Saite führt. Gerade diese Wiederholungsstruktur des Immer-wieder wird auch für die *Darstellung* der Resonanz anhand von Beispielen maßgeblich. Siehe dazu unten. – Zu den hier angeführten Beispielen und der Bedeutung BEECKMANS vgl. auch TRUESDELL (1960: 24-28).

¹⁸⁵ Vgl. MERSENNE (1636a: 65f.) mit Verweis auf FRACASTORO, und MERSENNE (1636b: 26f.).

¹⁸⁶ TRUESDELL (1960: 34). In seinen Ausführungen merkt TRUESDELL an, daß den *Discorsi* im Rahmen von TRUESDELLS Geschichte zur Physik elastischer Körper – eben weil die *Discorsi* von allen gelesen worden seien – „greater notice“ gewährt werde „than their content or novelty would otherwise deserve“ (ebd.).

¹⁸⁷ Vgl. beispielsweise ROHAULT (1671: 262), der das Phänomen der mitschwingenden Saiten, welches viele Menschen in Erstaunen versetze, erklärt (vgl. auch die lateinische Übersetzung des Traktats, ROHAULT 1691: 176).

¹⁸⁸ Vgl. beispielsweise LÖSCHER (1715: 46), WOLFF (1723: 88), MUSSCHENBROEK (1726: 334), KRÜGER (1740: 429f.), 's GRAVESANDE (1742: 648), DALHAM (1753: 439), MARPURG (1757: 11), BOLL (1760: 409),

Um das Jahr 1800 beginnt, insbesondere für den deutschsprachigen Raum, eine neue Zeitrechnung für die akustische Forschung. Wenn auch schon im 17. und 18. Jahrhundert mit MERSENNE, GALILEI, SAUVEUR, NEWTON, EULER und anderen das Verständnis akustischer Phänomene große Fortschritte gemacht hat, setzt die eingehendere wissenschaftliche Befassung mit der Akustik, vor allem aber die Etablierung der Akustik als Disziplin an der Wende zum 19. Jahrhundert mit CHLADNI, dem ‚Vater der Akustik‘, ein, der vor allem mit seiner 1802 erscheinenden *Akustik* zur wegbereitenden Figur wird.¹⁸⁹ Auch CHLADNI beschäftigt sich im zweiten Abschnitt des dritten Teils in der *Akustik*, genauer in den Abschnitten 219 bis 230, mit dem ‚Mitklingen‘. Dort führt er aus, daß „[d]urch die Schwingungen eines schallenden Körpers [...] nicht nur die Luft, oder sonst eine ausdehnbare Flüssigkeit, sondern überhaupt alles, was mitzuzittern im Stande ist, und mit dem schallenden Körper in irgend einer unmittelbaren oder mittelbaren Verbindung steht, auch in zitternde Bewegung gesetzt“¹⁹⁰ werde. Unter das ‚Mitklingen‘ fallen für CHLADNI sowohl das Mitschwingen fester Körper, die einen Klang verstärken – hier finden sich CHLADNIS Ausführungen zum „Resonanzboden“¹⁹¹ –, als auch das Mitklingen von gleichgestimmten Saiten. So merkt CHLADNI an, daß ein „entweder durch die Luft, aber auch durch feste Körper verbreiteter Klang [...]

MALER (1767: 212f.), ERXLEBEN (1772: 240), EULER (1773: 87f.), GRUBER (1776: 227f.), GABLER (1780: 491f.), ELLIOT (1784: 208), GEHLER (1790: 711), ACHARD (1791: 161).

¹⁸⁹ Zur Geschichte der Akustik unter besonderer Berücksichtigung von CHLADNI vgl. ULLMANN (1996). Für einen kurzen Überblick über die Geschichte der Akustik vor CHLADNI vgl. KLOTZ (2005), für die Akustik nach 1800 vgl. BEYER (1999). – STICHWEH sieht CHLADNIS Bedeutung vor allem in der Bewegung von einer eher mathematischen Untersuchung akustischer Phänomene zu einer „radikale[n] *Generalisierung* und daraus folgende[n] *Abstraktion* in der Auffassung des Gegenstandes der Akustik“ (STICHWEH 1984: 201), da CHLADNI nicht mehr nur die Schwingungen von Saiten im Medium der Luft untersuchte, sondern „*alle Arten von Körpern, deren Schwingungen Schallwirkungen hervorrufen*“, und nachwies, „daß *alle Körper der Fortpflanzung von Schallschwingungen fähig sind*“ (ebd.: 202). Aufgrund dieser Generalisierungen sei, wie CHLADNI selbst stolz vermerkt habe, „die Akustik in den Lehrbüchern der Physik aus der Lehre von der Luft in die allgemeine Bewegungslehre (Mechanik) gewandert“ (ebd.). – Zu den Diskursbedingungen, die CHLADNIS Hervortreten als Erfinder der experimentellen Akustik überhaupt ermöglichten, dabei mit einem Fokus auf dem performativen Aspekt von CHLADNIS neuer Wissenschaft, vgl. TKACZYK (2015).

¹⁹⁰ CHLADNI (1802: 257).

¹⁹¹ CHLADNI (1802: 269).

alle klingenden Körper, die in denselben Zeiträumen schwingen können, in Bewegung“ setze, so daß, wenn zwei Saiten „in Einklang gestimmt werden“ und man die eine in Bewegung versetze, die andere ebenfalls klinge, „weil sie bey jeder Schwingung, die sie machen kann, durch jede Schwingung des anderen klingenden Körpers einen neuen Stoß erhält“, ¹⁹² eine Erklärung, die schon bei BEECKMAN und GALILEI zu finden war und längst als allgemein akzeptiert gelten konnte. Für das Verständnis der Resonanz setzt CHLADNI mithin kaum neue Impulse. Zwar beschäftigen sich die Brüder WEBER – in direkter Nachfolge von CHLADNI, dem sie ihre *Wellenlehre* widmen – ausführlicher mit Resonanz, ¹⁹³ gehen jedoch, anders als CHLADNI, nicht auf das Mitschwingen von Saiten ein, ¹⁹⁴ während es CHLADNI – nach einer Darstellung der Ergebnisse SAVARTS und der Brüder WEBER – auch in seine *Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre* übernimmt und hier das Mittönen als eine Art der Resonanz anspricht. ¹⁹⁵

Unter den Erscheinungen des Schalls und im speziellen der Resonanz ist das Beispiel vom Mitschwingen der Saiten um die Mitte des 19. Jahrhunderts auch weiterhin ein sehr geläufiges, ¹⁹⁶ wie

¹⁹² CHLADNI (1802: 270).

¹⁹³ Vgl. WEBER & WEBER (1825: 530-546). Zur Einschätzung der Brüder WEBER und CHLADNI vgl. HOPPE (1926: 115): „Von besonderer Bedeutung ist die Theorie der *Resonanz*, welche Gebr. WEBER geben. CHLADNI hatte freilich sich mit Resonanz schon beschäftigt, war aber nicht zur Klarheit darüber gekommen.“

¹⁹⁴ Am Ende von § 294 der *Wellenlehre* erwähnen WEBER, „daß auch ein tönender Körper einen andern zum Selbsttönen bringen kann“ (WEBER & WEBER 1825: 542), und gehen auf schwingende Saiten ein, wobei sie diesen Fall nicht zu den Phänomenen der Resonanz rechnen möchten: „Saiten, die durch einen andern Ton in Schwingung versetzt werden, und also scheinbar mittönen, aber vermöge ihrer eigenthümlichen Spannung einen andern Ton angeben, resoniren nicht: sie sind durch Veranlassung eines andern Tones selbst tönend geworden“ (ebd.). Es wird hier nicht klar, warum jene Saiten einen *anderen* Ton angeben als den ihnen eigenen.

¹⁹⁵ Vgl. CHLADNI (1827: 53f.): „Am gewöhnlichsten kommt die Resonanz [!] an *festen Körpern* vor. Diese können nämlich durch einen selbsttönenden Körper zum Mittönen gebracht werden, entweder 1) *durch die dazwischen befindliche Luft*, wie z.B. eine Saite in einer ziemlichen Entfernung durch eine andre, welche denselben, oder fast denselben Ton giebt, zum Mittönen gebracht wird [...] oder 2) noch stärker *durch unmittelbare Berührung fester Körper*, wie bey Verstärkung des Klanges einer Stimmgabel, einer Saite oder eines Stabes durch einen Resonanzboden [...]“. Hier erscheinen demnach sowohl das Mitschwingen von Saiten (Mittönen) und die Verstärkung eines Tones durch einen Resonanzboden als Resonanzphänomene.

¹⁹⁶ In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehört zu den wichtigen Forschern, die sich auf die Pionierarbeiten CHLADNI beziehen, auch SAVART mit seinem *Mémoire sur la Construction des Instruments à cordes et à*

zum Beispiel bei MUNCKE,¹⁹⁷ bei BINDSEIL,¹⁹⁸ bei ØRSTED,¹⁹⁹ bei MÜLLER,²⁰⁰ bei GREIß,²⁰¹ bei KUNZEK,²⁰² bei HEßLER in der zweiten Auflage²⁰³, und bei anderen.²⁰⁴ Allein, einige Jahre später findet auch hier – ähnlich wie beim Knaben, der vom Zuschauer zum selbst Lätenden wurde – eine bemerkenswerte Verschiebung statt. Interessante Szenen spielen sich nun an den Klavieren heimischer Wohnzimmer ab: „Am *Soundboard* des modernen Klaviers defiliert die Crème de la crème der modernen Naturwissenschaft vorbei“, führt SCHERER aus, und weiter: „Nicht selten nächstens. Und stößt dabei seltsame Laute aus. Der große Hermann von Helmholtz macht den

archet zu nennen. SAVART beschäftigt sich im Rahmen der Konstruktion von Instrumenten ausführlich mit den Schwingungen von Saiten und beschreibt ebenfalls das Phänomen, wenn das Streichen einer Violine zu einem Schwingen gleich gestimmter Saiten anderer Instrumente im Raum führt. Vgl. SAVART (1819: 14f.): „Par exemple, quand on joue du violon dans un appartement où il y a des instruments à cordes, et que l’on fait une note qui est un des harmoniques d’une corde à vide d’un de ces instruments, elle entre aussitôt en vibration, et on la voit se diviser en un certain nombre de parties, de manière à s’accommoder au mode de mouvement de la corde qui rend le son [...]“.

¹⁹⁷ Vgl. MUNCKE (1836: 285): Es sei ein „interessante[r] Versuch, wenn man zwei Saiten auf verschiedenen Instrumenten völlig unison stimmt [...], über die Saite einen schmalen, etwas gebogenen Streifen Papier hängt und in beliebiger Entfernung den gleichen Ton erzeugt, worauf dann der Streifen herabgeworfen wird.“

¹⁹⁸ Vgl. BINDSEIL (1839: 411): „Eine schwingende Saite versetzt eine andere mit ihr ein Einklang gestimmte Saite, sie mag in unmittelbarer oder mittelbarer Berührung mit ihr stehen, in Schwingung und veranlasst sie zum Hervorbringen desselben Tones.“

¹⁹⁹ Vgl. ØRSTED (1851: 324): „Saiten, welche, in Schwingung gesetzt, denselben Ton geben, zeigen das merkwürdige Verhältniß, daß, wenn die eine angeschlagen wird, die andere gleichsam von selbst mittönt.“

²⁰⁰ Vgl. MÜLLER-POUILLET (1853: 349): „So sieht man z. B. die Saite eines Instruments in Schwingungen gerathen, wenn sie von den Schallwellen des Tones, welchen sie selbst giebt, oder eines seiner harmonischen Töne getroffen wird; [...]“. Ebenso in späteren Auflagen, vgl. z.B. MÜLLER-POUILLET (1868: 449).

²⁰¹ Vgl. GREIß (1853: 201).

²⁰² Vgl. KUNZEK (1853: 312).

²⁰³ Vgl. HEßLER (1854: 346): „Eine in der Nähe eines Claviers hängende Violine klingt deutlich mit diesem (indem die Schwingungen der Saiten des ersteren auf jene der letzteren durch die Luft übertragen werden).“

²⁰⁴ Vgl. SPILLER (1853: 131), QUINTUS-ICTILIUS (1855: 199).

Anfang“,²⁰⁵ worauf SCHERER aus einem Brief HELMHOLTZ’ zitiert, in welchem dieser davon berichtet, Vokale in ein Klavier, dessen Dämpfer gehoben sind, zu singen.²⁰⁶

Wie Sagredo und Salviati bei GALILEI vom Beispiel der in Bewegung versetzten Glocke zum Mittönen von Saiten schreiten, geht auch HELMHOLTZ von der Mechanik zur Akustik über – und es wird dies auch in der Folgezeit in den Physikbüchern ein beliebtes Verfahren bleiben. Bei der Übertragung auf die Akustik führt HELMHOLTZ allerdings das Beispiel des Klaviers an, in das man einen Ton *hineinsingt*:

Man hebe leise und ohne die Saite anzuschlagen eine Taste eines Claviers, so dass die betreffende Saite von ihrem Dämpfer befreit wird, und singe kräftig den Ton dieser Saite in das Innere des Claviers hinein, so wird man, indem man zu singen aufhört, den Ton aus dem Clavier nachklingen hören.²⁰⁷

HELMHOLTZ liefert auch die Erklärung des Phänomens: Der Resonanzboden des Klaviers wird von den durch die menschliche Stimme erzeugten Luftschwingungen getroffen und überträgt diese Erschütterungen auf die Befestigungspunkte der Saiten. Damit die Saite zu schwingen beginnt, müssen sich die Wirkungen der Erschütterungen addieren, und „eine solche fortdauernde Addition der Wirkungen wird in der That stattfinden, wie in den vorausgehenden Versuchen mit der Glocke und den Pendeln, wenn die Periode der kleinen Erschütterungen, die die Luft mittelst des Resonanzbodens den Enden der Saiten mitteilt, genau deren eigener Schwingungsdauer entspricht“.²⁰⁸ Und so beginnt die Saite zu tönen.

Die Wirkung dieses Beispiels im Sinne der Übernahme in andere allgemeine Darstellungen der Resonanz ist noch beträchtlicher als die des läutenden Knaben. Zeigte uns der läutende Knabe das mechanische Prinzip hinter der Resonanz, leistet das Beispiel vom Hineinsingen in das Klavier auf

²⁰⁵ SCHERER (2009a: 95).

²⁰⁶ Vgl. SCHERER (2009a: 95f.). – Der Auszug aus dem Brief an DONDERS erscheint bereits 1857 im ersten Band des *Archivs für die holländischen Beiträge zur Natur- und Heilkunde*, vgl. HELMHOLTZ (1857).

²⁰⁷ HELMHOLTZ (1863: 65).

²⁰⁸ HELMHOLTZ (1863: 66).

besonders anschauliche Weise die Übertragung der Resonanz auf die Akustik. In den Physikbüchern wird von nun an bei gehobenen Dämpfern in die Klaviere gesungen.²⁰⁹ Zwar übernimmt gelegentlich eine Stimmgabel die Rolle der menschlichen Stimme,²¹⁰ aber dem Singen wird doch ein deutlicher Vorzug gewährt, so beispielsweise bei FICK ab der zweiten Auflage,²¹¹ bei HEBLER ab der dritten Auflage,²¹² bei REIS,²¹³ bei FLIEDNER,²¹⁴ bei LORBERG,²¹⁵ bei ELSAS,²¹⁶ bei KOPPE in späteren Auflagen,²¹⁷ bei WÜLLNER,²¹⁸ bei JOCHMANN und HERMES,²¹⁹ bei JONQUIÈRE,²²⁰ bei GRUNMACH,²²¹

²⁰⁹ Das Phänomen war grundsätzlich natürlich auch schon vor HELMHOLTZ bekannt und Beispiele in der wissenschaftlichen Literatur finden sich bei FUNKE („Dasselbe [wie bei zwei Violinen im selben Raum, bei welchen eine mittönt, wenn die andere gespielt wird, A.L.] geschieht mit dem Klaviere und anderen Saiteninstrumenten. Auch die menschliche Stimme bringt ein Mittönen der Saiten hervor, so bald sie die Töne der Saiten angibt“, FUNKE 1805: 120), MENZEL (1844: 89) oder SEEBECK („Die menschliche Stimme beim Gesang ruft sehr deutlich das Mitschwingen solcher Körper hervor, welche in einem der harmonischen Obertöne gestimmt sind“, SEEBECK 1849: 68), aber wie beim läutenden Knaben ist es vor allem HELMHOLTZ, der zur Verbreitung beigetragen hat. – Eine Variante des Hineinsingens findet sich bereits bei HELMHOLTZ (1857); hier geht es darum, Vokale in ein Klavier zu singen. So erklärt sich, daß EISENLOHR bereits 1860 das Hineinsingen von Vokalen erwähnen und dabei auf HELMHOLTZ verweisen kann (vgl. EISENLOHR 1860: 206). Das Hineinsingen von Vokalen erscheint dann aber auch in der *Lehre von den Tonempfindungen* (vgl. HELMHOLTZ 1863: 111f.). Zur Geschichte der Vokalforschung, mit einem Fokus auf HELMHOLTZ' Resonanzexperimenten, vgl. KURSELL (2008: 32-38).

²¹⁰ Vgl. GRIMSEHL (1921: 641): „Wenn wir eine tönende Stimmgabel vor die Öffnung eines Klavieres bringen, bei dem die Dämpfer durch Niedertreten des Pedales abgehoben sind, so gerät diejenige Saite in vollkommene Resonanz, deren Schwingungszahl mit der der Stimmgabel genau übereinstimmt.“

²¹¹ Vgl. FICK (1866: 158): „Aus einem Clavier ertönt bei aufgehobenen Dämpfern ein lauter dauernder Nachhall, wenn man hineinsingt.“

²¹² Vgl. HEBLER (1866: 410): „Wird in ein Clavier, nachdem durch leises Niederdrücken einer Taste der Dämpfer einer Saite, ohne sie anzuschlagen, gehoben worden, der Ton der Saite kräftig hineingesungen, so wird, wenn man zu singen aufgehört, der gesungene Ton aus dem Claviere nachklingen, [...]“

²¹³ Vgl. REIS (1872: 229): „Singt man gegen ein Klavier oder ein anderes Saiteninstrument einen auf demselben möglichen Ton, so klingt derselbe lebhaft in dem Instrumente nach [...]“

²¹⁴ Vgl. FLIEDNER (1876: 199): „Singt man einen recht reinen und starken Ton in ein Clavier bei geöffnetem Deckel, so hört man [...] die harmonischen Töne desselben nachklingen, [...]“

²¹⁵ Vgl. LORBERG (1877: 122): „Hebt man den Hammer von einer Saite am Klavier auf und singt den Ton der Saite ins Innere des Klaviers hinein, so tönt die Saite mit; überhaupt tönt ein Saiteninstrument, wenn man in seiner Nähe einen Ton hervorbringt, welcher der Grundton oder ein Oberton einer Saite desselben ist.“

²¹⁶ Vgl. ELSAS (1886: 37): „Öffnet man ein Klavier und befreit die Saiten von dem Dämpfer, so hallt ein in das Klavier hineingesungener Ton aus demselben zurück, [...]“

²¹⁷ Vgl. KOPPE (1892: 278): „Singt man in ein Klavier bei aufgehobener Dämpfung einen Ton hinein, so hört man denselben wieder aus dem Klavier hervorklingen.“

bei BERLINER,²²² bei HÖFLER,²²³ bei LORENTZ,²²⁴ bei GUTTMANN,²²⁵ bei BÖTTGER,²²⁶ bei LECHER,²²⁷
bei ROSENBERG,²²⁸ und auch in anderen Abhandlungen.²²⁹

²¹⁸ Vgl. WÜLLNER (1895: 964): „Wenn man in einem Raume ein Klavier oder eine Violine oder irgend ein Saiteninstrument aufstellt und bringt nun in deren Nähe einen Ton hervor, der ein harmonischer Ton der Saiten dieser Instrumente ist, so hört man sie auf das deutlichste mitklingen. Bei Anwendung eines Klaviers bekommt man bei gehobenem Dämpfer auf jeden hineingesungenen Ton einen Nachhall, der nicht nur diesen Ton, sondern auch die harmonischen Obertöne deutlich enthält.“

²¹⁹ Vgl. JOCHMANN & HERMES (1896: 165): „Singt man in ein Klavier, von dessen Saiten die Dämpfer durch den Forte-Zug gehoben sind, der Reihe nach die Vokale a, e, i, o, u, so tönen aus dem Klavier deutlich dieselben Vokalklänge zurück, indem durch jeden Vokal die seinen Obertönen entsprechenden Saiten zum Mittönen gebracht werden und so denselben Klang zusammensetzen.“

²²⁰ Vgl. JONQUIÈRE (1898: 163): „Wenn man z. B. irgend eine Taste des Klaviers leise niederdrückt, so dass der betreffende Ton nicht erklingt, sondern nur die Dämpfung aufgehoben wird, so wird die von der Dämpfung befreite Klaviersaite deutlich hörbar erklingen, sobald man den ihr entsprechenden Ton mit lauter Stimme in das Klavier hinein singt.“

²²¹ Vgl. GRUNMACH (1899: 61): „Wird von zwei gleichgestimmten Saiten die eine zum Tönen gebracht, so tönt alsbald auch die andere. Habt man durch Niederdrücken der Taste den Dämpfer von einer Saite des Klaviers ab und singt bei geöffnetem Deckel den entsprechenden Ton in das Klavier hinein, so tönt deutlich derselbe Ton wieder heraus.“

²²² Vgl. BERLINER (1903: 401): „Hebt man von einer Klaviersaite den Dämpfer [...] so dass die Saite frei schwingen kann, und singt man den Ton, den die Saite beim Anschlagen geben würde in das Klavier hinein, so lässt die Saite diesen Ton hören.“

²²³ Vgl. HÖFLER (1904: 317): „Singe in ein offenes Klavier, dessen Dämpfer gehoben sind, Klänge verschiedener Höhe und Klangfarbe (Vokale); nur die mit dem Grundton und den Obertönen jedes Klanges gleichgestimmte Saiten geraten in Mittönen, wodurch der Klang genau nachgeahmt wird.“

²²⁴ Vgl. LORENTZ (1907: 41): „Singt man in den geöffneten Resonanzkasten des Instrumentes [i.e. eines Pianos, A.L.], so kann man eine Anzahl Saiten zugleich zum Mittönen bringen.“

²²⁵ Vgl. GUTTMANN (1910: 64): „Bringt man in die Nähe einer tönenden Stimmgabel eine ruhende, die auf denselben Ton abgestimmt ist, so ertönt auch diese, selbst nachdem die erste aufgehört hat. Ebenso erklingt, wenn man gegen die Tasten eines Klaviers singt, der betreffende Ton spontan mit.“

²²⁶ Vgl. BÖTTGER (1912: 904): „Man drücke eine Taste des Klaviers nieder, so daß der Dämpfer gehoben wird, der Hammer aber nicht anschlägt, und singe dann kräftig den Ton der Taste in das Klavier. Dann klingt die betreffende Saite von selbst fort, auch wenn man zu singen aufhört.“

²²⁷ Vgl. LECHER (1912: 96): „Singen wir in ein Klavier – mit abgehobenem Pedal –, so antwortet jene Saite durch Resonanz, welche mit dem gesungenen Tone gleiche Höhe hat.“

²²⁸ Vgl. ROSENBERG (1913: 196f.) als Erläuterung zu Resonanz/Mittönen: „Hineinsingen eines Tones auf verschiedene Vokale in ein Klavier bei gehobener Dämpfung.“

²²⁹ Vgl. beispielsweise BARTH (1911: 38f.), WAETZMANN (1912: 36), SCHAEFER (1915: 60).

Zum einen zeigt das Beispiel vom Hineinsingen in ein Klavier, daß durch das Singen eines Tones nicht nur eine einzige Saite affiziert wird, sondern auch die Saiten der *Obertöne* schwingen.²³⁰ Das bedeutet, daß nicht nur die Saite in der Frequenz des Grundtons, sondern auch jene Saiten, deren Frequenzen annähernd ganzzahlige Vielfache der Grundfrequenz sind, in Schwingung versetzt werden. Was das ungeschulte Ohr als einen Ton wahrnimmt, erweist sich als ein Klang, als eine Zusammensetzung aus Grundton und Obertönen.

Zum anderen schlägt das Beispiel vom Hineinsingen in das Klavier eine Brücke zur musikalischen Kunst und vor allem zum Menschen.²³¹ Es ist der Schall der *menschlichen* Stimme, der die Saiten im Klavier zum Schwingen bringt. Der Mensch erscheint somit in einer doppelten Funktion: Einerseits ist er Beobachtender, bzw. Wahrnehmender eines Phänomens, zum anderen wird er selbst zum Produzenten des Tones und als Tonquelle unmittelbarer Teil einer Versuchsanordnung. Der Mensch erzeugt mit Hilfe seines physiologischen Apparats die Resonanz und steht mithin in einem direkten Wirkzusammenhang mit dem physikalischen Phänomen.

Schon früh wird das Mitschwingen der Saiten auf den Menschen und emotionale Zustände des Menschen übertragen, indem der Mensch selbst mit einem Klavier, bzw. einem Saiteninstrument verglichen wird, dessen Saiten von bestimmten Schwingungen zum Mitschwingen gebracht werden.²³² Wie WELSH zeigt, wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das „Resonanzmodell

²³⁰ Vgl. die in den Fußnoten oben zitierten Beispiele bei FLIEDNER, HÖFLER, JOCHMANN & HERMES, LORBERG, LORENTZ, WÜLLNER.

²³¹ Zu HELMHOLTZ' eigener musikalischer Ausbildung und Sozialisation sowie deren Einfluß vor allem auf seine musiktheoretischen Ausführungen vgl. HUI (2013: 55-87). HELMHOLTZ bemühe sich um eine Verbindung eines allgemeinen Verständnisses von Tonempfindungen einerseits und des Glaubens, daß musikalische Ästhetik kulturell und historisch gebunden ist, andererseits. Diese Verbindung gelinge ihm „through the status Helmholtz assigned to musical instruments as he put them to work in a scientific context. Music was both the means and the object of experimental investigation“ (ebd.: 56). – Schon der volle Titel von HELMHOLTZ' Werk, *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, schlägt eine Brücke von der Physik zur Kunst (Musik), während sein *Handbuch der physiologischen Optik* (1867) nicht auf die Malerei oder die bildende Kunst eingeht (vgl. PESIC 2014: 223).

²³² Vgl. beispielsweise STEFFANI, welcher in seinem *Send-Schreiben* den Menschen mit einem Saiteninstrument vergleicht, welches über das Mitschwingen der Saiten in Verbindung zu Gott steht: „[...] und

zu einem weit verbreiteten Modell zur Darstellung der Wechselwirkung zwischen Körper und Seele“.²³³ Über „Einstimmung und Eingestimmtheit der Eigenfrequenz des Resonierenden auf die Fremdfrequenz, das jedes Re-Sonieren voraussetzt, wurde der Schall [...] auf das Innere des Menschen bezogen“ und die Resonanz „als sympathetische Bezogenheit von Seele zu Seele“ sublimiert.²³⁴ So schreibt KRAUSE in seiner *Musikalischen Poesie* von 1752, die Seele sei „wie ein besaitetes Instrument, welches mitklingt, wenn man einen Ton angiebt, den eine von dessen Saiten hat, obgleich die Saite selbst nicht berührt worden“.²³⁵ Auch SCHILLER vergleicht im *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* das Verhältnis von Seele und Körper mit dem von zwei gleich gestimmten Saiteninstrumenten, und „[w]enn man eine Saite auf dem einen rührt und einen gewissen Ton angibt, so wird auf dem andern eben diese Saite freiwillig anschlagen und eben diesen Ton, nur etwas schwächer, angeben“.²³⁶

wie die klingende *harmonia* in unsere Ohren fällt: Und die *fluctus* so von einem *Sono* erregt werden, ein ander *corpus* oder Seite so mit selben *Sono* überein gestimmt, und in gleicher *Proportion* stehen anregen und klingend machen, also fällt die *harmonia* des Gestirnes in unser Gemüthe, regieret und treibet dasselbe: So nun unsere Gemüther in reiner *harmonia* sind, und bleiben, können sie stets in Vereinigung stehen mit dem Gestirn, ja mit dem Schöpffer selbst; [...]“ (STEFFANI 1699: 50f.).

²³³ WELSH (2009: 107). Für weitere Ausführungen zum Resonanzmodell im 18. Jahrhundert, unter anderem in bezug auf KRÜGER, HERDER und NOVALIS, vgl. WELSH (2004: 78-87).

²³⁴ MENKE (1999: 76).

²³⁵ KRAUSE (1752: 79), zitiert bei WELSH (2009: 107) nach der Ausgabe von 1753. – KRAUSE fährt fort, indem er eines der bekanntesten Phänomene der Resonanz – die Resonanzkatastrophe beim Zersingen eines Glases – beschreibt (ohne es selbstverständlich als solche zu bezeichnen) und auch diese auf den Menschen überträgt: „Im vorigen Jahrhunderte zog ein Mensch in Europa herum, der alle Arten der Gläser entzwey schrie. Er sahe es einem Glase an, welche Gewalt und welche Bewegung der Luft es nicht ausstehen konnte. Eben so können manche Menschen gewisse Töne nicht wohl leiden, und umgekehrt weis ich einige, die den Ton E dur allen andern vorziehen. Das Verhältniß, in welchem bey diesem Tone die Bewegung der Luft und der Saiten stehet, muß mit der natürlichen Spannung ihrer Adern im Ohr, eine vollkommene Uebereinstimmung haben. Ueberhaupt ist es dieser Proportion zu zuschreiben, daß wir durch die Musik gerührt und bewegt werden“ (KRAUSE 1752: 79).

²³⁶ SCHILLER (2004b: 312). SCHILLER führt weiter aus, daß „vergleichungsweise zu reden, die fröhliche Saite des Körpers die fröhlich in der Seele“ wecke, wobei dies auf „die wunderbare und merkwürdige Sympathie, die die heterogenen Prinzipien des Menschen gleichsam zu einem Wesen macht“, zurückzuführen sei (ebd.). SCHILLER steht demnach noch ganz unter dem Eindruck des *Sympathia*-Diskurses, der auch für die Romantik prägend wird. – Zu dieser Textstelle bei SCHILLER vgl. auch WELSH (2009: 107).

Über das von HELMHOLTZ populär gemachte Beispiel vom Hineinsingen in das Klavier wird dieser metaphorische Gebrauch der Resonanz gewissermaßen in die Physik zurückgeführt: Die akustische Resonanz wird *physiologisiert*, indem sich ihr Fokus in bezug auf den Menschen von der Beobachtung auf die Erzeugung erweitert. Dies gilt zum einen für die menschliche Stimme, die die Saiten von Instrumenten zum Schwingen bringt, zum anderen aber auch in umgekehrter Richtung, indem Teile des menschlichen Körpers von Klängen in mechanische Schwingung versetzt werden. Waren es im 18. Jahrhundert metaphorische Saiten im Menschen, die zum Mitschwingen gebracht wurden, richtet HELMHOLTZ sein Interesse auf das Ohr als den Ort auditiver Wahrnehmung. Besonders deutlich wird eine solche ‚Physiologisierung‘ – immerhin geht es HELMHOLTZ in seiner *Lehre von den Tonempfindungen* ganz explizit darum, eine ‚physiologische Grundlage für die Theorie der Musik‘, so der Untertitel, zu schaffen – in der von HELMHOLTZ vorgebrachten Resonanztheorie des Hörens, welche er innerhalb der *Lehre von den Tonempfindungen* im Abschnitt *Ueber die Wahrnehmung der Klangfarben* entwickelt²³⁷ und in welcher „die Phänomene des Hörens auf solche des Mittönens zurückgeführt“²³⁸ werden. HELMHOLTZ vermutet, daß Fasern im Corti-Organ in der Hörschnecke des menschlichen Ohrs bei den einzelnen, ihnen entsprechenden Tönen mitschwingen. Wenngleich HELMHOLTZ’ Theorie heute als überholt gilt,²³⁹ fand sie doch ein großes diskursives Echo in der Physik und in der Physiologie, bedeutet einen wichtigen Schritt in der Geschichte der Neurowissenschaft²⁴⁰ und wird auch heute noch zuweilen diskutiert.²⁴¹ Das Ohr wird

²³⁷ Vgl. HELMHOLTZ (1863: 182-223, bes. 196-223). Bedenken an der Resonanztheorie äußerte bereits WIEN (vgl. WIEN 1905), eine Ausarbeitung der Theorie findet sich zum Beispiel bei WAETZMANN (1912).

²³⁸ HELMHOLTZ (1863: 220).

²³⁹ Für einen Überblick über HELMHOLTZ’ Resonanztheorie und die diese ablösende Wanderwellentheorie von BÉKÉSY vgl. GELFAND (1997: 71-76), außerdem LITTLER (1965: 285-324). Für Theorien des Hörens vor HELMHOLTZ vgl. FINGER (1994: 108-116).

²⁴⁰ Zur Verortung von HELMHOLTZ’ Theorie innerhalb der Theorien des Hörens, zu den Voraussetzungen für und Einflüssen auf HELMHOLTZ sowie zu HELMHOLTZ’ Überarbeitungen der Resonanztheorie vgl. FINGER (1994: 116f.).

innerhalb dieser Theorie, die aufgrund ihrer Eleganz lange geschätzt wurde,²⁴² geradezu zum „Resonanzapparat“.²⁴³ In seiner Resonanztheorie erweiterte HELMHOLTZ „the application of the laws of mechanics to the human body“.²⁴⁴ Beim Hineinsingen in das Klavier erscheint der Mensch hinsichtlich der Resonanz also gleichermaßen als Anregender wie als Empfangender, als fähig, einerseits andere Körper in Schwingung zu versetzen wie andererseits selbst in Schwingung versetzt zu werden.²⁴⁵ Es läßt sich eine parallele Entwicklung beobachten: In dem Maße, in welchem der Mensch zum Apparat wird, tritt die Resonanz – in einem nicht-metaphorischen, sondern physikalischen Sinne – in den unmittelbaren Erfahrungsbereich des eigenen Körpers und beschreibt einen Wirkungszusammenhang zwischen menschlichem Individuum und dessen Umwelt. Der

²⁴¹ Eine Neubewertung der Resonanztheorie HELMHOLTZ' wird beispielsweise in jüngster Zeit von BELL gefordert, der sich um eine Synthese von HELMHOLTZ' Resonanztheorie und der von BÉKÉSY postulierten Wanderwellentheorie bemüht (vgl. BELL 2004 und vor allem BELL 2012). BELLS Modell sieht in der Wanderwelle lediglich ein Epiphänomen und favorisiert statt dessen einen resonanzbasierten Ansatz (vgl. BELL 2012: 18). – Eine Synthese von Wanderwellen- und Resonanztheorie schlägt auch BABBS vor, nach welchem „[a] quantitative rendition of the classical Helmholtz-Guyton model captures the essence of cochlear mechanics and unifies the competing resonance and traveling wave theories“ (BABBS 2011: 1).

²⁴² So spricht JONQUIÈRE von HELMHOLTZ' „geniale[r] Hypothese des Hörens“ (JONQUIÈRE 1898: 287). Vgl. auch BELL, der als Motivation für den Versuch einer Synthese von Resonanztheorie und Wanderwellentheorie „the power and elegance of Helmholtz's resonance model“ (BELL 2012: 19) anführt.

²⁴³ So beispielsweise WAETZMANN (1912: 39). WAETZMANN weist auch darauf hin, daß „[d]er Gedanke, daß das Ohr einen abgestimmten Saitenapparat enthalte, [...] mehrfach schon vor Helmholtz ausgesprochen worden“ sei, daß aber „mit Recht Helmholtz als der Begründer der Resonanztheorie angesehen“ werde, „denn erst durch seine Untersuchungen sind die vereinzelt Ideen, die bis dahin vorhanden waren, in eine gut begründete und korrekt durchgeführte Theorie zusammengefaßt worden“ (ebd.).

²⁴⁴ KURSELL (2008: 31).

²⁴⁵ Besonders eindrücklich ist dieses Verhältnis bei JONQUIÈRE, der zur Erläuterung von HELMHOLTZ' Resonanzhypothese des Hörens eine Analogie zum Hineinsingen in das Klavier anführt: „Wenn man bei einem Klavier alle Saiten von ihrem Dämpfer befreit und von einem Instrumente oder einer Singstimme kräftig einen musikalischen Ton erklingen lässt, oder mehrere Instrumente oder Singstimmen einen Akkord angeben lässt, so wird man bemerken, dass alle diejenigen Klaviersaiten mit- und nachklingen, deren Tonhöhe mit den angegebenen Tönen übereinstimmt, und zwar werden auch die den einzelnen Partialtönen entsprechenden Saiten mittönen, [...]. Das System angespannter Klaviersaiten ist also ganz ähnlich wie das menschliche Ohr selbst, dazu fähig, die Zerlegung der Klangmasse in ihre elementaren Bestandtheile vorzunehmen. Es gewährt entschieden eine grosse Befriedigung, von einem ausserhalb des Gehörorgans unabhängig von diesem auftretenden Phänomen durch Analogie auf die Vorgänge innerhalb des Gehörorgans zu schliessen“ (JONQUIÈRE 1898: 286).

Mensch nähert sich der Physik an, wie sich die Physik dem Menschen annähert,²⁴⁶ ohne daß die beiden ineinander aufgehen würden. HUI, die auch kurz auf HELMHOLTZ' Resonanztheorie des Hörens eingeht,²⁴⁷ zeigt dies am Beispiel von HELMHOLTZ selbst, der Musikinstrumente zum wissenschaftlichen Objekt mache, ohne daß diese Instrumente ihren musikalischen Status verlören. HELMHOLTZ „both generated and received the sound object“,²⁴⁸ so daß das Individuum innerhalb des wissenschaftlichen Studiums erhalten bleibt.

Der zuvor angesprochene Wirkungszusammenhang von Individuum und Umwelt, wie er an der Auseinandersetzung mit der Resonanz besonders deutlich wird, erscheint in Döblins *Unser Dasein* in dem Konzept des *doppelten Ichs*. Das Ich ist doppelt, indem es einerseits im Weltzusammenhang steht und Objekt von verschiedenen Einflüssen ist, andererseits ist es *erlebendes* Ich mit Bewußtsein seiner Einzigartigkeit – es ist „Stück und Gegenstück der Natur“ (UD 31). Bewahrt HELMHOLTZ den Status des Menschen in einer Physik, die den Menschen nicht nur als Objekt der Beobachtung, sondern als Teil der Versuchsanordnung sieht, streicht Döblin den hohen Status der Physik für den Menschen heraus, wenn er die Resonanz zum maßgeblichen Naturprinzip erhebt. In beiden Ansätzen wird das Individuum dem Apparat angenähert und wird zu einem bestimmten Grad berechenbar. Zugleich geht das Individuum – eben durch seine Stellung des individuell Erlebenden – in einem solchen Apparat nicht auf.²⁴⁹ Der Mensch behauptet seine Eigenständigkeit, auch und gerade durch den auffälligen Bezug des Hineinsingens in das Klavier zum Bereich der Ästhetik, indem vom

²⁴⁶ So weist auch KURSELL darauf hin, daß „the piano functioned as a reification of the inner ear“ (KURSELL 2008: 31). Dabei ist diese Beziehung aber eine wechselseitige: Das Innenohr wird zum Klavier, und zugleich wird das Klavier zum Innenohr.

²⁴⁷ Vgl. HUI (2013: 83).

²⁴⁸ HUI (2013: 87).

²⁴⁹ Gerade in dem Verlust des freien Willens liegt, so WELSH, das größte Problem für das Resonanzmodell von Körper und Seele im 18. Jahrhundert (vgl. WELSH 2004: 85f.). Dies bewege NOVALIS dazu, den Prozeß umzukehren, wenn er die Natur zur Äolsharfe und zum Musikinstrument erklärt, wodurch das „passive Mitschwingen [...] auf die Natur verschoben [wird], die im Einklang mit zeitgenössischen Theorien zur Affizierung sichtbarer und hörbarer Körper durch Licht- und Schallwellen mechanisch durch Mitschwingen reagiert“ (ebd.: 86).

Menschen zur Musikproduktion hergestellte Instrumente und die ästhetische Verwendung der menschlichen Stimme, das Singen, in das Resonanzphänomen integriert werden.

3.2.3. Vom Zersingen der Gläser und zerstörten Brücken

Resonanz erzeugt große Wirkungen, doch das durch Resonanz verursachte verstärkte Mitschwingen kann in einigen Fällen sogar so weit führen, daß das schwingungsfähige System selbst zerstört wird: es kommt zur sogenannten ‚Resonanzkatastrophe‘. Während Salvati und Sagredo in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in ihren Gesprächen bereits die Richtung für die später häufigsten Beispiele von Resonanzphänomenen vorgeben, erfährt gegen Ende des 17. Jahrhunderts auch das dominante Beispiel für eine Resonanzkatastrophe eine erste Blüte, wobei seine Strahlkraft bis in das 21. Jahrhundert fort dauert. Wieder ist, wie bei HELMHOLTZ' Hineinsingen in das Klavier, die menschliche Stimme beteiligt. Wieder ist es die menschliche Stimme, die erstaunliche Wirkungen zeigt. Denn eine besondere Faszination unter den möglichen Beispielen für Resonanzkatastrophen übt das Zersingen eines Glases aus. Dabei wird ein Glas mit dem Ton, der der Eigenfrequenz des Glases entspricht, besungen oder beschrien, wodurch das Glas in derart starke Schwingungen versetzt wird, daß es zerbricht. So jedenfalls die Theorie.

Erneut erklingt hier der Name von HELMHOLTZ, denn in der *Lehre von den Tonempfindungen* wird auch das Beispiel vom Zersingen des Glases angeführt. Allerdings hält HELMHOLTZ sich äußerst bedeckt, wenn er anmerkt, es werde „*sogar erzählt*, dass Sänger von starker und reiner Stimme dergleichen Gläser so stark zum Mitschwingen gebracht haben, dass sie zersprangen“.²⁵⁰ Wer aber *erzählt* solcherlei?

Einer, der auch nur vom Hörensagen von solchen Versuchen weiß, ist CHLADNI. Seinen Ausführungen über das Mitklingen fügt er einen kleinen Exkurs über das Zersingen eines Glases

²⁵⁰ HELMHOLTZ (1863: 67, Hervorhebung A.L.).

an.²⁵¹ CHLADNI hält Berichte über das Gelingen für zweifelhaft, gibt aber zu, daß „[d]ie Möglichkeit des Erfolges [...] sich wohl nicht abläugnen“²⁵² läßt. Einer der von CHLADNI erwähnten Zeugen solch eines Zersingens ist Daniel Georg MORHOF. MORHOF beschreibt 1672 in seiner *Epistola De Scypho Vitreo* – und in seiner späteren, bekannteren Dissertation *Stentor hyaloklastes* von 1683 –, wie er in Amsterdam durch den Buchhändler Joost Pluymer von einem Wirt namens Petter erfahren habe, welcher Gläser durch seine Stimme zum Bersten bringen könne.²⁵³ MORHOF läßt sich daraufhin zu Petter führen, der tatsächlich die Gläser zu zersingen vermag.²⁵⁴ Jener Petter muß aufgrund seiner Fähigkeiten eine gewisse Berühmtheit in Amsterdam genossen haben. Denn eine der Morhofschen ganz ähnliche, aber nicht annähernd so ausführliche Geschichte über einen Mann in Amsterdam erzählt Jean-Baptiste DUHAMEL bereits 1670 in *De corporum affectionibus*. Auch DUHAMEL reiste durch Amsterdam und hörte von einem Mann, welcher Gläser zu zersingen imstande sei. Auch wenn DUHAMEL selbst nicht Zeuge dessen wurde, sei die Sache in der Stadt doch wohlbekannt und bezeugt.²⁵⁵ Es ist indessen MORHOF, der bereits bald nach Erscheinen seiner *Epistola* und seines

²⁵¹ Vgl. CHLADNI (1802: 271, § 230).

²⁵² CHLADNI (1802: 271). – In CHLADNIS *Kurzer Uebersicht der Schall- und Klanglehre* heißt es unter dem Punkt *Ueber Zersprengung der Gefäße durch einen sehr stark angegebenen Ton* nur noch lapidar mit einem Satz: „Mehre glaubwürdige Personen versichern, es selbst gesehen zu haben“ (CHLADNI 1827: 57).

²⁵³ Vgl. MORHOF (1683: 16): „Cum Amsterodami viverem, perveni ad notitiam Iodoci Plumeri, qui celebris ejus loci bibliopola est. Is primus, nescio quâ datâ occasione de Oenopolâ quodam Nicolao Pettero, habitante in plateâ, de *Princen Gracht* dictâ, sub insigni in *de Gustavsburg*, qui scyphos vitreos voce sua frangere possit, mihi narrabat.“ – Ebenso MORHOF (1672: A2), aber ‚rumpere‘ statt ‚frangere‘.

²⁵⁴ Vgl. MORHOF (1683: 16): „Tum is, explorato primum ejus tono mihi tenendum porrigebat, oreque mediæ parti admoto, voce quæ ad diapason (ut tum mihi videbatur) vitri superabat tonum, insonabat. Consonabat statim vitrum penè ad stridorem usque, & tremorem ejus manus mea sentiebat. Quam cum ille vocem non interruptam longo pneumate continuaret, cum strepitu frangebatur vitrum, ita quidem ut ruptura orbicularis obliqua per vertrem scyphi ipsosque pedis nodos ex adversâ oris parte transiret.“ – Ebenso MORHOF (1672: A2b), mit kleineren Abweichungen.

²⁵⁵ Vgl. DUHAMEL (1670: 173f.): „Cùm anno superiore Amstelodamo transirem, id præter cætera me admonuit vir clarissimus omni doctrinæ genere præstans, & ob egeria opera quæ emisit in publicum, notissimus; quemdam esse in ea urbe mediæ fortis hominem qui scyphos vitreos, quibus vinum Rhenanum infundi solet, solâ voce, eaque non admodum intentâ, sed certa quadam ratione temperatâ confringeret, idque se vidisse sæpius, & expertum testatus est. Atque, ut audio, res est in urbe satis cognita. Tantum vel aëri verberato licet in partes vitri solidas, ut earum contextum perturbet, & suis locis dimoveat.“

Stentor hyaloklastes zum Hauptbürgen für das Zersingen des Glases wird und dies während der folgenden Jahrhunderte auch bleibt.²⁵⁶ Die Erwähnungen des Morhofschen Berichts und die Verweise auf seinen *Stentor hyaloklastes* erstrecken sich dabei nicht nur auf genuin physikalische Lehr- und Übersichtsdarstellungen wie ODE,²⁵⁷ VERDRIES,²⁵⁸ KRÜGER,²⁵⁹ ERXLEBEN,²⁶⁰ GEHLER,²⁶¹ HILDEBRANDT²⁶² oder MUNCKE,²⁶³ sondern auf so verschiedene Schriften wie PAULLINIS *Philosophischen Feyerabend*,²⁶⁴ medizinisch-physiologische Schriften wie die von WARLITZ,²⁶⁵ GREBNER,²⁶⁶ CYRILLUS²⁶⁷ oder HALLER,²⁶⁸ die energisch geführte Diskussion um den Einsturz der

²⁵⁶ Vgl. bereits wenige Jahre nach dem Erscheinen der *Epistola* die Erwähnungen bei FROMMANN (1675: 985f.) oder WALTHER (1679: XXIII). Auch BARTOLI, der ebenfalls häufig als Zeuge für das Zersingen genannt wird und der im achten Kapitel des dritten Traktats von *Del suono* von einem Cornelius Meyer berichtet, der Gläser zersingen könne (vgl. BARTOLI 1679: 185-199), verweist bereits auf MORHOFs *Epistola* von 1672 (vgl. BARTOLI 1679: 197f.). – Der erste Verweis auf MORHOF ist gewiß der durch KIRCHER in seiner *Phonurgia Nova*. KIRCHER nennt MORHOF als jemand, der für sein Interesse an der Ursache des Zerberstens der Gläser bekannt sei („Causam hujus rei [i.e. des Zerspringens der Gläser durch Einfluß der menschlichen Stimme, A.L.] anxie sanè inquirere conatus est, eruditus vir Daniel Georgius Morhofius“, KIRCHER 1673: 192f.). KIRCHER bezweifelt allerdings, daß MORHOF eine überzeugende Erklärung gefunden habe (vgl. ebd.: 192). MORHOF setzt sich im Vorwort des späteren *Stentor hyaloklastes* ausführlich mit diesen Bemerkungen KIRCHERS auseinander (vgl. MORHOF 1683: 4-7).

²⁵⁷ Vgl. ODE (1727: 292f.).

²⁵⁸ Vgl. VERDRIES (1728: 198).

²⁵⁹ Vgl. KRÜGER (1740: 430-432).

²⁶⁰ Vgl. ERXLEBEN (1772: 241).

²⁶¹ Vgl. GEHLER (1790: 712).

²⁶² Vgl. HILDEBRANDT (1807: 678).

²⁶³ Vgl. MUNCKE (1819: 90).

²⁶⁴ Vgl. PAULLINI (1700).

²⁶⁵ Vgl. WARLITZ (1708: 1708).

²⁶⁶ Vgl. GREBNER (1714: 36).

²⁶⁷ Vgl. CYRILLUS (1728: 433f.). Es handelt sich hierbei um einen Einschub in die neapolitanische Ausgabe von ETTMÜLLERS gesammelten medizinischen Werken.

²⁶⁸ Vgl. HALLER (1763: 252, 277).

Mauern Jerichos,²⁶⁹ WOLFFS *Allerhand Nützliche Versuche*,²⁷⁰ die Anleitung MATTHESONS zum *Vollkommenen Capellmeister*,²⁷¹ die Reiseberichte UFFENBACHS,²⁷² die musiktheoretischen Arbeiten MARPURGS,²⁷³ Abhandlungen über Geistererscheinungen²⁷⁴ und ein Handbuch zur medizinischen Musik,²⁷⁵ bis hin zu einem Gedicht Thomas MOORES,²⁷⁶ einer Geschichte der Niederlande²⁷⁷, sowie

²⁶⁹ Vgl. BUDDEUS & HACKS (1690: §16). – Für den theologisch-naturwissenschaftlichen Diskurs des 17. und 18. Jahrhunderts, in dem immer häufiger natürliche Erklärungen für die Wunder der Bibel gesucht werden, spielt das Zersingen des Glases eine beachtliche Rolle, da die zerstörerische Wirkung der Schallwellen zur Erklärung des Einsturzes der Mauern von Jericho durch den Einsatz von sieben Posaunen (Jos 6, 4-20) herangezogen wird. – Für die ausführliche Darstellung der Diskussion um den Einsturz der Mauern sowie die Darstellung des Einflusses der sich allmählich als Disziplin herausbildenden Akustik vgl. ROLING (2013: 93-112), mit Verweisen auf MERSENNE, KIRCHER, MORHOF, SCHELHAMMER, WALTHER und anderen.

²⁷⁰ Vgl. WOLFF (1723: 89).

²⁷¹ Vgl. MATTHESON (1739: 13).

²⁷² Vgl. UFFENBACH (1754: 240). – UFFENBACH trifft in London auf einen Schotten, der behauptet, Gläser zersingen zu können. Diesem erzählt UFFENBACH von MORHOF, welcher „in seiner Dissertation *de scipho vitreo* meint, es müßte durch eine Octav geschehen, worauf aber unser Schottländer lachte“ (ebd.). Der Schotte indes behauptete, daß „es *in unisono* sein müßte“ (ebd.), und demonstriert dies denn auch eindrucksvoll, indem er mehrere, Gläser, darunter auch starke Kristallgläser, zerschreit, während „[d]es Morhofs Holländer [...] nur dünne Heilbrunner-Römer [hat] zerschreyen“ (ebd.: 241) können. Die Erklärung des Schotten, daß das Zerschneiden „durch eine Art der Sympathie geschähe“, hält UFFENBACH für „leer Geschwätz“ und schreibt es statt dessen „der Proportion des Schalles und der Textur des Glases“ zu (ebd.). Im Text UFFENBACHS treffen damit der im 16. und 17. Jahrhundert vorherrschende *Sympathia*-Diskurs und der ihn ablösende, auf Akustik (und Mechanik) verengte Diskurs direkt aufeinander. Zur *Sympathia* siehe unten, 3.2.4.

²⁷³ Vgl. MARPURG (1757: 12).

²⁷⁴ Vgl. HENNINGS (1780: 233). HENNINGS zieht das Phänomen der Resonanz heran, um verschiedene scheinbar unerklärliche Phänomene auf natürliche Weise zu erklären, so wie das Zersingen der Gläser darauf zurückzuführen sei, daß man den Ton des Glases treffe. – Auch dem durch scheinbar von selbst tönende Instrumente verursachten Glauben an Geister tritt HENNINGS entgegen. Es könne durchaus eine Klaviersaite Töne von sich geben, ohne daß ein Mensch im Raum sei: „Kann [...] ein nachtönender Ton nicht durch eine singende Stimme verursacht werden? Und ist es nicht vielleicht möglich, daß die Luft durch mancherley, auch wohl uns unmerkliche Ursachen, in denjenigen Grad der Schwingung oder Zitterung gesetzt werde, der mit der tonfähigen Saite homogen ist, wodurch auch diese einen ihr eigenen Klang von sich zu geben genöthiget ist?“ (ebd.: 235). HENNINGS Ausführungen sind somit auch ein frühes Beispiel für das Hineinsingen in das Klavier.

²⁷⁵ Vgl. SCHNEIDER (1835: 107).

²⁷⁶ Das letzte Gedicht der Sammlung *Epistles, Odes and Other Poems* ist ein „Extract“ des – auch später Fragment gebliebenen – Gedichts *The Devil Among the Scholars*. Hierin finden sich die Verse „He own'd he thought them much surpast / By that redoubted Hyaloclast, / Who still contriv'd, by dint of throttle, / Where'er he went, to crack a bottle!“ mit einer Fußnote zu ‚Hyaloclast‘: „Or Glass-Breaker – Morhofius has given an account of this extraordinary man, in a work published in 1682. ‚De vitreo scypho fracto, &c.‘ [sic]“ (MOORE 1806: 338).

²⁷⁷ Vgl. TYDEMAN (1837: 195f.).

Geschichtsdarstellungen der Physik,²⁷⁸ und vielen anderen.²⁷⁹ Mithin übertreibt HALLER nicht, wenn er schon 1763 konstatiert, daß das Zerschlagen der Gläser durch MORHOF berühmt geworden sei.²⁸⁰

Trotz dieses lange bestehenden Interesses am Zerschlagen des Glases – unter vielen anderen äußern sich auch LEIBNIZ und EULER in Briefen dazu²⁸¹ – und trotz der Erwähnung bei HELMHOLTZ erreicht das Beispiel nie den Status des läutenden Knaben oder des Hineinsingens in das Klavier, höchstwahrscheinlich wegen seines Geruchs, ein Mythos zu sein. Anders als das allseits bekannte Glockenläuten oder das leicht am eigenen Klavier nachzuvollziehende Hineinsingen und Wiederklingen, entzieht sich das Zerschlagen des Glases der unmittelbaren Erfahrung.²⁸² Zwar gibt es zahlreiche Berichte über ein Beobachten des Phänomens, aber diese werden häufig in Zweifel

²⁷⁸ Vgl. beispielsweise FISCHER (1802: 498f.), POGGENDORF (1879: 441f.), seinerseits mit Verweis auf FISCHER, oder HELLER (1884: 339).

²⁷⁹ Vgl. auch HOEGLEIN & SCHERNAUER (1715: 64), MORASCH (1731: 545f.), BELGRADO (1743: 19).

²⁸⁰ Vgl. HALLER (1763: 277): „illa *Morhofio* celebrata scyphorum diruptio“.

²⁸¹ LEIBNIZ in einem Brief an Edme MARIOTTE aus dem August 1681 hinsichtlich der Ausbreitung des Schalles: „Enfin il me semble que j’ay rencontré la vraye maniere de la quelle cette communication se fait. Je suppose que l’air est un fluide élastique; que le corde frappée (par exemple) remue l’air; [...]“ (LEIBNIZ 1991: 480), und weiter: „Car une corde deja tendue ne scauroit estre homotone ou à l’unison à toutes les autres; à moins que quelqu’un n’en prenne une certaine partie; mais l’air estant fluide et elastique ou tendu à la fois peut se diviser en parties de la grandeur qu’il faut pour estre à l’unison avec tout corps donné. *C’est par là que nous voyons, qu’on peut rompre un verre, en criant seulement, quand on prend son ton, mais une octave par dessus, pour avoir plus de force*“ (ebd.: 481, Hervorhebung A.L.). Laut Kommentar des Briefbandes gelangte MORHOFS *Epistola De Scypho Vitreo* 1678 durch Ankauf der Fogelschen Bibliothek in LEIBNIZ’ Verfügung (vgl. ebd.: 481, Fn. zu Zeile 4). In dem Brief an MARIOTTE erwähnt LEIBNIZ außerdem mehrfach SCHELHAMMER (vgl. ebd.: 479, 482), der an einer Arbeit über den Schall arbeite. SCHELHAMMERS *De auditu* erscheint 1684, und in den Erläuterungen zum 24. Axiom („Sonus etiam per solida corpora nonnulla potest penetrare, iis illasis“) die Möglichkeit des Schalles, unter anderem Glas zu durchdringen (vgl. SCHELHAMMER 1684: 137) – EULER befaßt sich im 26. Brief der *Briefe an eine deutsche Prinzessin* mit Phänomenen akustischer Resonanz (vor allem mit dem Mitschwingen von Saiten: „Betrachten Ew. H. nur einmal ein Clavier, worauf nicht gespielt wird, zu der Zeit, wenn auf einer Geige der Ton *a* recht stark angegeben wird. Sie werden sehen, die Saiten von eben diesem Ton wird anfangen zu zittern, und sogar ihren Ton hören lassen, ohne berührt zu seyn“, EULER 1773: 87). Gegen Ende des Briefes dann: „Es gab einen Menschen, der die Gläser durchs Schreyen zerbrechen konnte“ (ebd.: 89).

²⁸² Schon WOLFF merkt an, daß der Versuch des Zerschreiens von Gläsern „einer von denen ist, die nicht ein jeder nachmachen kan, wenn er ihn gleich verstehet, indem die dazu erforderte Geschicklichkeit auf eine langwierige Übung ankommt, auch wohl ein besonderes Naturell dazu nöthig ist“ (WOLFF 1723: 91).

gezogen,²⁸³ oder es werden besondere Umstände für das Brechen des Glases angeführt, wie beispielsweise CHLADNI vermutet, daß MORHOF und andere „sich etwas haben täuschen lassen“²⁸⁴ und daß derjenige, der die Gläser zersang, „durch einen an dem Rande des Glases vorher mit einem Diamanten oder Feuersteine gemachte für das Auge fast unmerklichen kleinen Riß mag nachgeholfen haben“.²⁸⁵ Nichtsdestoweniger hält die Faszination für das Zersingen des Glases bis heute an, wie die Erwähnungen in Lehrbüchern,²⁸⁶ vor allem aber zahlreiche Internetvideos und Fernsehsendungen, die sich mit dem Phänomen beschäftigen, auf das eindrucklichste unter Beweis stellen.²⁸⁷ Fast alle diese Beiträge kommen zum gleichen Ergebnis: Während es mit Tongeneratoren

²⁸³ Vgl. stellvertretend ACHARD (1791: 161): „Man behauptet, man könne [...] die Theile sehr spröder Körper, indem man der Luft, die sie berührt, den Ton, den sie vermöge der Spannung ihrer Theile anzunehmen fähig sind, giebt, dergestalt in ihre kleine Theile erschüttern, daß sie ihren Zusammenhang verlieren und in Stücken fallen. Auf diese Art soll man durch Schreyen, Gläser zerbrechen können. Die meisten physicalischen Lehrbücher versichern es, ich selbst habe aber davon die Erfahrung niemals weder gesehen, noch selbst gemacht, bezweifle auch sehr das Factum.“

²⁸⁴ CHLADNI (1802: 271).

²⁸⁵ CHLADNI (1802: 271f.).

²⁸⁶ Daß man heute noch auf ‚Erzählungen‘ verweist, zeigen GIANCOLI (2010: 510): „Es wird erzählt, dass der berühmte Tenor Enrico Caruso in der Lage war, ein Kristallglas dadurch zum Zerspringen zu bringen, dass er eine Note mit genau der passenden Frequenz mit voller Lautstärke sang“, sowie TRAUTWEIN, KREIBIG & HÜTTERMANN (2014: 133): „Die äußere periodische Kraft kann auch durch eine auf den Resonator auftreffende Schallwelle realisiert werden. Von Caruso erzählt man, er habe Weingläser zum Zerspringen gebracht, indem er den Resonanzton der Glaskörper sang“, oder – mit literarischem Verweis – HARTEN (2012: 113-115): „Durch seinen Blechtrommler Oskar Matzerath, der gläserne Gegenstände aller Art ‚zersingen‘ kann, hat Günter Grass der *Resonanzkatastrophe* zu literarischem Ruhm verholfen. Weingläser kann man mit entsprechend starken Lautsprechern tatsächlich zu Bruch bekommen.“

²⁸⁷ Am bekanntesten unter diesen ist wahrscheinlich Folge 31 der australisch-amerikanischen Serie *Mythbusters* vom 18.05.2003 unter dem Titel *Breaking Glass*, in welcher es dem Sänger Jaime VENDERA gelingt, durch direktes Aufsingen ein Weinglas zu zerbrechen. – Ähnliche Beiträge finden sich zum Beispiel in der WDR-Sendung *Kopfball* vom 18.11.2012, in welcher eine Opernsängerin ein Glas zu zersingen versucht, was mißlingt. Das Zersingen eines Glases wird als unmöglich bezeichnet, da ein Mensch die Eigenfrequenz des Glases nicht lange und nicht laut genug treffe (<http://www.wdr.de/tv/kopfball/sendungsbeitraege/2012/1118/glas.jsp>, zuletzt aufgerufen am 03.02.2015). Zum gleichen Ergebnis kommen Beiträge in der ZDF-Sendung *Volle Kanne* vom 19.08.2014 (<http://www.zdf.de/ZDFmediathek/beitrag/video/2220950/Kann-man-ein-Glas-zersingen%253F#/beitrag/video/2220950/Kann-man-ein-Glas-zersingen%3F>, zuletzt aufgerufen am 03.02.2015) sowie *Welt der Wunder* vom 17.05.2013 (http://video.weltderwunder.de/player/vod-player.html?tx_kultura_pi1%5Bclipid%5D=0_wei0xq7i&cHash=c6009c768643ece11a47dd3b29c08b59, zuletzt aufgerufen am 03.02.15) oder der SRF-Beitrag in *Achtung! Experiment: Stimmprobe (14/50)* vom

ein leichtes ist, ein Glas zum Bersten zu bringen, wenn die Eigenfrequenz des Glases erzeugt wird, ist die menschliche Stimme dazu nicht imstande. Dennoch bleibt das Zersingen des Glases ein beliebtes Beispiel für Resonanzkatastrophen, das verdeutlicht, daß durch Resonanz hervorgerufene Schwingungen derart stark können werden, daß das schwingungsfähige System zerstört wird.

Resonanzkatastrophen sind jedoch keineswegs auf die Akustik beschränkt. Ein anderes Beispiel für die Faszination, welche von Resonanzkatastrophen ausgeht, ist das Schwanken von Brücken unter dem Einfluß darüber schreitender Menschen, bis hin zur Zerstörung der Brücke.²⁸⁸ Dieses Resonanzphänomen ließ sich in jüngster Zeit bei der Millennium Bridge in London beobachten, die unmittelbar nach ihrer Eröffnung im Jahre 2000 geschlossen und erst zwei Jahre später wiedereröffnet werden konnte. Die Schritte der Menschen verursachten ein leichtes Schwanken der Brücke, und diesem Schwanken paßten die Menschen ihren Schritt an, was wiederum zu einer Verstärkung des Schwankens führte.²⁸⁹ Daß Brücken durch eine solche Resonanz in Bewegung versetzt werden können, ist seit langem bekannt, und so gilt beispielsweise in Deutschland nach §27(6) der StVO: „Auf Brücken darf nicht im Gleichschritt marschiert werden.“

Gleichermaßen berühmt wie berüchtigt ist der Einsturz der Broughton Suspension Bridge. Am 12. April 1831 befand sich ein Trupp von 74 Soldaten auf dem Rückweg zur Kaserne und mußte zu

15.02.2013 (<http://www.srf.ch/sendungen/myschool/achtung-experiment-stimmprobe-14-52>, zuletzt aufgerufen am 19.09.2015).

²⁸⁸ Vgl. beispielsweise HÖFLER (1904: 317), ZEHNDER (1907: 115), NAIRZ (1908: 51).

²⁸⁹ Vgl. hierzu eine Anmerkung des Übersetzers zu der Gefahr, daß Brücken durch im Gleichschritt marschierende Soldaten in Schwingung versetzt und sogar zerstört werden können, bei TAYLOR (2014: 234, Anm. 12): „Die Statiker beachten bei der Konstruktion meist nur die Vertikalschwingungen der Brücke. Ein aktuelles Beispiel, dass auch *horizontale* Schwingungen wichtig werden können, ist die im Jahr 2000 gebaute Millennium Bridge in London, eine Fußgängerbrücke über die Themse. Sie hatte eine derart ungünstige Eigenfrequenz (etwa 1 Hz), dass sie schon durch wenige Fußgänger zu *Querschwingungen* angeregt werden konnte. Obwohl Fußgänger normalerweise nicht im Gleichschritt laufen, passen sie aber doch ihre Bewegungen unbewusst einem schwankenden Untergrund an – und dadurch wurden die Querschwingungen resonant verstärkt. Schon wenige Tage nach ihrer Inbetriebnahme musste die Brücke daher gesperrt werden. Durch eine Konstruktionsänderung mit Dämpfern und Schwingungstilgern wurde die Eigenfrequenz so stark verschoben, dass keine Resonanzen mehr auftreten.“

diesem Zweck die Brücke in Broughton, die erst wenige Jahre zuvor fertiggestellt worden war, überqueren.

Shortly after they got upon the bridge, the men, who were marching four abreast, found that the structure vibrated in unison with the measured step with which they marched; and as this vibration was by no means unpleasant, they were inclined to humour it by the manner in which they stepped.²⁹⁰

Je mehr Soldaten über die Brücke marschierten, desto stärker wurden die Schwingungen, bis die Soldaten ein lautes Geräusch hörten – das Reißen eines der Tragseile –, woraufhin die Brücke einstürzte. Über zwanzig Soldaten verletzten sich beim Sturz in den Fluß. Nach einem Bericht im *Manchester Guardian* gebe es „no doubt that the immediate cause was the powerful vibration communicated to the bridge by the measured and uniform step of the soldiers“,²⁹¹ wobei schon hier festgestellt wird, daß eine solch katastrophale Wirkung nur aufgrund baulicher Mängel möglich gewesen sein könne.²⁹² Interessanter als die genauen Ursachen des Einsturzes sind, hinsichtlich einer Geschichte der Resonanz, aber die Beschreibungen des Ereignisses. Mit großer Ausführlichkeit widmet man sich dem Einsturz der Brücke von Broughton im *Manchester Guardian*. Das Staunen ob der immensen Wirkung der Resonanz wird in der Behandlung von Resonanzkatastrophen über das Erzählen kompensiert. Sogar kleine Details wie der Umstand, daß der den Trupp führende Leutnant ein Sohn des Brückeneigners war, finden Erwähnung. In der Entwicklung und Ausgestaltung einer detaillierten narrativen Struktur erscheint es nun, als hänge alles miteinander zusammen – und zwar, so mag man deuten, resonantisch. Denn in den Erzählungen wird darüber hinaus en passant wiederum eine Verbindung von Mechanik und Akustik hergestellt, und Resonanzen, die

²⁹⁰ MANCHESTER GUARDIAN (1831: 4), wörtlich übernommen bei TAYLOR & PHILLIPS (1831: 385).

²⁹¹ MANCHESTER GUARDIAN (1831: 4), wörtlich übernommen bei TAYLOR & PHILLIPS (1831: 386).

²⁹² Vgl. MANCHESTER GUARDIAN (1831: 4), wörtlich übernommen bei TAYLOR & PHILLIPS (1831: 387): „But although the immediate cause of this accident was, the vibration arising from the measured step of the soldiers, it is not at all probable that so small a number as were present on the occasion would have brought down the bridge, unless there had been errors of the most glaring description committed in its construction, as well as something very faulty in a part at least of the materials of which it was composed.“ Die sich anschließende Diskussion konzentriert sich auf fehlerhafte Bolzen (vgl. TAYLOR & PHILLIPS 1831: 387-389).

selbstverständlich nicht als solche bezeichnet werden, erscheinen plötzlich in ganz unterschiedlichen Bereichen. Im *Philosophical Magazine* zitiert man den *Manchester Chronicle*, nach welchem die Soldaten vor Erreichen der Brücke „were walking ‚at ease‘, but when they heard the *sound* of their own footsteps upon it, one or two of them *involuntarily* began to *whistle a martial tune*, and they all at once, *as if under a command* from their officer, commenced a simultaneous military step“.²⁹³ Das Geräusch der Schritte führt *unwillkürlich* zum Pfeifen eines Marsches, welches seinerseits zur Imitation des Rhythmus durch den Marschschritt führt. Es ist, als wirke hier bereits die Resonanz, wenn das Schrittgeräusch das Pfeifen und dieses das Marschieren anregt. Eine akustische Schwingung ruft eine andere hervor, welche dann in eine mechanische übertragen wird, wenn die Brücke zu schwingen beginnt. Damit nicht genug: Gerade die Macht, die sich im obigen Zitat hinter Wendungen wie ‚involuntarily‘ und ‚as if‘ verbirgt, kann mit *Unser Dasein* ‚Resonanz‘ genannt werden, denn dort wird unter anderem die Nachahmung als ein Resonanzphänomen beschrieben.²⁹⁴

Mehr noch als beim läutenden Knaben geht es, wie sich schon an den Beispielen DUHAMEL und MORHOF zeigt, beim Zersingen des Glases und bei Resonanzkatastrophen im allgemeinen um das *Erzählen*. „Historia hujus Phaenomeni apud multos Authores legere est“²⁹⁵ lesen wir über das Zersingen der Gläser, und „[d]ie Geschichte erzählt uns“²⁹⁶ davon. MORHOF erzählte selbst von dem, was er sah, DUHAMEL erzählte, was man ihm erzählte. Über MORHOF und BARTOLI schreibt

²⁹³ TAYLOR & PHILLIPS (1831: 387, Hervorhebung A.L.).

²⁹⁴ Zu den Wirkungsbereichen der Resonanz in *Unser Dasein* siehe unten, 3.3.

²⁹⁵ CYRILLUS (1728: 433f.). Sogleich folgt hier der Verweis auf MORHOF, der eine ganz eigentümliche Bearbeitung des Themas liefere („peculiarem tamen de illo [i.e. das Phänomen des Zersingens, A.L.] Tractatum conscripsit *Daniel Georgius Morhofius*, [...]“, ebd., worauf eine Zusammenfassung der Geschichte von Petter erfolgt). Ähnliches *erzähle* auch BARTOLI („Simile quid narrat *Daniel Bartoli* [...] de *Cornelio Meyero*, Belgâ“, ebd.).

²⁹⁶ So EULER in der Einleitung des Beispiels im 26. Brief der *Briefe an eine deutsche Prinzessin*: „Die Geschichte erzählt uns eine ähnliche Erfahrung [wie die einer Glocke, die durch den Schall einer anderen ertönt, A.L.] mit den Trinkgläsern. Es gab einen Menschen, der die Gläser durchs Schreyen zerbrechen konnte“ (EULER 1773: 89).

MUNCKE, sie „erzählen dieses [i.e. das Zerschreien von Gläsern, A.L.] als Thatsache“,²⁹⁷ und er erwähnt CHLADNI, der von einem verlässlichen Zeugen ähnliches berichtet, woraufhin MUNCKE dieser Reihe an Erzählungen seine eigene Erzählung einer Erzählung anfügt: „Auch mir erzählte der bekannte göttingische Philosoph FEDER, dessen Glaubwürdigkeit wohl niemand in Zweifel ziehen wird, daß er als Schüler einem Manne zugesehen habe, welcher in einem Wirthshause dieses Kunststück gegen Eintrittsgeld zeigte“.²⁹⁸ Das Beharren auf der Glaubwürdigkeit der Zeugen ist ein wichtiger Bestandteil dieser Erzählungen,²⁹⁹ ebenso wie der Stil der Darstellung und die Gelehrsamkeit des Verfassers.³⁰⁰ Von diesen Einschätzungen und Erzählungen ist der Weg nicht mehr weit zur Literatur – wenn sie mitunter nicht schon längst dort angekommen sind –, und die Übergänge werden fließend. Bezeichnenderweise wählt MORHOF mit *Stentor* für den Titel seiner Schrift den Namen einer stimmungsvollen homerischen Figur, die „so laut zu rufen pflegte wie fünfzig andere“.³⁰¹ Der die Gläser zersingende Wirt Petter wird also nicht nur in einen narrativen Rahmen eingebettet, er wird darüber hinaus durch den Titel von MORHOFS Schrift über den intertextuellen Verweis zur literarischen Figur erhöht.

MORHOFS *Stentor hyaloklastes* zeichnet sich jedoch durch eine weitere Besonderheit aus: Auf den lateinischen Text der Abhandlung folgt ein Sonett mit dem Titel *Klinggedicht über das durch die*

²⁹⁷ MUNCKE (1836: 287).

²⁹⁸ MUNCKE (1836: 287). Auch dieser Bericht wird noch fortgeführt und mit weiteren Details angereichert.

²⁹⁹ So spricht WOLFF von einer „gantz sonderbahren, ja wunderbahren Begebenheit [...], die man nimmermehr glauben würde, wenn sie nicht durch glaubwürdige und umständliche Zeugnisse wäre bestetiget worden“ (WOLFF 1723: 92).

³⁰⁰ So ist bei VERDRIES die Rede von ‚doctissimus Morhofius‘ und dessen ‚elegantissima Epistola‘ (vgl. VERDRIES 1728: 198)

³⁰¹ HOMER (1975: 93). Es ist im fünften Gesang der *Ilias* (V, 784-786) Hera, die mit einer Stimme so laut wie der Stentors ruft: „Da trat hin und schrie die Göttin, die weißarmige Here, / Dem Stentor gleich, dem großherzigen, mit der ehernen Stimme, / Der so laut zu rufen pflegte wie fünfzig andere“ (ebd.). – Im vierten Buch des siebten Kapitels der *Politik* fragt ARISTOTELES: „Denn wer soll Heerführer einer zu großen Menge sein oder wer Herold, wenn er nicht Stentors Stimme hat?“ (ARISTOTELES 2005: 20). Bis heute spricht man von einer lauten Stimme als ‚Stentorstimme‘.

Stimme zerbrochene Glaß / und dessen erörterung, in welchem in gut barocker Manier das Zersingen des Glases literarisch in ein Motiv der Vergänglichkeit gewandelt wird.

Was dann? durch einen Ton die Gläser zu zerkerben?
Ist dieses hie / daß man mit solchem Unterricht
Um ein zerbrochen Glaß den Kopff ihm so zerbricht?
Wie bald kan doch ein Glaß; wie bald ein Schall ersterben?
Brecht nur die Häse nicht. Glaß und Papier verderben
Steht jedem frey. Sonst bricht man nur / und bauet nicht.
Es steht zum Fall und Bruch: Man bricht Wort / End / und Pflicht.
Seht alles durch und durch: es sein zerbrochne Scherben.
Der grosse Häfner hat uns zum Geschirr gemacht.
Ist dieser / jener / gleich zum feinern Thon gebracht /
Und etwa durch den Glanz zu einem Glas erläutert?
Was hilffts? bistu gleich Glaß / du bist nur Glanz und Staub /
Das auch die Luft zerschillt. Wir sein der Zeiten Raub /
Biß der Posaunen Schall diß gantze Werck zerscheitert.³⁰²

Der Mensch erscheint hier als ein Glas, das, so fein und glänzend es auch sein mag, doch durch einen Ton, durch Bewegungen der Luft zerschellen kann. In der Analyse von MORHOFS Gedicht läßt sich vorführen, daß hier das Thema einer Resonanzkatastrophe bereits in Ansätzen in die Form projiziert wird: Das Gedicht zeichnet sich durch zahlreiche Wiederholungen sowohl auf Wortebene als auch im Klanglichen aus,³⁰³ mithin durch ein In-Schwingung-Geraten des ganzen Textes, das sich immer weiter aufschauelt und – nun wieder thematisch – in der Resonanzkatastrophe, dem ‚Zerscheitern des ganzes Werkes‘ endet. Dieses ‚Werk‘ läßt sich selbstverständlich auch in selbstreferentiellen Gestus auf den Text als literarisches Werk beziehen, das an sein Ende gelangt, bezeichnenderweise mit dem einzigen unreinen Reim des Gedichts (‚erläutert‘ – ‚zerscheitert‘), und damit also auch die

³⁰² MORHOF (1683: 247).

³⁰³ So erscheinen beispielsweise die Wörter ‚Glas/Gläser‘ sechsmal und Ableitungen von ‚brechen‘ (brechen, zerbrechen, Bruch) gar siebenmal. Es gibt zahlreiche Wörter, die mit ‚zer-‘ beginnen (‚zerkerben‘, ‚zerbrechen‘, ‚zerschellen‘, ‚zerscheitern‘) und auf die Zerstörung des Glases zuführen, sowie Alliterationen (‚Glanz – Glas‘ und ‚Glas – Glanz‘ in einem Chiasmus).

Form *bricht*. Das Phänomen der Resonanz und seine Wirkungen dringen also bereits im 17. Jahrhundert in Thema und Form bis in die Literatur vor.³⁰⁴

Im eingangs zitierten *Erwählten* stellt sich heraus, daß der Geist der Erzählung für das Läuten der Glocken verantwortlich zeichnet. Die Physik stellt diesem Geist der Erzählung einen Knaben entgegen, und doch erweist sich der Geist der Erzählung auch in der Geschichte der Resonanz keineswegs als gänzlich unbeteiligt. Nicht nur den einzelnen Beispielen von Resonanzphänomenen ist das Erzählen eingeschrieben, wenn ein Knabe eine Glocke läutet, wenn Menschen in Klaviere singen, wenn einige von eingestürzten Brücken und andere davon berichten, daß sie das Zersingen eines Glases beobachtet hätten. Mehr noch: In der Erzählung von der Resonanz wird diese vor allem im 19. Jahrhundert zum Formprinzip ihrer eigenen Darstellung. Trotz zahlloser möglicher Beispiele für Resonanzphänomene dominieren in den Physikbüchern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts einige wenige Beispiele, die vor allem auf HELMHOLTZ' *Lehre von den Tonempfindungen* zurückzuführen sind.³⁰⁵ Einmal angestoßen, erhalten die Beispiele durch Wiederaufgreifen immer neue Impulse, welche zu einer noch stärkeren Verbreitung führen. Die Beispiele werden immer wieder wiederholt – zuweilen bis hin zur wörtlichen Wiederholung von HELMHOLTZ' Formulierungen, ein Vorgang, der selbst die Wirkungsweise der Resonanz nachahmt. Schon in der wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive zeigt sich hier eine enge Verquickung von einer physikalischen Resonanz einerseits und einer formalen Resonanz andererseits. Der thematische

³⁰⁴ Eine interessante Verschiebung in Richtung des Wortes findet auch schon bei FROMMANN statt, wenn er das Zersingen des Glases, das ‚elegante Experiment‘ MORHOFS, als ein Beispiel für die Macht der Stimme und der *Worte* erwähnt: „Vocum *tamen verborumque* efficaciam naturalem [...] videtur primo limine confirmare elegans experimentum Excell. & Clariss. Dn. D. Dan. Georg. Morhofi Professoris Kilonii Celeberrimi in Epistola [...]“ (FROMMANN 1675: 985, Hervorhebung A.L.).

³⁰⁵ Zum großen Einfluß der *Lehre von den Tonempfindungen* im allgemeinen vgl. HIEBERT (2014: 49): „Beginning around 1880, it gradually became recognized and acknowledged in histories of music and in handbooks, textbooks and the research literature on acoustics, that the Helmholtz treatise had set in motion a trend in the scientific study of music that was to assume center stage in discussions on music theory for the rest of the century. In reality it more or less came to be taken for granted that *Tonempfindungen* represented the *terminus a quo* for any discussion on the role and the limits of the natural sciences in the analysis of music theory.“

Inhalt wird in die Form des Wissenschaftsdiskurses gespiegelt. Dieses Zusammenspiel einer inhaltlichen und einer formalen Resonanz wird sich für die drei literarischen Texte, die in dieser Arbeit behandelt werden, als konstitutiv erweisen.

3.2.4. Zur Begriffsgeschichte

Es seien hier noch einige kurze Anmerkungen zur Begriffsgeschichte der Resonanz angefügt. Man kann eine solche Begriffsgeschichte von zwei Seiten beleuchten: Zum einen ist die Bedeutung des Begriffs ‚Resonanz‘ seit dem verstärkten Erscheinen deutschsprachiger Texte im 17. Jahrhundert zu klären. Zum anderen finden sich für jene Phänomene, die heute unter den Begriff der Resonanz fallen, andere Begrifflichkeiten. Im Deutschen sind dies ‚Mittönen‘, ‚Mitklingen‘ oder auch allgemeiner ‚Mitschwingen‘, die im 18. und 19. Jahrhundert dominieren und in Synonymie, Koexistenz oder in Widerstreit zu ‚Resonanz‘ stehen, wobei letzterer Begriff sie schließlich im 20. Jahrhundert mehr und mehr verdrängt.³⁰⁶

Der Begriff ‚Resonan(t)z‘ ist eine Ableitung aus dem lateinischen ‚resonantia‘ und findet sich schon im 16. Jahrhundert, zum Beispiel in dem Gedicht *Die Ehrentreich Fraw Miltigkeit* von Hans SACHS, in welchem das Einstimmen der Vögel ‚Resonanz nach Art der Musik‘ gibt.³⁰⁷ In frühen Bezeugungen wird ‚Resonanz‘ im Sinne von ‚Klang‘ oder ‚Widerhall‘, bzw. ‚Echo‘ verwendet und

³⁰⁶ Wenngleich man die Aussagekraft solcher statistischer Verfahren nicht überschätzen sollte, weil die genaue Zusammensetzung des Textkorpus nicht nachzuvollziehen ist, zeigt eine für das deutschsprachige GoogleBooks-Korpus durchgeführte *Ngram*-Suche für den Zeitraum von 1700 bis 2000 einen sehr deutlichen Anstieg der relativen Häufigkeit des Begriffs ‚Resonanz‘ vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, während ‚Mittönen‘ ab circa 1900 sehr stark an Häufigkeit verliert, eine Entwicklung, die auch für ‚Mitklingen‘ (vor allem ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts) und ‚Mitschwingen‘ zu erkennen ist. Man beachte allerdings, daß der Anstieg der Verwendung von ‚Resonanz‘ selbstverständlich auch (und wahrscheinlich vor allem) auf den Eingang des Wortes in den allgemeinen Sprachgebrauch zurückzuführen ist, in welchem ‚Resonanz‘ interessanterweise wieder in der Bedeutung von ‚Widerhall‘, bzw. ‚Echo‘ erscheint.

³⁰⁷ Die ersten Verse des Gedichts aus dem Jahre 1537 lauten: „Mich trieb das mein gemüt / Auß in des Meyen blüt / Refieren inn ein Wald / Offen wurd manigfalt / Lustreich hertz, mut und sin / Vögel ohn zal darinn / Singend hört ich hofiern / Tröstlichen Jubilieren / Artlich ihr Concordantz / Im Wald gab Resonantz / Nach art der Musica“ (SACHS 1560: 273).

lehnt sich damit an das lateinische ‚resonantia‘ an. Im 17. Jahrhundert erscheint der Begriff ‚Resonanz‘ vorwiegend als Maskulinum.³⁰⁸ Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts setzt sich dann immer mehr *die* Resonanz als Femininum durch. Diesen Umbruch vollzieht der ZEDLER-Lexikonartikel zum ‚Resonanzloch‘ aus dem Jahre 1742 innerhalb nur weniger Zeilen, wenn ‚Resonanz‘ sowohl als Maskulinum wie als Femininum erscheint.³⁰⁹

Im 18. Jahrhundert verengt sich außerdem die Bedeutung von ‚Resonanz‘ und meint nicht mehr im allgemeinen einen Klang, sondern etabliert sich – vor allem über die Verwendung im Hinblick auf Resonanzböden von Instrumenten – als Bezeichnung für den Klang, welcher durch Mitschwingen des Klangkörpers entsteht. Diesen Stand spiegelt der Eintrag zur ‚Resonanz‘ in der zweiten Auflage des ADELUNG von 1798 wider, wenn es heißt, daß die Resonanz derjenige Klang sei, „welcher entstehet, wenn die durch einen Klang erschütterte Luft gegen Körper stößt, deren Theilchen in dem Grade gespannt sind, daß sie diese Art von Schwingungen annehmen und hörbar machen können“, wobei der Resonanzboden derjenige Boden sei, „welcher diese Resonanz hervorbringt“.³¹⁰ Zur gleichen Zeit verschiebt sich die Bedeutung von ‚Resonanz‘ im 18. Jahrhundert mehr und mehr von dem Klang auf den *Vorgang* des Mitschwingens, bzw. Mittönens.

Ein Resonanzphänomen wie das Mitschwingen der Saiten erscheint im 16. und 17. Jahrhundert innerhalb des *Sympathia*-Diskurses. Im Diskurs um *Sympathia* und *Antipathia*,³¹¹ unter welchem im

³⁰⁸ Vgl. unter der großen Fülle an Belegen nur die an anderer Stelle in der vorliegenden Arbeit zitierten, beispielsweise PRAETORIUS (1619: passim), SCHWENTER (1636: passim), BARNICKEL (1737: passim), die deutsche Übersetzung von KIRCHERS *Nova Phonurgia* (KIRCHER 1684: 53), PRINTZ (1687: 13).

³⁰⁹ Vgl. ZEDLER (Bd. 31: Sp. 746, Hervorhebung A.L.): „[...] denn es muß eben dieses Loch wegen *des Resonanzes* nicht seyn; immassen man heut zu Tage Clavichordia, und andere Instrumente macht, welche dergleichen Loch nicht haben, und doch *eine schöne Resonanz* geben“. Der ZEDLER-Artikel indessen ist ein nahezu wörtliches Zitat des entsprechenden Artikels aus dem *Kurtzgefaßten Musicalischen Lexicon*, in welchem Resonanz noch durchgängig als Maskulinum erscheint. Dort heißt es also „wegen des Resonanzes“ und „und doch *einen schönen Resonanz* geben“ (BARNICKEL 1737: 320, Hervorhebung A.L.).

³¹⁰ ADELUNG (Bd. 3, Sp. 1090).

³¹¹ Zur *Sympathia* und den Bezug zur Resonanz, bzw. zu Resonanzsaiten, vgl. auch KÜLLMER (1986: 119-133).

16. Jahrhundert so verschiedene Phänomene wie die magnetische Wirkung von Metallen, die Unverträglichkeit von Öl und Wasser bis hin zur mutmaßlichen Auflösung von Lammfelltrommeln durch Wolfsfelltrommeln verhandelt werden,³¹² gehört das Mitschwingen (bis hin zum Mitklingen) der Saiten zu den häufig genannten Beispielen für die *Sympathia*, beispielsweise bei FRACOSTORO oder MIZAULD, der in ebendiesem Zusammenhang von der „mira sympathia“,³¹³ also der wunderbaren oder erstaunlichen Sympathie zwischen Instrumentensaiten spricht. Das Mitschwingen wird auch als „Sympathiae effectus“,³¹⁴ also als eine Wirkung der *Sympathia* beschrieben.³¹⁵ Für die deutsche Übersetzung von MIZAULDS in vielfacher Auflage erschienenen und sehr populären neunhundert Kuriositäten³¹⁶ erscheint die *Sympathia* aus dem 517. Aphorismus im Deutschen als ‚Freundschaft‘.³¹⁷

Wenngleich schon MERSENNE im frühen 17. Jahrhundert den Rekurs auf die *Sympathia* als Erklärung für das Mitschwingen von Saiten als unzureichend bezeichnet,³¹⁸ bleibt der Begriff zur

³¹² Vgl. FRACASTORO (1546).

³¹³ MIZAULD (1554: 34).

³¹⁴ FORER & WÜRZBURGER (1618: 2).

³¹⁵ Vgl. ähnlich auch PRINTZ, nach welchem, spiele man auf einer Orgel einen Ton, bei einer nahe hängenden Laute oder Viola da gamba „diejenige Saite, so mit derselben in Unisono perfect concordiret, unangerühret mitklingen [wird], und zwar ganz vernehmlich, welches recht wunderlich zu hören, und nirgend anderswo herrühret, als ex Sympathiâ qvâdam, durch welche die Natur suchet den Unisonum auctum zu formiren“ (PRINTZ 1687: 14).

³¹⁶ Der Titel von MIZAULDS Werk schwankt je nach Verleger. In der Erstauflage von 1566 erscheint es als *Memorabilium, utilium, ac iucundorum Centuriae Novem* (vgl. MIZAULD 1566), später variiert der Titel mitunter (vgl. beispielsweise MIZAULD 1573 oder MIZAULD 1592). Die hohe Popularität der Sammlung zeigt sich auch daran, daß im Jahre 1681 in Nürnberg gar ein *Mizaldus redivivus* erscheint, in welchem die Zahl der sogenannten ‚Aphorismen‘ auf tausendzweihundert erhöht wurde (vgl. MIZAULD 1681).

³¹⁷ Vgl. MIZAULD (1574: 230). Das 517. ‚gedächtniswürdige Geheimnis‘ lautet in der Übersetzung HENISCHS: „Ein fein exempel der freindschafft und einigkeit zwischen vielen dingen inn der natur, so bey den gelehrten Sympathia heist, ist an den seiten der lauten zu sehen. Denn wann man eine mit dem finger anrürt, so bewegt sich von stundan von sich selbst auff der andern lauten die ander seite, so mit jener mit ubereins stimmt“ (ebd.).

³¹⁸ Vgl. die Proposition VI, *Expliquer la vraye raison & cause du tremblement des chordes qui sont à l’Unisson*, im ersten Buch der *Traitez des Consonances, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, & de la Composition*, nach welcher eine Erklärung über die *Sympathia* gleichbedeutend mit einem

Erklärung des Mitschwingens von Saiten noch bis ins 18. Jahrhundert erhalten.³¹⁹ Dies zeigt auch der ZEDLER-Artikel zur ‚Sympathie‘, der sich über fast sechs Spalten erstreckt.³²⁰ Auf die sehr ausführlichen Ausführungen zu sympathischen Wirkungen der Planeten auf Pflanzen und Tiere folgt ein Abschnitt über eine weitere Art der Sympathie, welche sich an musikalischen Instrumenten ereigne: Rühre man in einem Zimmer ein Instrument an und „ein anderes seines gleichen henget an der Wand, so klinget dasselbe auch, ob es schon niemand angreiff“,³²¹ wobei sich durchaus eine Erklärung über die Erregung von Luftschwingungen anschließt. Der gesamte Abschnitt zu dieser Art der Sympathie ist im Wortlaut aus BÖRNER'S *Physica* übernommen.³²² Im ZEDLER-Artikel folgen Ausführungen zur Sympathie in der Arzneikunde und zur Sympathie als zwischenmenschlicher Beziehung im Sinne einer Gemütsverwandtschaft. Kritik an der Erklärungsmacht der *Sympathia* wird aber auch im 18. Jahrhundert geäußert,³²³ und der *Sympathia*-Diskurs verliert, auch in bezug auf andere Phänomene, mehr und mehr an Bedeutung. Hinsichtlich des Mitschwingens von Saiten ist sein Ende mit der Etablierung der Akustik als wissenschaftlicher Disziplin besiegelt. Ein Nachhall

Eingeständnis des Unwissens sei: „Les hommes ont introduit la sympathie & l'antipathie, & les qualitez occultes dans les arts & dans les sciences pour en couvrir les deffauts, & pour excuser leur ignorance, ou plustost pour confesser ingenuëment qu'ils ne sçauent rien; car c'est une mesme chose de respondre que les chordes qui sont à l'Unisson se sont trembler à raison de la sympathie qu'elles ont ensemble, que de respondre que l'on ne sçait pas la cause“ (MERSENNE 1636b: 26). – Ähnlich später ROHAULT (1671: 262f.), bzw. ROHAULT (1691: 176).

³¹⁹ Vgl. beispielsweise MATTHESON, nach welchem man „die Sympathie, oder natürliche Beistimmung, vermöge welcher ein Körper mit dem andern zur Vereinigung angetrieben wird“, besonders bei den „freien klingenden Saiten“ spüre, wenn „eine entfernte und von keinem sichtbaren Werckzeuge gerührte Saite, durch den Klange einer andern, [...], wircklich bewege und zum Getön veranlasset wird“ (MATTHESON 1739: 12f.). – So auch MARPURG, nach welchem „die Sympathie der Töne“ dafür verantwortlich sei, daß „eine klingende Seyte die andere nicht allein zitternd, sondern auch öfters mitklingend macht“ (MARPURG 1757: 11).

³²⁰ Vgl. ZEDLER (Bd. 41, Sp. 744-750).

³²¹ ZEDLER (Bd. 41, Sp. 747).

³²² Vgl. BÖRNER (1735: 739f.). Am Ende des ZEDLER-Artikels findet sich ein Hinweis auf BÖRNER'S *Physica*.

³²³ Über das Mitschwingen der Saiten sagt WOLFF, daß „diesen Versuch [...] die Alten mit angeführt [haben], wenn sie ihre Sympathie bestetigen wollen“ (WOLFF 1723: 87). Dies sei allerdings „ein leeres Wort [...], davon uns kein Begriff übrig bleibt, wenn wir dasjenige wegnehmen, wovon wir die Ursache suchen; so ist so viel als nichts gesagt, wenn man die Sympathie als Ursache davon angiebet“ (ebd.).

der *Sympathia* zeigt sich beispielsweise im Englischen, wo sich bis heute der Begriff ‚sympathetic resonance‘ (oder ‚sympathetic vibration‘) findet, welcher auch schon in der englischen Übersetzung von HELMHOLTZ’ *Lehre von den Tonempfindungen* für das deutsche ‚Mittönen‘ verwendet wurde.³²⁴

Lange Zeit werden zwei Phänomene begrifflich streng geschieden: Einerseits die *Resonanz*, womit das Mitschwingen elastischer Körper beschrieben wird (wie beim Resonanzboden oder Resonanzkörper von Musikinstrumenten), andererseits das *Mittönen* oder *Mitklingen*, bei welchem ein selbsttönender Körper in Schwingung versetzt wird, wenn er von Schallwellen in der Eigenfrequenz erregt wird.

Bei CHLADNI ist diese Unterscheidung beider Phänomene in der *Akustik* noch sehr deutlich, später, in der *Kurzen Uebersicht der Schall- und Klanglehre*, verliert sich diese strenge Abgrenzung.³²⁵ Keine scharfe begriffliche Unterscheidung treffen die Brüder WEBER, wie bereits die Überschrift des Abschnittes, „*Ueber das Mittönen der Körper oder über die Resonanz*“,³²⁶ zeigt, wobei in diesem Kapitel vorrangig Phänomene der Tonverstärkung sowie das Mitschwingen nicht selbsttönender Körper verhandelt werden.³²⁷ Gerade jenes Mitschwingen selbsttönender Körper steht indessen im Abschnitt *Resonanz der Vorlesungen über die Naturlehre* von BRANDES im Vordergrund. BRANDES verhandelt zuerst „das Mittönen anderer Körper bei dem durch irgend einen

³²⁴ Vgl. die englische Übersetzung von ELLIS, die sowohl ‚sympathetic resonance‘ als auch ‚sympathetic vibration‘ verwendet (vgl. HELMHOLTZ 1895: 36-49). – In der französischen Übersetzung von CHLADNI *Akustik* erscheint ‚résonnance‘ für ‚Mitklingen‘ (vgl. beispielsweise CHLADNI 1809: 304, 325), in bezug auf HELMHOLTZ’ *Lehre von den Tonempfindungen* erscheint das ‚Mittönen‘ des Originals in der französischen Übersetzung von GUÉROULT als ‚sons par influence‘ oder ‚vibrations par influence‘ (vgl. das entsprechende Kapitel in HELMHOLTZ 1868: 48-67).

³²⁵ Siehe oben, Fn. 195.

³²⁶ WEBER & WEBER (1825: 530).

³²⁷ WEBER & WEBER unterscheiden „2 Arten von Resonanz, die 1te bewirkt nur eine vollkommene Mittheilung der Schwingungen von einem tönenden Körper an ein Medium von einem verschiedenen Cohäsionszustande und von einer verschiedenen Dichtigkeit. Die 2te Art der Resonanz verstärkt den Ton über den Grad der Stärke hinaus, den er in einem unbegrenzten Medio bey der vollkommensten Mittheilung haben könnte“ (WEBER & WEBER 1825: 531).

Körper erzeugten Töne“,³²⁸ bzw. das „Mittönen [...] bei gleich gestimmten Saiten“,³²⁹ und fährt dann fort: „Auch das, was man im gewöhnlichen Sinne Resonanz nennt, beruht, wenn es gleich minder regelmäßig ist, auf einer mitgetheilten Vibration“.³³⁰

Die meisten Lehrbücher und Allgemeindarstellungen folgen allerdings der begrifflichen Trennung der beiden Phänomene. Erst in der dritten Auflage von FISCHERS *Lehrbuch der mechanischen Naturlehre* werden überhaupt Resonanzphänomene behandelt, wobei unter Resonanz nur das Vibrieren elastischer Körper im Sinne der Tonverstärkungen verstanden wird, welchem das „freiwillige *Mitklingen* gleichgestimmter Saiten“ gegenübergestellt wird, welches „eigentlich nicht durch Resonanz [entsteht], sondern dadurch, daß die gespannte Saite denjenigen Ton, den sie durch Anschlag ursprünglich giebt, nothwendig, wiewohl schwach, mit angeben muß, wenn sie durch die in der Luft sich verbreitenden Vibrationen desselben Tones angestoßen wird“.³³¹ Es fällt sogleich auf, daß die ‚Freiwilligkeit‘ dieses Mitklings keine allzu große sein kann, wenn sie ‚notwendig‘ ist und erfolgen ‚muß‘. Dennoch wird die Unterscheidung aufrechterhalten, auch noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zumal, wie bereits gesehen, auch HELMHOLTZ am Begriff des Mittönens festhält.

Unter Mittönen verstehe man – beispielsweise nach REIS – die Erscheinung, „daß ein tönender Körper einen ruhenden zum selbständigen Tönen anregen kann. Wie sich nämlich die Schallschwingungen eines Körpers auf die ihn umgebende Luft übertragen, so theilen sie sich auch anderen Körpern mit, die mit dem tönenden Körper in Verbindung stehen, und so theilt auch die schwingende Luft ihre Tonbewegung den Körpern mit, welche sie berührt“.³³² Unter Resonanz

³²⁸ BRANDES (1830: 348).

³²⁹ BRANDES (1830: 349).

³³⁰ BRANDES (1830: 349).

³³¹ FISCHER (1827: 149).

³³² REIS (1872: 228f.).

hingegen verstehe man „die Anwendung des Mitschwingens zur Verstärkung schwacher Töne“.³³³ REIS führt weiter aus: „Die Resonanz ist sehr nahe verwandt mit dem Mittönen, aber nicht mit demselben identisch; dies geht schon daraus hervor, daß Resonanzböden in demselben Moment schweigen, in welchem der Tonerreger verstummt, während der mittönende Körper in diesem Falle fortönt. Auch liegt darin ein Unterschied, daß ein Resonanzboden für alle Töne resoniert, während der mittönende Körper für seine Töne absolut genau gestimmt sein muß und nur diese resoniert [...]“.³³⁴ Daß die Phänomene dennoch als verwandt angesehen wurden, zeigt sich schon daran, daß REIS für *beide* das Verb ‚resonieren‘ verwendet und beide Phänomene fast immer zusammen behandelt werden. Nichtsdestoweniger findet man häufig die Unterscheidung,³³⁵ wobei sich ebenso Beispiele anführen lassen, wo Mittönen und Resonanz synonym verwendet werden.³³⁶

In der Folge wird eine strenge Unterscheidung häufig aufgegeben, schon bei LORBERG werden beide Phänomene unter ‚Resonanz‘ verhandelt,³³⁷ ebenso bei BERLINER,³³⁸ und anderen.³³⁹ GRIMSEHL trennt die beiden Phänomene begrifflich als ‚auswählende‘ und ‚allgemeine‘ Resonanz,³⁴⁰ GRAETZ

³³³ REIS (1872: 230).

³³⁴ REIS (1872: 230).

³³⁵ Eine explizite Unterscheidung zwischen Resonanz und Mittönen/Mitklingen treffen außerdem FLIEDNER (1876: 199), MÜNCH (1882: 155f.), ELSAS (1886: 67), GUTTMANN (1912: 64); verschiedene Begriffe verwendet beispielsweise BÖRNER (1892: 48f.).

³³⁶ Vgl. HEBLER (1866: 408), WEINHOLD (1872: 232-234), ŠUBIC (1874: 451), bei BÖTTGER als „Mitschwingen oder als Mittönen (Resonanz)“ (BÖTTGER 1912: 904).

³³⁷ Vgl. LORBERG (1877: 122).

³³⁸ Vgl. BERLINER (1903: 400-402).

³³⁹ Keine strenge begriffliche Unterscheidung findet sich beispielsweise auch bei KAYSER (1890: 215f.), ZEHNDER (1907: 114-117), STARKE (1908: 63-66).

³⁴⁰ Vgl. GRIMSEHL (1921: 641). – Die gleiche Unterscheidung auch bei SCHUMANN, der von „auswählender, auch bestimmter oder singulärer Resonanz“ einerseits und „allgemeine[r] oder unbestimmte[r] Resonanz“ andererseits spricht (SCHUMANN 1925: 37).

spricht beim Mittönen durch Erklängen des Eigentons von Resonanz im ‚speziellen‘.³⁴¹ Schließlich kommt es sogar gelegentlich zur Umkehrung der Begriffe, wenn LECHER die ‚auswählende Resonanz‘, die nur bei genauer Übereinstimmung der Schwingungszahlen stattfindet und für welche das Hineinsingen in das Klavier ein Beispiel sei, von dem ‚erzwungenen Mittönen‘, für welches eine enge Koppelung nötig sei und Resonanzböden ein Beispiel seien, unterscheidet,³⁴² oder wenn KALÄHNE über das „erzwungene Mitschwingen“ bei dem Resonanzboden des Klaviers oder dem Holzkörper der Geige sagt, daß es sich „hier nicht um ausgeprägte Resonanz für einige wenige Töne, sondern im Gegenteil um nahezu gleichmäßige Verstärkung aller Töne eines gewissen mehr oder weniger umfangreichen Tonbereiches“ handle und man daher „hier eigentlich kaum von Resonanz sprechen [dürfte], wenn man dies Wort in der engeren Bedeutung beibehalten will“.³⁴³ – Die Begriffslage bleibt also lange diffus, wobei die Verwandtschaft der Phänomene nicht in Frage gestellt wird. Schließlich kristallisiert sich ‚Resonanz‘ immer deutlicher zur Beschreibung beider Phänomene heraus, was auch die Einträge zur ‚Resonanz‘ in allgemeinen Lexika im Verlauf des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts widerspiegeln.³⁴⁴

³⁴¹ Vgl. GRAETZ (1917: 373). – Ähnlich bei GRUNMACH, nach dem das „Mitschwingen oder Mittönen gleichgestimmter Instrumente [...] auch eine Resonanzerscheinung“ (GRUNMACH 1899: 61) ist.

³⁴² Vgl. LECHER (1912: 96f.).

³⁴³ KALÄHNE (1913: 1138). KALÄHNE fährt fort: „Doch ist die Bezeichnung Resonanz gerade auf musikalischem Gebiete zu fest eingebürgert, als daß hier die strenge physikalische Unterscheidung durchdringen könnte“ (ebd.).

³⁴⁴ In frühen Auflagen des *Brockhaus* bezieht sich ‚Resonanz‘ noch vornehmlich auf die Tonverstärkung bei Instrumenten (vgl. die 6. Auflage, BROCKHAUS 1824: 207f., und nahezu unverändert die 10. Auflage, BROCKHAUS 1854: 706), während spätere Auflagen einen allgemeineren Begriff von ‚Resonanz‘ zeigen (vgl. die 13. Auflage, BROCKHAUS 1886: 631). Ähnliches ist bei *Pierer* zu beobachten, wo ‚Resonanz‘ in frühen Auflagen noch einerseits mit der Bedeutung ‚Nachhall‘, andererseits mit der Tonverstärkung aufgeführt wird (vgl. PIERER 1835: 698), in der 7. Auflage von 1892 indes allgemein von dem „Mitschwingen eines v. Schallwellen getroffenen Körpers“ (PIERER 1892: Sp. 1254) gesprochen wird. – Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist ‚Resonanz‘ dann weit gefaßt, vgl. *Herders Konversations-Lexikon* von 1907 (Resonanz = „Erregung eines Körpers zu selbständigem Klingen durch den Ton anderer Körper; überhaupt das Mitschwingen eines Körpers mit einem anderen, z.B. auch bei elektr. Wellen [...]“, HERDER 1907: Sp. 476) oder den Eintrag in der 4. Auflage von *Meyers Konversationslexikon* (Resonanz = „das Mittönen eines Körpers beim Erklängen des ihm eigentümlichen Tons“, MEYER 1890: 743, worauf eine ausführliche Erklärung des

3.2.5. Von der Resonanz der Resonanz

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ist das Wissen von der Resonanz allgemeines Lehrbuchwissen. Die Resonanz der Resonanz endet damit aber nicht. Vielmehr beginnt im 20. Jahrhundert erst die außerordentlich produktive Nutzung des Resonanzbegriffs in den unterschiedlichsten außerphysikalischen Kontexten.

Bereits im Jahre 1900 legt LYON mit *Das Pathos der Resonanz* eine philosophisch-germanistische Arbeit vor, in welcher er das Wesen des Genies zu ergründen und zu stärken sucht, da dieses in der modernen Kunst unter Einfluß NIETZSCHES verlorengegangen sei. In starker Ablehnung NIETZSCHES und des Konzepts des Übermenschen, der sich durch sein Pathos der Distanz auszeichne,³⁴⁵ sei Genie „das Pathos der Resonanz“,³⁴⁶ welches von einer Hinwendung zum Leben, von Freude an Dingen und Personen, von einem sozialen Ich als dem wahren Ich geprägt sei. Resonanz sei nicht nur ein physikalischer Begriff der Akustik, sondern über die Schallwahrnehmung im Ohr ebenso ein physiologischer und durch das „Mitschwingen der Gefühle anderer mit den Gefühlen eines Menschen“³⁴⁷ auch ein psychischer. Der Begriff eigne sich vorzüglich, den „innige[n] Zusammenhang des Unorganischen mit dem Organischen, des Physischen mit dem Psychischen“³⁴⁸ zu beschreiben, und LYON kommt zu dem Schluß: „Alles Leben ist Resonanz“.³⁴⁹ Deswegen müsse „auch die Kunst Resonanz sein, d.h. sie darf weder schön [...], noch häßlich sein, sondern sie ist Wechselbeziehung zwischen schön und häßlich“.³⁵⁰ Resonanz versteht LYON als jenes Balancieren

Phänomens folgt); in der 6. Auflage ist der Eintrag noch umfangreicher und es schließt sich ein Hinweis auf elektrische Resonanz an (vgl. MEYER 1907: 822).

³⁴⁵ Vgl. LYON (1900: 62).

³⁴⁶ LYON (1900: 63).

³⁴⁷ LYON (1900: 117).

³⁴⁸ LYON (1900: 119).

³⁴⁹ LYON (1900: 120, 127).

³⁵⁰ LYON (1900: 180).

zwischen verschiedenen Polen, bzw. verschiedenen Kräften, die er als ‚zentrifugal‘ und ‚zentripetal‘ bezeichnet.³⁵¹ Genau in jenem Wechselspiel sieht er die wahre Kunst verortet. Dennoch kehrt LYON gelegentlich auch zu einem eher akustisch geprägten Verständnis von Resonanz zurück. Das eigentliche Wesen des Genies sei das leidenschaftliche Streben, „immer in einem Dinge widerzuhallen und den Wiederhall des Dinges in sich zu empfinden, bis alle Wechselbeziehungen zu ihm zu höchsten Vollkommenheit ausgebildet sind“.³⁵² Wenngleich Resonanz für LYON ein allgemeines Phänomen zu sein scheint, findet es seine volle Ausprägung doch nur in dem Bezug auf das Genie. Zur Untermauerung eines emphatischen Geniebegriffs beschreibt Resonanz die Fähigkeit des Genies, in sich die Welt und sich in der Welt zu erkennen. Zwar entfernt LYON sich durch seinen Fokus auf entgegengesetzte Kräfte weit von einem akustischen Resonanzbegriff, steht aber unverkennbar in einer Linie zu romantischen Geniekonzeptionen.

Weit wichtiger als für die Germanistik wird der Begriff der ‚Resonanz‘ aber für verschiedene Systeme und Diskurse philosophischer und soziologischer Art. Bei HUSSERL findet sich der Begriff der Resonanz im Kontext der Vorlesungen *Analysen zur passiven Synthesis* (1918-1926). Es sei „ein universales Bewußtseinsgesetz, daß von jedem Sonderbewußtsein bzw. Sondergegenstand eine Resonanz ausgeht, und Ähnlichkeit ist die Einheit des Resonierenden“,³⁵³ und weiter: „Resonanz ist eine Art Deckung in Distanz, in Sonderung“,³⁵⁴ sie ist „Assoziation nach Ähnlichkeit“.³⁵⁵

³⁵¹ Vgl. LYON (1900: 132f.). Nach LYON lassen sich zum Beispiel alle körperlichen Funktionen in zwei Gruppen gliedern, „die centripetalen, die uns den Leib als *Organ* zur Aufnahme der Eindrücke der Naturgegenstände zeigen, und die centrifugalen, die den Leib als *Ausdrucksmittel* der Gefühle und der von diesen bewirkten Erregungen der Nervencentren und motorischen Nerven erscheinen lassen“ (ebd.: 132). Ebenso sei im Psychischen das Gefühl das zentrifugale und die Empfindung das zentripetale Element (vgl. ebd.: 132-134). Auch auf die Dichtkunst wendet Lyon diese Wechselbeziehung an. So würden die kommenden Dichter „immer mehr die centrifugale Gewalt Schillers und die centripetale Goethes in sich vereinigen“ (ebd.: 141f.).

³⁵² LYON (1900: 155).

³⁵³ HUSSERL (1966: 406).

³⁵⁴ HUSSERL (1966: 406).

³⁵⁵ HUSSERL (1966: 407).

In der philosophischen Anthropologie PLESSNERS erscheint die Resonanz bereits in *Die Stufen des Organischen und der Mensch* von 1928 bei der Unterscheidung von Geisteswissenschaft und Naturwissenschaften. Der Gegenstand der Geisteswissenschaften, ‚die geistige Welt‘, zeichne sich dadurch aus, daß sie – anders als die Gegenstände der Naturwissenschaften – für den Erkennenden nicht durch Sinnesorgane gegeben sei, sondern Resonanz brauche und „nur in Resonanzphänomenen faßbar“³⁵⁶ werde. Anders als die sinnlichen Erscheinungen, die sich „einfach in den Wahrnehmenden hinein[strahlen]“, würden geistige Erscheinungen „erst im Strahl, der von der Persönlichkeit des Erkennenden zurückgeht, aktuell“.³⁵⁷ Resonanz erscheint bei PLESSNER also als Widerhall, besitzt aber auch eine aktive Seite, indem der Erkennende auf den Gegenstand ‚zurückstrahlt‘. In Döblins *Unser Dasein* wird wenige Jahre später in einem ganz ähnlichen Kontext von ‚Rückresonanz‘ die Rede sein.³⁵⁸ Um allerdings einen fremden Geist verstehen zu können, müsse der Geisteswissenschaftler streng unterscheiden „zwischen einer Resonanz in seiner lebendigen Individualität und einer ‚Resonanz‘ in den Schichten, die das Fundament für ein Verstehen fremden Geistes bilden, weil sie das ‚Verstehen‘ selbst ermöglichen“.³⁵⁹ Jene tiefere, nicht nur individuelle Resonanz ermöglicht dem Geisteswissenschaftler eine Deutung seiner Gegenstände.³⁶⁰

³⁵⁶ PLESSNER (1928: 16).

³⁵⁷ PLESSNER (1928: 16).

³⁵⁸ In seiner quellenphilologischen Studie zu *Unser Dasein* erwähnt KEIL zwar PLESSNER verschiedentlich (vgl. KEIL 2005: 81, 83, 145, 153), allerdings lediglich in Hinblick auf die Wirkung UEXKÜLLS und auf PLESSNERS Konzept der exzentrischen Positionalität. Auf die interessante Parallele, was die Denkfigur der Resonanz angeht, geht KEIL nicht ein. – Auch BÜHLER geht auf Parallelen zwischen Döblin und PLESSNER ein, besonders in bezug auf die Konzeption des Menschen als offenes System (vgl. BÜHLER 2004: 220f.). – Zu *Unser Dasein* und ‚Rückresonanz‘ siehe unten, 3.3.

³⁵⁹ PLESSNER (1928: 16).

³⁶⁰ Zu einer ähnlichen Denkfigur bei CASSIRER vgl. SCHWEMMER (2012: 122-125).

Auch in PLESSNERS *Lachen und Weinen* von 1941 erscheint das Konzept der Resonanz, diesmal jedoch in einem anderen Kontext. Dort widmet sich ein Abschnitt der „Resonanz des Gefühls“,³⁶¹ in welchem PLESSNER näher auf das Wesen des Gefühls eingeht. Im Unterschied zu Reaktion und Antwort, die eng, bzw. lose an einen Anlaß gebunden seien, spreche beim Gefühl „eine Qualität [...] zum Menschen und weckt in ihm eine Resonanz“.³⁶² Es sei das Gefühl also enger an einen Anlaß gebunden als eine Reaktion, aber loser als eine Antwort. Vielmehr bringe der äußere Anlaß „den Menschen (wenn auch über eine Distanz hinweg, dem Echo vergleichbar) zum Erklingen“.³⁶³ Resonanz ist mithin eine wesentliche Bedingung jedes Gefühls.

Da Resonanz ein Phänomen schwingungsfähiger Systeme ist, bietet sich der Begriff auch für die soziologische Systemtheorie an. Auch wenn der Begriff der ‚Resonanz‘ bei LUHMANN keine tragende Rolle spielt, erscheint er doch an verschiedenen Stellen zur Beschreibung des Verhältnisses von System und Umwelt,³⁶⁴ deren Zusammenhang „dadurch hergestellt [wird], daß das System seine Selbstreproduktion durch intern zirkuläre Strukturen gegen die Umwelt abschließt und nur ausnahmsweise, nur auf anderen Realitätsebenen, durch Faktoren der Umwelt irritiert, aufgeschaukelt, in Schwingung versetzt werden kann“.³⁶⁵ Resonanz kennzeichnet demnach die Fähigkeit eines Systems, auf Umweltimpulse zu reagieren.³⁶⁶ Dabei vermag jedes System Resonanz

³⁶¹ So die gleichnamige Überschrift des dritten Abschnitts von *Lachen und Weinen*, vgl. PLESSNER (1982: 345). Daß es sich hier um einen zentralen Punkt in PLESSNERS philosophischer Anthropologie handelt, führt FISCHER (2013: 274-276) aus.

³⁶² PLESSNER (1982: 349).

³⁶³ PLESSNER (1982: 349).

³⁶⁴ Die wichtigste Ausarbeitung des Resonanzkonzepts findet sich in LUHMANN'S *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?* Vor allem das vierte, neunte und siebzehnte Kapitel widmen sich der Resonanz, vgl. LUHMANN (1986: 40-50, 89-100, 218-226). Aber auch in anderen Schriften und in Vorlesungen gibt es immer wieder Verweise auf Resonanz, vgl. beispielsweise LUHMANN (1990: 122; 2002: 124f.; 2005: 109f.). In das *GLU* wurde das Stichwort ‚Resonanz‘ nicht aufgenommen; es erscheint aber im *Luhmann-Lexikon* (vgl. KRAUSE 2001: 194).

³⁶⁵ LUHMANN (1986: 40).

³⁶⁶ Vgl. STAUBMANN (2001: 236f.) und KRAUSE (2001: 194).

nur mit dem ihm eigenen Code zu erzeugen, so daß „kleine Veränderungen in einem System [...] per Resonanz immense Veränderungen in einem anderen auslösen“³⁶⁷ können. LUHMANN nennt als ein Beispiel Geldüberweisungen an einen Politiker, die wirtschaftlich gesehen zu vernachlässigen sind, die aber im politischen Subsystem zu einem Skandal führen können. Nicht nur *kann* ein System nur in seinem eigenen Code Resonanz erzeugen, es tut dies sogar „fast wehrlos [...], wenn Informationen code-spezifische Operationen auslösen“.³⁶⁸ Eine Reaktion auf Impulse aus anderen Systemen ist also immer nur systemspezifisch möglich. Die Reaktionen auf äußere Impulse beinhalten jedoch, aufgrund der Spezifik und Autonomie der Codes der jeweiligen Systeme, auch die „Möglichkeit disproportionaler Reaktionen“, denn „jedes System, das für die eigene Funktion allein und universell zuständig ist, regelt eigenständig die Bedingungen des Sichaufschaukelns der Resonanz“.³⁶⁹ So kann ein System bei einem ‚Zuviel‘ an Resonanz sogar „an internen Überforderungen zerspringen“.³⁷⁰ LUHMANN übernimmt damit nicht nur das Konzept der Resonanz,³⁷¹ sondern auch das der Resonanzkatastrophe, welchem in den meisten außerphysikalischen Kontexten der Begriffsverwendung keine Beachtung geschenkt wird. Daß sich gerade der Begriff der Resonanz in besonderer Weise für LUHMANNS Systemtheorie eignet, liegt vor allem daran, daß er „keine direkte Implementierung des Außenreizes, sondern seine ‚Übersetzung‘ in einen anderen Schwingkörper“³⁷² beschreibt und also die Eigenständigkeit der einzelnen Systeme wahrt.

³⁶⁷ LUHMANN (1986: 222).

³⁶⁸ LUHMANN (1986: 222).

³⁶⁹ LUHMANN (1986: 224).

³⁷⁰ LUHMANN (1986: 220).

³⁷¹ Zur Resonanz in LUHMANNS *Ökologische Kommunikation* vgl. auch BARBEN (1996: 185-188) und METZNER (1993: 178-184).

³⁷² BECKER & REINHARDT-BECKER (2001: 74).

In jüngster Zeit hat der Soziologe Hartmut ROSA den Resonanzbegriff verstärkt in Aufsätzen³⁷³ und Interviews³⁷⁴ verwendet. Auch ROSA vertritt ein anthropologisches Resonanzmodell und bezeichnet mit Resonanz eine bestimmte Weise, in welcher das Subjekt in eine Beziehung zur Welt tritt.³⁷⁵ Identität des Subjekts entstehe durch ‚Resonanzerfahrungen‘, wobei Resonanzerfahrungen die „formativen Momente von Beziehungen“ seien, „die über kausale oder instrumentelle Interaktionen hinausgehen und konstitutive Bedeutung für die Subjekte annehmen“.³⁷⁶ Schon Gesten wie ein Gruß oder ein Lächeln seien Resonanzgeschehen und mit ihnen enthalten „alle Formen der Anerkennung und Wertschätzung [...] solche Resonanzmomente, in denen sich zwischen dem erfahrenen Subjekt und der sozialen Welt eine lebendige ‚Antwortbeziehung‘ einstellt“.³⁷⁷ Der Mensch bedürfe solcher Resonanzmomente und habe in der Moderne neben der sozialen Welt die Sphären Religion, Kunst und Natur,³⁷⁸ aber auch Sport und Politik³⁷⁹ als Sphären moderner Resonanzerfahrung etabliert. Allerdings drohe zum Beispiel die Natur, die wie die Kunst erst durch die Romantik zur Resonanzsphäre geworden sei, den Menschen in einer Welt, in welcher die Natur durch Gentechnik und andere Eingriffsmöglichkeiten immer mehr eine vom Menschen hergestellte und als solche Objekt der Gestaltung sei, sowohl aus epistemologischen wie aus moralphilosophischen Gründen als Resonanzraum abhanden zu gehen.³⁸⁰ Vor allem die Beschleunigung der modernen Gesellschaft, Effizienzbestreben und dauernder Wettbewerb erschweren nach ROSA den Aufbau von Resonanzbeziehungen und mit ihnen einhergehenden Resonanzerfahrungen. Ein solches „Erlöschen

³⁷³ Vgl. v.a. ROSA (2014a; 2014c).

³⁷⁴ Vgl. SCHNABEL (2014), FRENKEL (2014).

³⁷⁵ Vgl. ROSA (2014b: 647).

³⁷⁶ ROSA (2014a: 124).

³⁷⁷ ROSA (2014a: 124).

³⁷⁸ Vgl. ROSA (2014a: 125; 2014b: 648; 2014c: 329), SCHNABEL (2014: 30).

³⁷⁹ Vgl. ROSA (2014c: 329), SCHNABEL (2014: 30).

³⁸⁰ Vgl. ROSA (2014a: 134).

der Resonanzachsen“ sei geradezu zur „Grundangst der Moderne“³⁸¹ geworden und schlage sich schon in Konzepten wie MARX' ‚Entfremdung‘ oder WEBERS ‚Entzauberung‘ nieder. ‚Entfremdung‘ verwendet ROSA denn auch als Gegenbegriff zur Resonanz.³⁸²

Dies sind nur einige wenige Beispiele für die Produktivität des Resonanzkonzepts im 20. und 21. Jahrhundert.³⁸³ Bei LYON kennzeichnet die Resonanz der Wechselbeziehungen das Genie, bei PLESSNER erscheint sie als eine Methode der Erkenntnis und als Bedingung des Gefühls, bei LUHMANN als eine Beziehung gesellschaftlicher (Sub-)Systeme, bei ROSA als eine Beziehung von Subjekt und Welt. Gemeinsam ist all diesen Verwendungsweisen die Betonung des relationalen und des dynamischen Charakters der Resonanz. Aber weder die frühen Übertragungen von Resonanzphänomenen auf den Menschen um 1800, die noch nicht mit dem Begriff ‚Resonanz‘ operieren, noch solche Verwendungsweisen wie die von LYON, HUSSERL, PLESSNER, LUHMANN oder ROSA zeichnen sich, wenngleich diese sich mit ‚Resonanz‘ durchaus lose auf das physikalische Mitschwingen und nicht den ‚Widerhall‘ des allgemeinen Sprachgebrauchs beziehen, durch eine besondere Nähe zum physikalischen Diskurs aus und verwenden ‚Resonanz‘ in einem ausschließlich metaphorischen Sinne. Anders ist die Lage – jedenfalls in textimmanenter Sicht – in Döblins *Unser Dasein*, welches im Jahre 1933 erscheint und in welchem Resonanz für die naturphilosophisch-anthropologischen Ausführungen eine tragende Rolle einnimmt. Wenn in *Unser Dasein* direkt ‚die Physik‘ zur Resonanz zitiert wird, dann wird hier ein besonderer Wert auf diese Nähe zur Naturwissenschaft gelegt. Zugleich sind es aber nicht nur physikalische Definitionen, sondern auch die Geschichte und die Geschichten, welche diese begleiten: Geschichten von mitschwingenden Saiten, von zersungenen Gläsern, von zerstörten Brücken und von in Klaviere singenden Menschen,

³⁸¹ ROSA (2014a: 139).

³⁸² Vgl. ROSA (2014a: 125f.; 2014b: 647f.).

³⁸³ Zum ‚Potential‘ der Resonanz, sowohl thematisch wie analytisch, vgl. auch den Sammelband *Resonanz – Potentiale einer akustischen Figur* mit der Einleitung der Herausgeber, LICHAU, TKACZYK & WOLF (2009).

die mitklingen. Diese Geschichte und Geschichten gehören zur Resonanz, wie sie ‚die Physik‘ seit Jahrhunderten präsentiert.

3.3. Resonanz in *Unser Dasein*

Zum Ursprung und zur Genese des Resonanzbegriffs in *Unser Dasein* ist nur wenig bekannt.³⁸⁴ In seiner Monographie zu *Unser Dasein* erörtert KEIL Resonanz in dem Komplex der in *Unser Dasein* ausgeführten Lehre von Kristallen, die auf Hans KAYSER und dessen *Orpheus. Vom Klang der Welt* zurückgehe.³⁸⁵ KEIL gesteht aber, daß sich allenfalls „Ähnlichkeiten [...] in einer Resonanztheorie“³⁸⁶ rekonstruieren lassen. Er kommt zu dem Schluß und betont, daß die „Ausführlichkeit und die Intensität der Resonanztheorie, die konstitutiv für die Döblinsche Anthropologie ist, [...] sich bei Kayser nicht“³⁸⁷ finde. MAYER vermutet, Döblin könne den Begriff von FECHNER übernommen haben, führt aber keine diesbezüglich relevanten Textstellen an.³⁸⁸ BARTSCHERER indessen führt als

³⁸⁴ Zum Forschungsstand sowie zu Entstehung und Veröffentlichung von *Unser Dasein* vgl. KEIL (2005: 8-16, 23-28). Für eine kurze Übersicht über den Umgang mit *Unser Dasein* in der Sekundärliteratur vgl. auch HEY'L (2002: 185-191). Eine überzeugende Zusammenfassung und Deutung, welche auch einige der genuin literarisch-erzählenden Passagen von *Unser Dasein* einbezieht, liefert BÜHLER (2004: 218-243).

³⁸⁵ Vgl. KEIL (2005: 116-127).

³⁸⁶ KEIL (2005: 123).

³⁸⁷ KEIL (2005: 124).

³⁸⁸ Vgl. MAYER (1981: 88). Dem folgt KÜMMERLING-MEIBAUER (1991: 55) mit Verweis auf MAYER. – In FECHNERS *Repertorium der Experimentalphysik* gibt es einen Abschnitt zu ‚Resonanz‘, der ausschließlich die Ergebnisse WHEATSTONES referiert (vgl. FECHNER 1832: 261-264). Und auch in den weitaus bekannteren *Elementen der Psychophysik* erläutert FECHNER in ‚allgemeineren Betrachtungen‘ die Erregung der Sinnesorgane, welche unter den allgemeinen Gesichtspunkt trete, „dass eine Schwingungsbewegung in den Medien der Aussenwelt durch Fortpflanzung zu den Medien der Innenwelt Bewegungen hervorruft, die wir nach wahrscheinlichster Voraussetzung selbst unter der Form von Schwingungsbewegungen zu denken haben“ (FECHNER 1860: 225). In diesem Zusammenhang wird auch das Phänomen der Resonanz erwähnt (vgl. ebd.). – Zu FECHNER und seiner besonderen Stellung zwischen Physik und Philosophie vgl. HEIDELBERGER (1994).

„Erfinder und Initiator der [...] ‚Resonanzhypothese‘“³⁸⁹ den Philosophen HEINEMANN an,³⁹⁰ wobei BARTSCHERER seinerseits den Begriff der Resonanz mit dem der Dialogizität engführt. HEINEMANN erläutert seine ‚Resonanztheorie‘ in dem seiner Einführung in die Gegenwartsphilosophie *Neue Wege der Philosophie* vorangestellten *Nachwort als Vorrede* und kommt im Kapitel zu HEIDEGGER noch einmal auf diese zurück. Die Grundlage seines Buches seien drei Interpretationsprinzipien (das Verstehen der Welt aus dem Verstand, aus der irrationalen Sphäre der Seele und aus dem ganzen Menschen), die allerdings in eine einzige Grundthese überführt werden könnten, welche auf einem Grunderlebnis beruhe und besage: „Der in Resonanz mit Menschen, All und Gott stehende Mensch ist der Schlüssel des Verständnisses der Menschenwelt, der Geschichte und des Alls selbst“.³⁹¹ Je nach dem, welches Weltverständnis ein Mensch habe, antworte im Menschen ein anderer Mensch oder eine andere Schicht. So konstituiere das „In-Resonanz-Stehen in seinen verschiedenen Formen des in Sympathie- und Antipathie-, in Synergie- und Antiergie-Stehens [...] die Formen des menschlichen In-der-Welt-Seins“.³⁹² Die Resonanz als das Gestimmt-Sein begründe „Verstehen oder Mißverstehen von Situationen, von Personen, von Lebendigem überhaupt“.³⁹³ Auf die Philosophie angewendet, ergeben sich für HEINEMANN drei Hauptsätze, nach welchen der antike Mensch mit dem Kosmos, der mittelalterliche Mensch mit Gott und der moderne Mensch mit dem Menschen spreche – und dementsprechende Antworten auf seine Fragen an die Welt erhalte. Mithin beruhen „die typischen Differenzen der Weltanschauungen auf Unterschieden der Resonanz“.³⁹⁴ Daß Verstehen, bzw. Erkenntnis ein Resonanzphänomen sei sowie vor allem die Betonung, daß die Vorstellung

³⁸⁹ BARTSCHERER (1997: 157).

³⁹⁰ Dem folgt MAILLARD (2004: 135).

³⁹¹ HEINEMANN (1929: XXI).

³⁹² HEINEMANN (1929: XXI), ähnlich erneut HEINEMANN (1929: 371).

³⁹³ HEINEMANN (1929: 371). Ähnlich später: „Verstehen ist auf Resonanz beruhendes Gestimmtsein, das zum Bewußtsein, zum Ausdruck, zum Aussprechen kommt“ (ebd.: 381).

³⁹⁴ HEINEMANN (1929: XXI).

griechischer Philosophen, daß Gleiches durch Gleiches erkannt werde, „durch exakte Fundierung auf die Phänomene der Resonanz *einen wissenschaftlich nachprüfbaren Sinn*“³⁹⁵ erhalte, zeigt tatsächlich eine große Nähe zur Resonanzvorstellung in *Unser Dasein*, die ebenfalls das Erkennen durch Gleichheiten und die Verankerung in der Naturwissenschaft stark hervorhebt. – Woher genau die Anregung zu einer Übernahme des Begriffs stammte,³⁹⁶ ist letztlich aber von allenfalls historischer Bedeutung, da Döblin in *Unser Dasein* ein eigenes Konzept der Resonanz entwirft, das sich kaum mit einem früheren zur Deckung bringen läßt.

Die im Deutschen Literaturarchiv in Marbach in fünf Mappen vorliegenden Manuskripte zu *Unser Dasein* enthalten vor allem Vorarbeiten, Fragmente und (vielfach verworfene) Passagen zu den ersten beiden Büchern sowie zum siebten Buch von *Unser Dasein*.³⁹⁷ Wie zentral die Resonanz für *Unser Dasein* und das darin entwickelte Menschen- und Weltverständnis ist, zeigen jedoch vier Seiten (ein beidseitig beschriebener Doppelbogen) der Handschrift, die sich am Ende der fünften Mappe befinden. Es handelt sich hier um eine grobe Gliederung, welche einige Stichworte und kurze Gedanken auflistet, die sich sowohl wörtlich wie in Abwandlungen in Kapitelüberschriften und Passagen der Druckfassung von *Unser Dasein* wiederfinden. Im Gegensatz zu dem überwältigenden Großteil der übrigen Manuskripte bezieht sich diese Gliederung auf die Bücher drei bis fünf von *Unser Dasein* und zeigt sehr eindrücklich, wie diese drei Bücher gedanklich miteinander zusammenhängen. Zweimal wird auf diesen Seiten auch die Resonanz erwähnt, zum einen in einer Passage über die Rolle der Resonanz in bezug auf das „Verbleiben im großen Realzusammenhang

³⁹⁵ HEINEMANN (1929: 371, Hervorhebung A.L.).

³⁹⁶ Eine zumindest gedankliche Inspiration für das Resonanzkonzept sieht WEIDENFELD bei HAECKEL. Der Terminus der Resonanz gründe „auf einem – wiederum deutlich von Ernst Haeckel inspirierten – universalen Analogiedenken“ (WEIDENFELD 2013: 36). Zum Einfluß von HAECKEL als Quelle für *Unser Dasein* vgl. KEIL (2005: 69-74, 112-116).

³⁹⁷ Vgl. DLA Marbach, A:Döblin, Zugangsnr. 97.7.448-452.

mit der außermenschlichen Natur“;³⁹⁸ zum anderen erscheint der Begriff unter den Notizen zur Kunst: „Die Kunst als Bewegung des unvollständigen Individuums; die Resonanz beim Hervorbringen d[er] Schönheit, die anorganischen Zeichen schlag[en] durch“.³⁹⁹ Angesichts der starken Raffung in jenen Notizen, die immerhin in der Druckfassung auf über 150 Seiten ausgebreitet und ausgearbeitet sind, gehört die Resonanz somit zu den wesentlichen Begriffen innerhalb von *Unser Dasein*, und auch KEIL erachtet die Resonanztheorie als „von zentraler Bedeutung für die gesamte Konzeption“.⁴⁰⁰

Die – hinsichtlich der Resonanz – wichtigsten Voraussetzungen lassen sich anhand jener handschriftlichen Gliederung zusammenfassen.⁴⁰¹ Das Ich ist, wie es im Text immer wieder formelhaft wiederholt wird,⁴⁰² „Stück und Gegenstück der Natur“ (UD 30). Das Ich ist Stück der Natur, indem es aus der Natur hervorkommt und mit dieser verbunden bleibt (vgl. UD 30). In seiner Gestalt ähnelt das Ich anderen Menschen, Tieren, Pflanzen und auch anorganischen Strukturen wie Kristallen. Gegenstück der Natur ist das Ich, indem es erstens wahrnimmt, zweitens fühlt und reagiert, und drittens will, ‚angreift‘ und handelt (vgl. UD 49f.). Im zweiten Buch (UD 49-92) wird das Ich als Gegenstück der Natur weiter untersucht. Das dritte Buch, *Die Aufschließung der Natur*, betrachtet nun das zuvor als Gegenüber der Welt erscheinende Ich in seiner Eingebundenheit in diese

³⁹⁸ DLA Marbach, A:Döblin, Zugangsnr. 97.7.452. Dieser Gedanke findet sich in der Druckfassung im Abschnitt *Von der Resonanz*. Dort wird erörtert, daß es drei Gruppen gebe, welche „unsere weltliche Verbundenheit, kosmischen Zusammenhänge zeigen“, darunter drittens „das Verbleiben eines Realzusammenhangs mit jenen außermenschlichen Naturformen, [...]“ (UD 169), welches durch die Resonanz gesichert werde.

³⁹⁹ DLA Marbach, A:Döblin, Zugangsnr. 97.7.452. Diese Notizen lassen sich problemlos der Druckfassung von *Unser Dasein* zuordnen. *Die Kunst als Bewegung des unvollständigen Individuums* ist die Überschrift des ersten Abschnitts des fünften Buches, *Von der Kunst* (vgl. UD 241). Im übernächsten Abschnitt *Von den anorganischen Zeichen* heißt es: „Beim Hervorbringen wie beim Empfinden von Schönheit wirkt die universelle Naturkraft, die Resonanz, mit“ (UD 246).

⁴⁰⁰ KEIL (2005: 41).

⁴⁰¹ Für eine ausführlichere Zusammenfassung von *Unser Dasein* vgl. KEIL (2005: 34-58).

⁴⁰² Vgl. beispielsweise UD 30, 31, 49, 252, 292, 475.

Welt. Das Hauptmerkmal des Individuums ist seine Unvollständigkeit, bzw. seine Offenheit: Das Individuum ist ein *offenes System* (UD 95-98). Diese Offenheit äußert sich zum einen in der Einordnung in eine Generationenfolge über Geburt und Zeugung, zum anderen steht das Individuum unter anderem durch Atmung und Nahrungsaufnahme mit der Welt im Austausch, ist also keine in sich abgeschlossene Einheit. Die Verbundenheit des Menschen mit dem Kosmos zeigt sich auf dreierlei Weise durch „Lebensidentitäten im Tierischen, Pflanzlichen, Kristallischen, Planetaren“ (UD 169), durch das „Durchschlagen gleicher Organisationspläne“ (UD 169), beispielsweise von Organisationsprinzipien wie Zahl und geometrischen Strukturen, die sich gleichermaßen im Organischen wie im Anorganischen zeigen (UD 112-125), und schließlich und hauptsächlich durch die Resonanz.

Die Definition der Resonanz in *Unser Dasein* ist bündig: „Die Physik sagt über die Resonanz: Eine von einem Körper ausgehende Schwingung kann von einem anderen absorbiert werden, so daß auch er in Schwingungen gerät“ (UD 169). Daraufhin werden einige Erscheinungen physikalischer Resonanz erwähnt, wie die Übertragung eines Schwingungsimpulses von einem Pendel auf ein anderes, elektrische Schwingungskreise, die über eine Eigenschwingungsdauer verfügen und daher mit anderen in Resonanz sein können, oder die Resonanz von Sender- und Empfängerfrequenz beim Radio. Wichtiger als die Erscheinungsformen der Resonanz aus dem engeren Fachbereich der Physik ist in *Unser Dasein* jedoch der „weite[...] Wirkungsbereich“ (UD 171) der Resonanz. Die wichtigsten Phänomene, die im Abschnitt *Die Resonanz und das Du* auf Resonanz zurückgeführt werden, sind unter anderem kognitiver, ethischer und sozialer Art. Im einzelnen sind dies:

1. Das Erkennen. Das Erkennen beruhe „objektiv auf dem Anklingen von Ähnlichkeiten und Gleichheiten zwischen dem Erkannten und dem Erkennenden“ (UD 171).
2. Die Nachahmung. Die Nachahmung gehöre in den Bereich der praktischen Resonanz. Ein Handeln zwingt „zu gleichem Nachhandeln, eine Bewegung zu gleicher Nachbewegung“ (UD 171).

3. Die Massenbildung. Auch bei der Massenbildung finde sich „die Neigung, das Gleiche zu wiederholen, der Trieb zur Wiederholung“ (UD 171). Resonanz sei „ein Mittel und ein Prinzip der Sammlung, sie erzeugt Gesellschaft“ (UD 171).
4. Das Mitempfinden.
5. Das Wissen vom Du: „Die Resonanz begründet das Du in der Welt“ (UD 172).

Neben den inhaltlichen Erläuterungen, welche Phänomene als solche der Resonanz zu verstehen sind, zeigen die Ausführungen aber vor allem, *wie* in *Unser Dasein* über Resonanz gesprochen wird und welche ihre wesentlichen Merkmale sind. Wichtige Begriffe sind das Anklingen von *Ähnlichkeiten* und *Gleichheiten*, ein *Nachziehen* von Elementen, und allen voran die *Wiederholung*. Resonanz ist immer eine dynamische Relation, die sich in der Zeit beobachten und beschreiben läßt. Ihr wichtigstes Kennzeichen ist die Wiederholung, wobei diese nicht eine Wiederholung um ihrer selbst willen ist, sondern eine Wiederholung, die zu einer Steigerung und damit zu neuen Wirkungen führt. Die Wiederholung – von Bewegungen, Gesten, Handlungen, aber auch Empfindungen – verbindet Menschen zur Gesellschaft und erzeugt gar komplexe Gefühls- und Wissensbewegungen wie das Mitempfinden und das Erkennen. Diskrete Ereignisse werden über die Resonanz in Relation zueinander gesetzt und schaffen ein durch Wiederholungen zum Schwingen gebrachtes System, in welchem einzelne Elemente in einen größeren Bedeutungszusammengang aufgehen. All diese Resonanzphänomene eint das Überwinden der Grenzen des Individuums durch die Wiederholung eines anderen, eines ähnlichen oder gleichen.

In der Definition und den Ausführungen über die Resonanz wird in *Unser Dasein* mehrfach ‚die Physik‘ zitiert, ohne daß die Quellen der durchaus als Zitate markierten Passagen genannt würden. Es handelt sich bei dem zitierten Werk mit höchster Wahrscheinlichkeit um die *Lehre vom Schall*, den

zweiten Band von Orest CHWOLSONS *Lehrbuch der Physik*.⁴⁰³ CHWOLSON fügt sich nahtlos in die Reihe der oben zitierten Physikbücher der Zeit ein. Zwar begegnet uns bei CHWOLSON nicht der läutende Knabe, sondern nur ein einfaches Beispiel mit Pendeln.⁴⁰⁴ Aber auch hier folgt auf das Beispiel aus der Mechanik die genauere Betrachtung der Resonanz im Bereich der Akustik. Nach einigen Anmerkungen über Resonanz bei Stimmgabeln erscheint geradezu zwingenderweise das Klavier. Singe, bzw. schreie, man bei gehobenen Dämpfern in ein Klavier, „wiederholt das Klavier denselben Klang, da alle in demselben enthaltenen Töne Schwingungen der ihnen entsprechenden Saiten hervorrufen“.⁴⁰⁵ Selbst wenn das Klavierbeispiel als solches keinen Eingang in *Unser Dasein* gefunden hat, so ist doch insbesondere dasjenige Zitat in *Unser Dasein* interessant, das aus zwei Textstellen aus CHWOLSONS Lehrbuch zusammengesetzt ist. Beide Zitateile stammen aus dem unmittelbaren Kontext des Mitschwingens von Saiten am Klavier, seien diese durch Anschlagen eines Tones oder durch Hineinsingen in Schwingung versetzt:

„Eine Saite beginnt zu tönen, wenn ein Klang, in welchem der Eigenton der Saite enthalten ist, bis zu ihr gelangt. Die Körper sind fähig, aus einer großen Zahl gleichzeitig bis zu ihnen hin gelangender Töne die ihnen entsprechende Schwingung gewissermaßen herauszufangen, selbst wenn diese letzteren für das Gehör sich in ein Geräusch auflösen.“ (UD 170)

In zweierlei Hinsicht ist gerade dieser Auszug aus CHWOLSONS Beschreibung bemerkenswert. Zum einen fällt die Betonung einer *Fähigkeit* von Körpern auf. Es wird hier eine aktive Seite der Resonanz hervorgehoben, nach welcher Körper bestimmte Schwingungen gezielt herausfangen können und mithin nicht bloß Affizierte sind.

⁴⁰³ Die Zitate „Jeder Körper absorbiert die Schwingungen, [...]“ und „Rufen die Schwingungen eines Körpers [...]“ (UD 169) entstammen CHWOLSON (1904: 103), das Zitat „Eine Saite beginnt zu tönen, [...]“ (UD 170) ist aus zwei Stellen in CHWOLSON (1904: 104) zusammengesetzt. Der Kommentar zu ‚Schwebungen‘ (UD 170) gründet sich auf CHWOLSON (1904: 111). KEIL (2005) führt CHWOLSONS Werk nicht in den Quellen zu *Unser Dasein* auf.

⁴⁰⁴ Vgl. CHWOLSON (1904: 103).

⁴⁰⁵ CHWOLSON (1904: 104).

Zum anderen verdient besonders der Nachsatz („selbst wenn diese letzteren für das Gehör sich in ein Geräusch auflösen“) Beachtung. Denn hier wird eine Unterscheidung zwischen menschlicher Wahrnehmung einerseits und physikalischem Vorgang andererseits getroffen. Was dem menschlichen Gehör als Geräusch *erscheint*, wird durch das Klavier in seine Bestandteile aufgelöst, indem jede Saite, deren Ton Teil des Geräuschs ist, zu schwingen beginnt. Resonanz ermöglicht also eine Analyse von Schwingungen. Diese Einziehung einer zusätzlichen Ebene ist für *Unser Dasein* in bezug auf die Offenheit der Systeme (von Mensch und Umwelt) und der Verbundenheit von organischer und nicht-organischer Welt von immenser Wichtigkeit. Aber sie zeigt sich auch in den literarischen Texten. In *Die drei Sprünge des Wang-lun, Berge Meere und Giganten* oder *Manas* findet sich ein starker Fokus auf der akustischen Gestaltung und Darstellung der erzählten Welt. Innerhalb der erzählten Welten enthält jedes Geräusch, das „nur“ als Geräusch erscheint, auch immer das Potential, daß ein Körper – sowohl im Sinne eines Gegenstandes der erzählten Welt als auch eines figuralen Körpers – die ihm entsprechenden Schwingungen „herausfängt“ und selbst in Schwingung gerät. Im konkreten bedeutet dies für den Text, daß ein Element an der Textoberfläche (beispielsweise ein Laut, ein Wort oder eine Handlung in der erzählten Welt) durch Wiederholung verschiedene Textpassagen, Figuren, etc. in der Textstruktur als miteinander verbunden ausweisen kann: Der Text als Geräusch, in welchem einzelne Schwingungen ihnen entsprechende Schwingungen herausfangen.

Nicht nur in kognitiven, ethischen oder sozialen Kontexten zeigt die Resonanz ihre Wirkung, sondern auch in ästhetischen: Die Kunst steht in *Unser Dasein* in engem Zusammenhang mit der Resonanz. Die „Freiheit über die Zeit“ (UD 220) im Kunstwerk wird damit begründet, daß es nur eine einzige Lebenssubstanz gebe, „das eine Leben in allen Gestalten, und da können unter Umständen Dinge vieler und ferner Zeitabschnitte, gewesener, heutiger und kommender, ins uns schwingen“ (UD 220). Es handle sich um „Nachresonanz und Vorresonanz“ (UD 220). Resonanz verbindet demnach

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander, und nichts, was in der Vergangenheit liegt, ist für immer verloren, da es nachhallt und – bei entsprechender Schwingung – in der Gegenwart wieder aufgegriffen werden kann. In gleicher Weise weisen Schwingungen in die Zukunft, indem sie die Möglichkeit enthalten, wieder aufgegriffen zu werden. Die Substanz des Kunsterzeugers sei so beschaffen, „daß ganz Entlegenes, auch Zeitfernes, in ihm schwingt, resoniert und resonieren kann“ (UD 253). So werde auch im Kunstwerk der zeitliche Fluß aufgehoben, das Kunstwerk gehe „diagonal durch viele Epochen, und zwar auch dann, wenn ein Werk etwas ganz Heutiges darzustellen vorgibt“ (UD 253). Die Resonanz ermöglicht also eine Aufhebung der Zeit in einer ständigen Aktualisierung des Vergangenen und des Zukünftigen.

Die Resonanz ist darüber hinaus, wie bereits erwähnt, maßgeblich an der Kunsterzeugung und dem Kunsterlebnis beteiligt: „Beim Hervorbringen wie beim Empfinden von Schönheit wirkt die universelle Naturkraft, die Resonanz, mit“ (UD 246). Während das Erkennen von einer unvollständigen Resonanz geprägt sei, zeichne sich das Kunsterlebnis durch eine ungedämpfte, vollständige Resonanz aus. Es werde im Kunsterlebnis „unser Inneres [...] getroffen“, dessen „Eigenschwingung ist berührt, und jetzt verstärkt sich nicht nur die ganze Schwingung, sondern es kommt auch zum breiten Mittönen von Obertönen, Untertönen“ (UD 246). Die Kunsterfahrung zeichnet sich vor allem durch dieses verstärkte Schwingen aus. Sie ist aber immer auch eine individuelle: Jeder Mensch wird in seiner ganz eigenen ‚Frequenz‘ von der Kunst affiziert, und dementsprechend kommt es auch bei jedem Menschen zum Mittönen ganz eigener Obertöne. Versteht man das Individuum mit *Unser Dasein* als ein System, ist die Wirkung der Resonanz immer eine systemspezifische. Bei einer „wirkliche[n] Kunstäußerung“ habe man „zeugende Resonanz“ (UD 246) vor sich. Zeugend ist diese Resonanz, da sie, indem in ihr „ein Stück Welt“ (UD 246) klingt, Menschen berührt und bewegt, also in Schwingung versetzt. Wieder wird hier der dynamische und reziproke Charakter der Resonanz hervorgehoben. Von der Kunst erzeugte Resonanz wirkt nicht einfach auf andere Menschen, sie fordert diese zu einer eigenen Aktivität heraus.

Kunstwahrnehmung ist immer auch Auseinandersetzung mit dem Kunstgegenstand in einer wechselseitigen Beziehung.

Insbesondere die Ausführungen über die Wirkung der Kunst erinnern an Vorstellungen aus der Romantik. Die Verbindung von schwingenden Saiten und Kunst ist selbstverständlich auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts weit verbreitet, zum Beispiel bei KANDINSKY, der die Seele als „Klavier mit vielen Saiten“⁴⁰⁶ beschreibt, die vom Künstler angerührt werden. Das Ich in RILKES *Am Rande der Nacht* bezeichnet sich als eine Saite, „über rauschende breite / Resonanzen gespannt“,⁴⁰⁷ und es möge dieses Ich als Saite erzittern, um alles unter ihm leben zu lassen. Allein, Resonanz in *Unser Dasein* – im Wirken des Menschen auf die Welt und der Welt auf den Menschen – ist nicht die Resonanz (bzw. das Mitschwingen) der Romantiker oder RILKES. Gewiß läßt sich die Erweiterung des Wirkungsbereichs der Resonanz in der Außenperspektive einer Analyse von *Unser Dasein* als eine *analogische* oder *metaphorische* Verwendungsweise beschreiben. So geht MAILLARD davon aus, es handle sich um „un usage analogique ou métaphorique d’une notion importée des sciences de la nature“.⁴⁰⁸

Differenzierter äußert sich BÜHLER, dem zufolge Döblin dem Begriff der Resonanz einen neuen Anwendungsbereich zuordne und damit „einerseits den wissenschaftlichen Charakter“ übernehme, andererseits werde „der physikalische Begriff zur Metapher (Gleiches wirkt auf Gleiches), die universal einsetzbar“ sei.⁴⁰⁹ In der Erzählung *Vater und Sohn* (UD 314-326) erkennt BÜHLER eine

⁴⁰⁶ KANDINSKY (1973: 64). Allerdings geht es in KANDINSKYS *Über das Geistige in der Kunst* von 1911 nicht um Resonanzerscheinungen in bezug auf diese Klaviersaiten der Seele. Nach KANDINSKY ist die Farbe „ein Mittel, einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben“ (ebd.), wobei die Farbe die Taste, das Auge der Hammer und, wie erwähnt, die Seele das Klavier mit vielen Saiten sei. Der Künstler ist „die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt“ (ebd.).

⁴⁰⁷ RILKE (1996: 283).

⁴⁰⁸ MAILLARD (2004: 135). – KLEIN spricht hinsichtlich der Resonanz von Döblins Denken „in natürlichen Analogien“ (KLEIN 1995: 41).

⁴⁰⁹ BÜHLER (2004: 234).

literarische Thematisierung des ‚Kampfes gegen die Resonanz‘ (UD 177), in welchem der Sohn den Resonanzkräften von Erbschaft und Milieu unterliegt.⁴¹⁰ Allerdings seien die Erzählungen, sei die literarische Form in *Unser Dasein* „nicht bloße Veranschaulichung der entwickelten Überlegungen, weder Wiederholung noch Vermittlung von Fakten, weder Popularisierung noch Reflexion von Wissen, sondern vielmehr erhebt Döblin das Literarische zum eigentlichen Erkenntnisprinzip“.⁴¹¹ Daß das Erzählen – und zwar als das Erzählen *von* Resonanz und *in* Resonanz – ein maßgebliches Erkenntnisprinzip ist und eine Antwort auf das Problem der Individuation offeriert, soll die anschließende Analyse von *Die drei Sprünge des Wang-lun*, *Berge Meere und Giganten* und *Manas* zeigen. Wenn BÜHLER in der Erhebung des Literarischen zum *eigentlichen* Erkenntnisprinzip allerdings eine „Konsequenz aus dem Ungenügen der naturwissenschaftlichen, d.h. hier reduktionistischen Betrachtungsweise“⁴¹² sieht, wendet er das Verhältnis von Physik und Literatur unnötigerweise in eines des Widerstreits und der Hierarchisierung. Physik und Literatur sind hinsichtlich der Resonanz in *Unser Dasein* keine konkurrierenden Erkenntnisquellen.

Daß Kunst und Physik miteinander gedacht werden, wird auch im späteren Abschnitt *Die anorganischen Gesetze und die Musik* deutlich, der mit dem Satz beginnt „Wir gehen auf die Physik zurück, um zu zeigen, wie – aber das ist wohlbekannt – die Musik auf der Zahl und Zahlenverhältnissen, also der primitiven Formungsweise der anorganischen Welt, ruht“ (UD 256). Physik und Kunst beruhen auf den gleichen Gesetzen und unterscheiden sich allenfalls in ihrem Wirkungsbereich. Erst die Physik macht auf das Prinzip der Resonanz aufmerksam, erläutert es – die Literatur vermag es in all seinen Wirkungsbereichen darzustellen. Nicht ohne Grund erfolgt die Einführung der Resonanz in *Unser Dasein* über Resonanzphänomene in der Physik. An keiner Stelle wird in *Unser Dasein* nahegelegt, daß es sich nach der Einführung über die Physik um eine

⁴¹⁰ Vgl. BÜHLER (2004: 224f.).

⁴¹¹ BÜHLER (2004: 234).

⁴¹² BÜHLER (2004: 234).

metaphorische Verwendung des Resonanzbegriffs handelt. Vielmehr dehnt *Unser Dasein* den Wirkungsbereich der Resonanz über die wissenschaftliche Physik hinaus auf die Welt im Ganzen aus. Aus Sicht des Textes handelt es sich – dies legen Formulierungen wie „die Erscheinungen der Resonanz sind nicht auf die Physik beschränkt“ (UD 171) und „Die Resonanz hat einen weiten Wirkungsbereich“ (UD 171) nahe – um eine *Erweiterung*, nicht um eine Übertragung. Resonanz, die in *Unser Dasein* „gleiche und ähnliche Formen von Zusammenhängen, die sich zwischen allen Elementen auf der Erde bis hin zum Kosmischen einstellen“, ⁴¹³ bezeichnet und Resonanz als das „Nachklingen von zeitnahen und -fernen Systemen, ein ständiges Durchdringen von Welt, Kosmos und Naturreich“, ⁴¹⁴ bedeutet in ihrem universellen Erklärungs- und Geltungsanspruch geradezu eine Rückkehr zur *Sympathia*. Von dieser unterscheidet sich die Resonanz jedoch maßgeblich durch ihren Fokus auf Schwingungsphänomene und die dynamische Struktur von Wiederholung und Steigerung.

Auf den letzten Seiten des umfangreichen Buches kehrt *Unser Dasein* in dem Abschnitt *Von unserer Macht* noch einmal zur Resonanz zurück. Noch einmal wird der Gang des Buchs, in welchem der „Ichwahn angegriffen und zerstört worden“ (UD 475) sei, besprochen. Und so kehrt *Unser Dasein* an seinem Ende abermals zu dem hier bereits mehrfach erwähnten Grundgedanken vom Menschen als „Stück und Gegenstück der Natur“ (UD 475) zurück. Dieser Gedanke schafft einen Kontext, den wir von der Resonanz, ausgehend von HELMHOLTZ und dann von anderen aufgegriffen, bereits kennen, in welchem der Mensch, zum Beispiel durch seine Stimme, unmittelbarer Teil eines von ihm selbst zu beobachtenden Phänomens ist. Es gebe diese „strenge eigentümliche Zweiheit-Einheit mit der Natur“ (UD 475). Die Konzeption des Individuums zeigt sich damit jener verwandt, die bereits in der Physik der zweiten Hälfte des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts in der Behandlung von Resonanzphänomenen zu finden war: Der Mensch erscheint in

⁴¹³ MÖBIUS (2000: 452).

⁴¹⁴ VEIT (1970: 82).

jenen Beispielen, vor allem beim Hineinsingen in das Klavier und beim Zersingen des Glases, aber auch beim Brückenbeispiel, als Produzent eines Resonanzphänomens, als ‚Stück‘ der Natur, ist aber zugleich Erlebender und Wahrnehmender dieser Phänomene, als ‚Gegenstück‘ der Natur.

Doch bei der Feststellung dieser Zweiheit-Einheit bleibt *Unser Dasein* nicht stehen. Es stelle sich die Frage, was der Mensch als Stück und Gegenstück der Natur, als Teil der Welt, in der Welt erreichen könne. Neben den Grundbedürfnissen des Menschen beispielsweise nach Nahrung oder Obdach, seien da auch noch „die Liebe, die Musik, das Spiel, Theater, Kino“ (UD 475). Angesichts des Todes frage sich der Mensch aber dennoch, was er mit seinem Leben erreichen könne. Die Antwort des Textes führt zur Resonanz zurück. Es komme nicht darauf an, was der Mensch sichtbar erreiche, sondern darauf, was er überhaupt erreiche. Und weiter:

Es ist von der Macht des Lebendigen zu sprechen, desjenigen Wesens, das durch die Unvollständigkeit der Individualität mit dem großen realen Sein in Kommunikation steht. Was es leistet, reicht in die sichtbare und in die unsichtbare Welt, wie seine Kraft auch daher kam. *Es gibt eine Resonanzwirkung, der wir folgen, es gibt aber auch eine Rückresonanz, die von unserm Dasein und Erleben ausgeht und in die große Tiefe reicht.* (UD 475f., Hervorhebung A.L.)

Der Mensch steht also – über Resonanz und Rückresonanz – stets in Kommunikation mit dem Sein. Es wird durch die Welt auf den Menschen gewirkt, wie er selbst auf die Welt wirkt. Resonanz wirkt dabei gleichermaßen in der sichtbaren wie in der unsichtbaren Welt, ist also ein Phänomen, das sich auf zwei Achsen einerseits durch Horizontalität ins Sichtbare und andererseits durch Vertikalität ins Unsichtbare auszeichnet. Diese zwei Achsen der Resonanz lassen sich auf die hier untersuchten literarischen Texte übertragen, indem sie horizontal in der erzählten Welt und vertikal in der Textstruktur ausgeprägt sind. Wie die Resonanz der erzählten Welt auf die Textstruktur einwirkt, vermag auch die Resonanz der Textstruktur auf die erzählte Welt zurückwirken.

3.4. Diegetische und formale Resonanz

Wenn in dieser Arbeit von ‚Resonanzphänomen‘ die Rede ist, so bezeichnet der Begriff solche Phänomene, die Resonanz *erzeugen*, bzw. solche, die Resonanz *anzeigen*. Wenn beispielsweise die Leitmotive in *Die drei Sprünge des Wang-lun* als Resonanzphänomene charakterisiert werden, dann erzeugen diese Leitmotive die Resonanz und sind dadurch auch deren Merkmal, denn die Leitmotive sind *in Resonanz*. Eine solche Verwendung des Begriffs ist durchaus an *Unser Dasein* angelegt. So *bewirke* die Resonanz, „daß Gleiches zu Gleichem findet“ (UD 172). Aber Resonanz sei „zugleich eine Art Wünschelrute, denn sie deckt Gleichheiten auf, und darüber hinaus: sie stärkt Gleichheiten“ (UD 172). Resonanz ist also gleichermaßen wirkendes Prinzip, das Gleiches zu Gleichem führt und Gleichheiten verstärkt, wie Merkmal, das Gleichheiten überhaupt erst erkennbar macht.

Es wird darüber hinaus keine Unterscheidung von Mittönen oder Mitklingen einerseits und Resonanz andererseits getroffen, sondern beide unter dem Begriff der ‚Resonanz‘ subsumiert. Es ist dieses Verständnis von Resonanz auch das, welches bei CHWOLSON und mittelbar in *Unser Dasein* vorliegt.⁴¹⁵ Eben weil der in der vorliegenden Arbeit verwendete Resonanzbegriff ein weiter ist, ist es möglich und nötig, hinsichtlich der Resonanzphänomene in literarischen Texten zwei Achsen, bzw. Kategorien der Resonanz zu unterscheiden, zum einen die Resonanz als Phänomen der erzählten Welt, zum anderen eine formale Resonanz, die sich auf die Textstruktur bezieht.

⁴¹⁵ Damit soll mitnichten nahegelegt werden, daß eine solche Sicht der Resonanz mit CHWOLSON und *Unser Dasein* eine notwendige ist. Sie wird hier lediglich favorisiert, weil sie sich sehr produktiv für die Analyse der drei literarischen Texte einsetzen läßt.

1. Resonanz als ein Phänomen der erzählten Welt:

Die Resonanz als ein Phänomen der erzählten Welt soll als *diegetische* Resonanz bezeichnet werden.⁴¹⁶ Die diegetische Resonanz erscheint in zwei Ausprägungen. Sie umfaßt zum einen Phänomene von Resonanz im engeren physikalischen Sinne, z.B. aus dem Bereich der Akustik oder Mechanik, die innerhalb der erzählten Welt stattfinden. Zum anderen umfaßt die diegetische Resonanz Resonanzphänomene in einem weiteren anthropologischen – psychologischen, soziologischen, etc. – Sinne, wie sie in *Unser Dasein* beschrieben werden; hierher gehören das Erkennen, die Nachahmung, die Massenbildung und das Mitempfinden. Diese Form der diegetischen Resonanz ist eine Kraft, die in der Welt wirkt und auf den Menschen bezogen ist, sprich eine Kraft, die in der erzählten Welt wirkt und auf die Figuren bezogen ist. Es sei noch einmal mit Nachdruck betont, daß beide Arten der diegetischen Resonanz innerhalb der in *Unser Dasein* entworfenen Welt durchaus als *eine* in der Welt wirkende Kraft verstanden werden. Auch wenn der einleitende Abschnitt zur Resonanz in *Unser Dasein* mit dem Hinweis endet, daß „die Erscheinungen der Resonanz [...] nicht auf die Physik beschränkt“ (UD 171) sind, so ist die Resonanz schließlich die „universelle Naturkraft“ (UD 246) und als solche immer eine *physikalische*. Daher können – so werden die Analysen der literarischen Texte zeigen – beide Arten diegetischer Resonanz (physikalische und anthropologische) aufeinander wirken.

2. Resonanz im Erzählverfahren:

In den im folgenden analysierten literarischen Texten finden sich auf Text-, Wort- und sogar Lautebene verschiedene Strukturen, die als Resonanzphänomene, bzw. als Resonanz erzeugende Strukturen verstanden werden. Es handelt sich um solche Textstrukturen, die vorrangig auf Wiederholung, Ähnlichkeit, Gleichklang etc. und Steigerung basieren. Diese strukturelle Form der

⁴¹⁶ ‚Diegetisch‘ also im Sinne ‚zur erzählten Welt gehörend‘ (vgl. SCHMID 2014: 7, Fn. 14).

Resonanz soll als *formale* Resonanz bezeichnet werden. Schon in der Betrachtung des Resonanzdiskurses hat sich gezeigt, daß gelegentlich das Reden über Resonanz zu einem resonanten Reden führt, beispielsweise in MORHOFS Sonett über das Zersingen des Glases oder in der Nachahmung und Wiederholung von Resonanzbeispielen über verschiedene Zeiten und Lehrbücher hinweg. Das Konzept einer formalen Resonanz orientiert sich somit an der Art und Weise, *wie* im Resonanzdiskurs über Resonanz gesprochen wird, nimmt dabei aber vor allem Rekurs auf die Redeweise von *Unser Dasein*, die von Wiederholung, Ähnlichkeit und dem *Nachziehen* von Strukturelementen geprägt ist. Diese Figur der Wiederholung wird nun ganz allgemein auf die formalen Aspekte eines Textes projiziert. Eine Sonderform der formalen Resonanz stellt dabei die *intertextuelle* Resonanz dar. In diesem Falle resoniert der literarische Text als ganzer mit anderen Texten.

4.1. *Die drei Sprünge des Wang-lun*⁴¹⁷

4.1.1. Einleitung

Von den in dieser Arbeit behandelten Werken ist *Die drei Sprünge des Wang-lun* zweifellos Döblins größter literarischer Erfolg. Abgesehen von *Berlin Alexanderplatz* hat kein anderer Text Döblins zeitgenössische Kritik und Leserschaft in gleicher Weise begeistert. Trotz seines Erfolgs ist der Roman gewiß kein leicht zugänglicher.

ERSTER Erfolg des Leseversuchs: man feuert das Buch an die Wand. Zweiter Erfolg: man feuert es womöglich mit noch grimmigerer Wut an die Wand. Aber seltsam: man läßt nicht, wie man fluchend schwor, den Schmöcker im Winkel verschimmeln, sondern geht zähneknirschend zum drittenmal mit ihm ins Handgemenge. Und jetzt fängt es dem geneigten Leser an zu dämmern, daß er geliefert ist.⁴¹⁸

So beschreibt Karl KORN im Jahr 1917 eindrücklich sein Ringen mit *Wang-lun*, ein Jahr nach dessen Erscheinen.⁴¹⁹ Spröde wirkt das Buch bei erster Lektüre, verwirrend angesichts der Fülle an Figuren vom einfachen Fischer, über einen entflohenen Mönch, ehemalige Offiziere, bis zum chinesischen Kaiser und dem tibetanischen Taschi-Lama. Verwirrend aber auch angesichts der sprunghaften Erzählweise. Nie verweilt das Geschehen lange an einem Ort oder bei einer Figur, so daß bei all den Nebenschauplätzen kaum mehr ein Hauptschauplatz auszumachen ist. Und verwirrend nicht zuletzt angesichts der „kühnste[n] Vergewaltigung der sprachlichen Tradition“,⁴²⁰ wo „jedes Sein in ein

⁴¹⁷ Kapitel 4.1. beruht auf teilweise überarbeiteten Analysen und Ausführungen einer 2010 an der Georg-August-Universität Göttingen eingereichten Magisterarbeit zu *Die drei Sprünge des Wang-lun* mit dem Titel *Vergleichen – Suchen – Finden*.

⁴¹⁸ KORN (1917: 1036). Die Rezension KORNS findet sich auch bei SCHUSTER & BODE (1973: 29-31).

⁴¹⁹ Geschrieben wurde der Roman in den Jahren 1912 und 1913, er erschien im Jahre 1916 mit der Jahreszahlangabe 1915; vgl. SOLBACH (2007: 638f.) sowie SANDER (2001: 132f., 137).

⁴²⁰ KORN (1917: 1038).

Werden, alles Statische in ein Dynamisches transkribiert“⁴²¹ wird. Doch dieser Eindruck ändert sich, wenn man sich bei einem dritten Leseversuch auf den Text einläßt:

In immer wachsender Verblüffung merkt er [i.e. der Leser, A.L.], daß die hemmenden Widerstände seines Bewußtseins sich zu lösen, daß ihn das Buch unterzukriegen beginnt, bis er schließlich atemlos seinem Bann erliegt und nicht losgelassen wird, ehe er es bis zur letzten Seite durchrast hat. Hinterher konstatiert dann der Leser, daß sein Affekt bei der Bewältigung des Buchs genau dem Tempo der Darstellung entsprach, daß er die Beute eines Stils geworden, dessen souveräne Energie eben diese katastrophale Ueberwältigung des Lesers bezeugt.⁴²²

Es ist vor allem die *Form* des Romans, der der Leser erliegt, und das Zusammenspiel von Form und Inhalt, das den Leser überwältigt, ihn unterkriegt, nicht mehr los läßt und ihm den Atem raubt. Im Leser regt sich der Wunsch, die dem Roman eigenartige Verwirrung zu durchdringen. Was eint diese Verwirrungen auf verschiedenen Ebenen? Wenn im Roman „[a]lle Einzelheiten, die ganze zuständige Fixiertheit der Dinge, [...] über den Haufen gerannt“⁴²³ werden, wie kann man sich als Leser dann noch zurechtfinden? KORN gibt einen ersten Hinweis, wenn er schreibt, daß ‚Affekt der Bewältigung‘ und ‚Tempo der Darstellung‘ einander entsprechen. Der Leser stellt sich auf den Roman ein, wird von ihm derart affiziert, daß sich Lese- und Darstellungsfrequenz entsprechen.

In diesem Kapitel wird der Versuch unternommen, das Ineinanderspielen von Form und Inhalt genauer zu verstehen. „[D]ie Bewegung selber ist Inhalt und Form zugleich der Darstellung“,⁴²⁴ beobachtet bereits KORN hinsichtlich der Dynamik von *Wang-lun* und erkennt damit ein maßgebliches Prinzip des Romans: die Formsemantik. Zum einen wird der Inhalt in die Form projiziert, zum anderen entwickelt die Form ihre eigene Semantik. „[I]mmer“, so KORN weiter, „deckt sich der Stil mit der jeweiligen Aufgabe, notiert jede formale Anmerkung zugleich etwas

⁴²¹ KORN (1917: 1039).

⁴²² KORN (1917: 1036).

⁴²³ KORN (1917: 1038).

⁴²⁴ KORN (1917: 1038).

Sachliches“.⁴²⁵ Das Formale selbst wird im Roman zum Bedeutungsträger erhoben. Weit davon entfernt, auf einen futuristischen Manierismus reduziert werden zu können, übt der Text in der Semantisierung der Form seine Faszination aus.

Wenn KORN gegen Ende seiner Rezension von der „zerhackte[n] Seele“⁴²⁶ des Protagonisten Wang-lun spricht, weist er damit auf das Thema des Romans: die Figuren finden sich in ihrer Welt nicht zurecht, fühlen sich von der Welt und den Mitmenschen entfremdet. In der Vereinzelung leiden sie an der Welt. Laut KORN scheint der Verfasser des Romans

seine Figuren zunächst einmal durch die Wurstmaschine gejagt und dann die disjecta membra, ihre zerhackten Glieder, in der Zentrifuge verarbeitet zu haben, so daß in der Darstellung, die er darauf riskiert, Nasen und Augen und Zehen und Gedärme wirt durcheinanderfahren und der entsetzte Zuschauer sich den Visionen einer Art Drehkrankheit ausgeliefert glaubt.⁴²⁷

Aber trotz dieser Zerlegung der Figuren in ihre Einzelglieder und hinter aller dynamischen Auflösung der „Hack- und Zentrifugenmethode des Futurismus“,⁴²⁸ spürt KORN im Roman etwas Einheit Stiftendes, etwas Verbindendes, das aus den Einzelteilen wieder ein Ganzes erstehen läßt. KORN nennt dies, angedeutet nur, im letzten Satz seiner Rezension die „einfühlende[...] Synthese“.⁴²⁹ Die von KORN diagnostizierte ‚Drehkrankheit‘, welcher sich der Leser ausgesetzt fühlt, legt bereits das Moment der *Wiederholung* nahe. Es dreht sich alles, aber es dreht sich miteinander und in gegenseitiger Beeinflussung, in dauerndem Bezug auf sich selbst und andere Strukturelemente des Romans.

Die ‚einfühlende Synthese‘, die KORN dem Verfasser Döblin zuschreibt, sucht dieses Kapitel in der *Form* des Romans. Die Analyse soll zeigen, daß die Synthese, das Verbindende in dem

⁴²⁵ KORN (1917: 1039).

⁴²⁶ KORN (1917: 1039).

⁴²⁷ KORN (1917: 1036f.).

⁴²⁸ KORN (1917: 1037f.).

⁴²⁹ KORN (1917: 1039).

dynamischen Wirrwarr, im *resonanten* Charakter des Romans begründet ist. In der Antwort des Romans auf das Problem der Individuation zeigt sich das für die vorliegende Untersuchung erste Schreiben in Resonanz. Diese Resonanz erzeugt der Roman auf eine eigene, ganz spezifische Weise: In verschiedenen Verfahren wendet sich der Text gegen eine Monologisierung der Textintention und zeigt sich statt dessen als ein mehrstimmiger Text, in dem verschiedene Einzelstimmen gleichberechtigt nebeneinander stehen. In einem zweiten Schritt werden diese Stimmen durch Resonanzphänomene, allen voran Leitmotive, zusammengeführt. Damit liegt in der Semantisierung der formalen Aspekte der Sprache und Struktur des Romans – in der Resonanz (als Eigenschaft der Textstruktur) – die Antwort auf das im Roman gestellte Grundproblem der Vereinzelung des Menschen.

4.1.2. Problemstellung: Die *Zueignung*

Im Gegensatz zum Hauptteil des Romans fällt die vorangestellte *Zueignung* durch ihre eindeutig homodiegetische Erzählinstanz auf. In einem inneren Monolog, der sich zuweilen einem Bewußtseinsstrom annähert, setzt die *Zueignung* mit dem Appell des Ichs an sich selbst ein, nicht zu vergessen, wobei das Objekt dieses Vergessens ungenannt bleibt und lediglich von einem Gedankenstrich markiert wird: „DASS ich nicht vergesse –“ (*WL 7*). Bevor das Ich das Objekt anführen kann, wird es durch einen akustischen Sinneseindruck abgelenkt. Von dem erzählenden Ich erweitert sich daraufhin der Horizont der Betrachtung über die Straße und das Rumoren, welches von dieser und der Stadt hinaufhallt (die „Straße“, *WL 7*, erweitert sich zu den „Straßen“, *WL 7*), über das, was am Himmel (die „Aeroplane“, *WL 7*), und das, was unter der Erde ist (die „Kamine“, *WL 7*), bis hin zur weltumspannenden Telegraphie („Dieses Blitzen von Worten über hundert Meilen“, *WL 7*). Der andrängenden Welt kann das Ich sich nicht entziehen.

Diese Welt ist allerdings keine harmonische, sondern eine von diffusen Geräuschen und Lauten.⁴³⁰ Die ganze Welt ist ein Resonanzkörper dieser Geräusche, deren Urheber das Ich aber nicht erkennen kann, denn es „weiß nicht, wessen Stimmen das sind“ (*WL 7*). Das Ich ist nicht in der Lage, zwischen den einzelnen Geräuschen zu differenzieren und die einzelnen Stimmen herauszufangen. Selbst das Licht erscheint in akustischer Transformation, wenn es in Strahlen gegen die Scheiben ‚geprasselt‘ wird. Parataktische Worthäufungen und elliptische Sequenzen, meist mit Verzicht auf ein Prädikat,⁴³¹ prägen die Form des Textes, in welcher das Ungeordnete, das Durcheinander der Welt seinen direkten Spiegel findet. Die fragmentarische Welt löst sich in dynamische Bewegung auf, deren Teil das Ich aber nicht wird. Es sind die Bewegungen, die in nominalisierter Form zu den Konstituenten der Welt werden. „Metallisches Anlaufen“ (*WL 7*), „Ein Bummern, Durcheinanderpoltern aus Holz“ (*WL 7*) – hier werden das Anlaufen und das Durcheinanderpoltern zum Eigenschaftsträger, das Metall und das Holz zur Eigenschaft; die Verben im Infinitiv sind Substanzen der Welt, die Materialien nur Akzidenzien. Die Welt setzt sich nicht aus Dingen im Raum zusammen, sondern aus dynamischen Prozessen, die ineinander greifen, ohne scharf voneinander getrennt zu sein. Doch in diesen Prozeß vermag das Ich sich nicht einzufügen, es steht der Welt verwirrt gegenüber.

„Ich tadle das verwirrende Vibrieren nicht. Nur finde ich mich nicht zurecht“ (*WL 7*). – Diese beiden Sätze finden sich an zentraler Stelle in der *Zueignung*.⁴³² Ihren deutlichen Akzent innerhalb

⁴³⁰ Vgl. *WL 7*: „Schnurren“, „Knistern“, „sonderbare Stimmen“, „grollende“, „echokäufende“, „Bummern“, „Durcheinanderpoltern“, „elektrisches Flöten“.

⁴³¹ Vgl. *WL 7*: „Ein sanfter Pfiff von der Straße herauf. Metallisches Anlaufen, Schnurren, Knistern. Ein Schlag gegen meinen knöchernen Federhalter.“

⁴³² Geht man davon aus, daß die *Zueignung* in zwei Teile zerfällt, deren erster mit der Überschrift „Zueignung“ (*WL 7*) und „DASS ich nicht vergesse –“ (*WL 7*) einsetzt und mit der zweiten Wiederholung „Daß ich nicht vergesse –“ (*WL 8*) endet, da hier ein deutlicher Bruch vorliegt, indem eine Sentenz eingeschoben wird („Im Leben dieser Erde sind zweitausend Jahre ein Jahr“, *WL 8*), die im Kontrast zu den das Ich affizierenden Eindrücken steht, so unterstreicht dies die zentrale Stellung der beiden zitierten Sätze innerhalb des ersten Teils in besonders sinnfälliger Weise: Vor „Ich tadle das verwirrende Vibrieren nicht“ stehen, die Überschrift „Zueignung“ eingerechnet, genau 102, hinter „Nur finde ich mich nicht zurecht“ ebenfalls genau 102 Wörter.

der *Zueignung* erhalten sie nicht nur durch ihre Stellung, sondern auch durch ihre Form. Besonders auffällig ist die i-Assonanz (,Ich tadle das verwirrende Vibrieren nicht. Nur finde ich mich nicht zurecht‘), die die beiden Sätze aus ihrem Kontext heraushebt. Der jambische Rhythmus einer natürlichen Prosodie wird, wenn man eine unnatürliche Betonung der unbetonten Endsilbe ausschließen möchte, durch das Wort ,verwirrende‘ unterbrochen:

Ich tádle dás verwírrende Vibríeren nícht. v – v – v – v v v – v –

Nur finde ích mich nícht zurécht. v – v – v – v –

Ohne das Wort ,verwirrende‘ handelte es sich bei den Sätzen um ein Paar regelmäßiger vierhebiger Jamben: die Verwirrung indessen löst jede lebensweltliche wie metrische Ordnung auf.⁴³³ Allerdings bewertet das Ich das verwirrende Vibrieren der Welt keineswegs negativ,⁴³⁴ sondern akzeptiert es – in der schwächsten Lesart – als Grundgegebenheit seiner Welt. Die Art des Gegebenseins der Welt wird nicht beklagt. Das Problem liegt in der Art des Gegebenseins des Ichs, das nicht mit der

⁴³³ Wie fruchtbar eine sehr genaue Formanalyse, auch metrischer Art, für die Interpretation von *Wang-lun* sein kann, zeigt auf eindrucksvolle Weise COLLINS in seiner Analyse des Beginns des ersten und dritten Buches (vgl. COLLINS 1990: 65-74). COLLINS bricht die Sätze der Buchanfänge in ihre Kola auf und analysiert diese mit Hilfe eines Lyrikanalyseinstrumentariums. COLLINS erkennt in jenen Passagen ebenfalls die Bedeutung des Rhythmus (vgl. ebd.: 67) und spricht von der „melodic quality“ (ebd.: 70) sowie den „metrical and alliterative qualities“ (ebd.: 74) des Textes. – Für FAN ist die *Zueignung* durch die „Aneinanderreihung der Substantive und Nominalphrasen [...] rhythmisiert“ (FAN 2008: 175); eine nähere Erläuterung zu diesem ‚Rhythmus‘ wie auch eine metrische Analyse bleiben allerdings aus.

⁴³⁴ Man könnte hier zaghafte Anklänge an eine futuristische Technikbegeisterung sehen. Die Frage, ob es sich um einen futuristischen oder expressionistischen Roman handelt, kann hier jedoch vernachlässigt werden. Als „ersten futuristischen Roman“ (GRASS 1968: 10) bezeichnet GRASS *Wang-lun*. Im großen und ganzen stimmt die Forschung darin überein, daß der Roman zwar formal vom Futurismus beeinflusst wurde, weltanschaulich aber weit von diesem entfernt ist. So sieht KORT *Wang-lun* „formal sehr stark dem Futurismus verpflichtet“ (KORT 1970: 7). Für KOBEL drückt sich in der *Zueignung* die Beunruhigung Döblins durch das „Umsichgreifen der Technik“ (KOBEL 1985: 151) aus. Döblin übe „Kritik an der Verherrlichung der Technik durch die Futuristen“ (ebd.). Zwar erwähnt KOBEL das Nicht-Tadeln, das er wie alle Aussagen der *Zueignung* direkt auf Döblin bezieht. Doch dieser Tadel beziehe sich auf die Höherachtung der Kultur gegenüber der Zivilisation (vgl. ebd.). SCIMONELLO bezeichnet den Roman als „polemische Antwort“ (SCIMONELLO 2003: 54) auf den Futurismus. Formal lehne sich der Roman an den Futurismus an, der Inhalt sei jedoch „vom futuristischen Weltbild recht weit entfernt“ (ebd.: 56). In einem späteren Aufsatz spricht SCIMONELLO von einem „expressionistische[n] Roman“ (SCIMONELLO 2005: 161). Ebenso, aber weniger ausführlich, zuvor bereits die Einschätzung ZALUBSKAS: Der Roman zeige in formaler Hinsicht „futuristische Elemente“ (ZALUBSKA 1980: 73); was die Weltanschauung des Futurismus angehe, sei er aber „direkt antifuturistisch“ (ebd.).

verwirrenden Welt kompatibel zu sein scheint. Die zentrale Aussage der *Zueignung* ist dieses Nicht-Zurechtfinden in der Welt. Die Welt in ihrer umfassenden Anonymität und das individuierte Ich werden als inkompatibel herausgestellt. Thema des Romans ist die Dissoziationserfahrung des Subjekts in der Unerträglichkeit der Individuation.

Nicht nur von der Welt, sondern auch von den Menschen nimmt sich das Ich der *Zueignung* als dissoziiert wahr. Zwar versucht das Ich sich zu vergewissern, es „kenne [...] doch“ (*WL* 7) die Menschen. Aber diese bleiben anonym und wirken nicht minder fremd als die Welt. Von ihren „Grimassen der Habgier“ ist die Rede, von „feindliche[r] Sattheit“, von der „Schnüffelnase der Geilheit“, von „Roheit“, von „Ehrsucht“ (*WL* 7). Wenn die Kehlen der Menschen „die Jahrhunderte durchkläfft“ (*WL* 7) haben, dann zeigt sich, daß hier nicht ‚bekannte‘ Menschen gemeint sind, sondern daß sich das ‚Kennen‘ in überzeitlicher Perspektive auf das Wissen um den Menschen als solchen bezieht. Die Menschen sind als Einzel-Iche Teil der verwirrenden Welt; selbst unter ihnen besteht keine Verbindung. Ihre Herzen sind vom zähen „Geleeblut“ (*WL* 7) der Roheit verkümmert (bzw. ‚kleingepupert‘), ihre Mienen verschwimmen zu „wässerige[n] Hundeblick[en]“ (*WL* 7) von diffuser Unkenntlichkeit. Die ‚Menschen‘ sind bis ins Tierhafte regrediert (‚Schnüffelnase‘, ‚Geilheit‘, ‚Roheit‘, ‚Hundeblick‘, ‚durchkläfft‘) und ihrer Menschlichkeit beraubt. In einer solchen Welt fällt das Individuum auf und in sich selbst zurück. In dieser Welt gibt es kein ‚wir‘, lediglich im Zitat.⁴³⁵ Das Ich muß erkennen, daß es entgegen seiner Selbstvergewisserung die Menschen als Mitmenschen nicht kennt. „O, ich kenne das“ (*WL* 8), heißt es schließlich nur noch. Dieses ‚das‘ widerstreitet in seiner unspezifischen Allumfassung jeder über die bloße Kenntnis hinausgehenden Zugänglichkeit durch das Subjekt. In diesem ‚das‘ gibt es keine Differenzierung mehr: die Welt ist das schlechthin Fremde. Die *Kenntnis* des ‚das‘ bedeutet das Erkenntnismoment dieser Fremdheit

⁴³⁵ Im Zitat des ‚alten Mannes‘ findet sich eine dreifache Nennung des Personalpronomens der ersten Person Plural (vgl. *WL* 8). Zum zweiten Teil der *Zueignung* (beginnend mit *WL* 8: „Im Leben dieser Erde sind zweitausend Jahre ein Jahr.“) siehe unten, 4.1.6.

und der Unvereinbarkeit von Ich und Nicht-Ich. Das Nicht-Zurechtfinden ist *absolut*. – Die *Zueignung* setzt das alles bestimmende Grundproblem, mit welchem sich der anschließende Hauptteil des Romans auseinandersetzt: Die Dissoziationserfahrung des Subjekts in der Welt und die Unerträglichkeit einer von den Figuren als geschlossen wahrgenommenen Individuation.

Die Übertragung der Dissoziationserfahrung auf die Figuren des Romans mag unzulässig erscheinen. Intuitiv könnte man versucht sein, *Zueignung* und Hauptteil voneinander abzukoppeln – zu divergent scheinen beide Teile und zu groß ihre Distanz.⁴³⁶ Aber die Bezogenheit von *Zueignung* auf Hauptteil (und umgekehrt) ist über die leitmotivische Wiederaufnahme des Nicht-Zurechtfindens im Hauptteil gegeben.⁴³⁷ Die Kontexte dieser Passagen müssen hier nicht ausführlich analysiert werden. Wichtig ist die Parallelisierung zur *Zueignung* über den Wortlaut: Über das Leitmotiv des Nicht-Zurechtfindens sind das Ich der *Zueignung* und die Figuren des Hauptteils miteinander in der Vereinzelungserfahrung verbunden, und es weist dieses Leitmotiv bereits auf die maßgebliche Ausprägung formaler Resonanz in *Wang-lun*. Jede Erwähnung des Nicht-Zurechtfindens im Hauptteil des Romans kann innerhalb der jeweiligen Situation verstanden werden. *Zugleich* verweist

⁴³⁶ LINKS meint, die *Zueignung* stehe „in merkwürdigem Gegensatz zum dann folgenden Text“ (LINKS 1981: 36). Auch BERGHEIM spricht von einer „Disparatheit“ zwischen der *Zueignung* und dem Hauptteil, nennt die *Zueignung* aber „zugleich eine inhaltliche Vorgabe: Der ‚chinesische‘ Roman, so fern seine Begebenheiten zu liegen scheinen, ist auf die moderne Gesellschaft des 20. Jahrhunderts zu beziehen“ (BERGHEIM 2001: 98). BERGHEIM beläßt es allerdings bei dieser Hypothese und zeigt nicht auf, wie diese Bezugnahme im Text funktioniert. – Die temporale und lokale Distanz wie auch die klare Verortung des Ichs der *Zueignung* in der Großstadt begünstigen außerdem die Identifizierung des Ichs mit Döblin (vgl. u.a. COLLINS 1990: 92, 119; DSCHENG 1979: 8; EPKES 1992: 93-06; FEE 1991: 161-166; VON FELBERT 1986: 34; HAN 1992: 32f., 55; HWANG 1979: 29, 73; KELLER 1980: 65; KOBEL 1985: 150f.; LINKS 1981: 37; TAN 2007: 126f.; TEWARSON 1979: 59; VANOOSTHUYSE 2005: 55; WEYEMBERGH-BOUSSART 1970: 34f.), wofür es keinerlei zwingende Argumente gibt.

⁴³⁷ Einer der fünf Abgesandten, die die Lehre des Wu-wei vom Nan-ku-Paß ins Dorf tragen, wird beschrieben als „stark gebunden in seiner Haltung, als wäre er plötzlich versunken, fände sich in seiner Haut nicht zurecht“ (WL 85). Im Gespräch mit Ma-noh sagt Wang-lun über seinen Weg ins Lager der Gebrochenen Melone: „Ich fand nicht gleich zurecht [...]“ (WL 159). In der Mongolenstadt erinnert Liang-li „sich ihrer Krankheit nach der Geburt des Kindes, fand sich nicht zurecht zwischen einem Drange zu weinen, die Arme zu werfen, unwillkürlich zu ächzen und herumzuwandern“ (WL 254). Im Dialog mit Wang-lun äußert Nghoh: „Ich halte nicht Schritt mit der Zeit“ (WL 411), und wenig später, in Replik auf Wang-luns neues Wu-wei-Verständnis: „Das ist ganz neu, das hab ich von dir noch nie gehört, Wang, ich finde mich darin nicht zurecht“ (WL 414). Der sterbende Nghoh „suchte sich bald mit Skepsis, bald mit Ungeduld zurecht zu finden, irrend, stammelnd, ganz still“ (WL 485).

eine jede Erwähnung aber auf die *Zueignung* und die Dissoziation des Subjekts von der Welt, besitzt also resonierenden Charakter. Immer wieder klingt das Ausgangsproblem an. Jede weitere Erwähnung bedeutet eine für die Resonanz typische Steigerung des Motivs, indem das Motiv Kontext und Bedeutung hinzugewinnt.

Die *Zueignung* exponiert das Problem, eine Antwort wird aber hier nur angedeutet und erschließt sich erst aus der Retrospektive: In Metrum und Assonanzen („Türen schüttern“, „verwirrende Vibrieren“, *WL* 7) erzeugt der Text schon in der *Zueignung* in seiner formalen Struktur (akustische) Muster und Wiederholungen, die eine Orientierung ermöglichen und gerade gegen die Verwirrung gerichtet sind. Thematische Antwortversuche auf das Problem der Dissoziation finden sich auf den ersten Blick jedoch erst im Hauptteil des Romans und äußern sich in den Sehnsüchten der Protagonisten. Als Reaktion auf das Nicht-Zurechtfinden in der Welt verlangen die Protagonisten nach der Auflösung des Ichs in einen größeren Zusammenhang. Das Aufgehen in der Menschenmasse, die Einordnung in eine dynastische Ahnenreihe, das Nichtwiderstreben, die Hingabe an die sexuelle Lust, die religiöse Versenkung – dies alles sind Antwortversuche auf die Dissoziationserfahrung der Figuren des Textes. Ohne auf jede einzelne Figur einzugehen, sollen hier lediglich zwei markante Textpassagen vorgestellt werden, die den von allen Protagonisten geteilten Wunsch nach Entindividuation andeuten. Es handelt sich um eine Parabel und um einen Traum, welche auf den ersten Seiten des Romans (vgl. *WL* 13) und auf den letzten (vgl. *WL* 482, 487) zu finden sind und dem Text eine Rahmung verleihen.

Nach dem Abend der drei Sprünge träumt Wang-lun in der Nacht, daß er unter einer Sykomore stehe, deren Wipfel „in die grüne Breite und Höhe“ (*WL* 482) wächst, so daß Wang-lun, „als die schweren Äste sich senkten, ganz eingehüllt und versunken im kühlen Blattwerk war“ (*WL* 482, Hervorhebung A.L.). Wang-lun löst sich geradezu in den Baum, also in einen größeren natürlichen Zusammenhang auf, so daß „niemand ihn mehr sehen konnte von den vielen Menschen“ (*WL* 482).

Sein Ich verschwindet, ist unsichtbar.⁴³⁸ Dieser Traum sucht Wang-lun von da an „Nacht um Nacht“ (*WL* 487) heim. Auch die zweite Schilderung des Traums – nun in indirekter Rede Wang-luns – zeichnet sich durch jene Sprache der Auflösung aus. Der Baum fängt an, „so schlank und gleichsam so zottig um ihn zu wuchern“, ihn „wie ein grüner Sarg zu umschließen“, Wang-lun fühlt sich „ganz aufgesogen [...] von der reichen Pflanze“ (*WL* 487).⁴³⁹ Im Traum äußert sich Wang-luns Sehnsucht nach Entindividuation. In der Forschung spricht man vom ‚Einswerden‘ Wang-luns mit der Natur im Traum.⁴⁴⁰ Ob es allerdings zulässig ist, wie MÜLLER-SALGET zu schließen, daß diese „wiedererrungene glückliche Übereinstimmung“⁴⁴¹ eine tatsächliche und der Traum darüber hinaus der „versöhnliche Hinweis auf die Fortdauer der Lehre“⁴⁴² ist, bleibt zu bezweifeln. Zum einen handelt es sich um einen *Traum*, zum anderen liefert der Text in seinem weiteren Verlauf keinerlei Hinweise, daß Wang-luns Hoffnungen auf eine Fortexistenz der Lehre begründet sind.

Die Parabel hat keinen als Individuum faßbaren Sprecher. Sie geht „von Mund zu Munde“ (*WL* 13) und steht somit als gleichsam sprecherlose Stimme im Raum des Textes.⁴⁴³

⁴³⁸ Vgl. EMDE (1999: 33).

⁴³⁹ Dies steht in starkem Kontrast zu einer Szene, in der Marduk in *Berge Meere und Giganten* einen hypertroph wuchernden Wald nutzt, um 42 Menschen zu töten, vgl. *BMG* 139-143.

⁴⁴⁰ Vgl. KOJIMA (1988: 14): „Wang [träumt] jede Nacht seinen Traum von der Sykomore, in dem er mit der Natur *eins* wird.“ – FEE versteht den Traum als „Einheitserlebnis“, in dem „das Ich zerdacht und aufgegeben“ wird (FEE 1991: 109). – Nach BLESSING sieht Wang-lun sich im Traum mit dem Baum „zu einer unauflösbaren Einheit verwachsen“ (BLESSING 1972: 237). – DSCHENG beschreibt das Traumerlebnis als „Einigung des Ich mit der allumfassenden Natur“ (DSCHENG 1979: 177). – Ebenso HAN: „Der Traum symbolisiert die innere Einigung Wang-luns mit der allumfassenden ewigen Natur [...]“ (HAN 1992: 97). – Gegen eine solche „mystische Union“ wendet sich QUACK, der mit allerdings wenig überzeugenden Argumenten dafür plädiert, in der Parabel sei „eher lehrhaft eine Verhaltens- und Einstellungsnorm“ ausgedrückt (QUACK 2004: 341).

⁴⁴¹ MÜLLER-SALGET (1988: 151).

⁴⁴² MÜLLER-SALGET (1988: 152).

⁴⁴³ Als Sprecher wird ein unspezifisches ‚sie‘ genannt, welches sich auf die Menschen, die den Wahrhaft Schwachen zuströmen, bezieht. Gleichermäßen richtet sich die Parabel aber auch nicht an eine bestimmte Gruppe oder ein bestimmtes Individuum, zumal durch die Parabel „nichts [...], was man nicht schon wußte“ (*WL* 13) vorgetragen wird. Vgl. KELLER (1980: 119): „Im *WL* sind die beiden Parabeln [i.e. die von dem Mann und seinem Schatten und die von der Bäuerin, A.L.] nicht mehr eindeutig auf eine bestimmte Figur des Romans ausgerichtet. Vor allem die erste Parabel [i.e. die vom Mann und dem Schatten, A.L.] ist völlig von

Es war einmal ein Mann, der fürchtete sich vor seinem Schatten und haßte seine Fußspuren. Und um beiden zu entgehen, ergriff er die Flucht. Aber je öfter er den Fuß hob, um so häufiger ließ er Spuren zurück. Und so schnell er auch lief, löste sich der Schatten nicht von seinem Körper. Da wählte er, er säume noch zu sehr; begann schneller zu laufen, ohne Rast, bis seine Kraft erschöpft war und er starb. Er hatte nicht gewußt, daß er nur an einem schattigen Ort zu weilen brauchte, um seinen Schatten los zu sein. Daß er sich nur ruhig zu verhalten brauchte, um keine Fußspuren zu hinterlassen. – (WL 13)

„Schatten“ und „Fußspuren“ sind dauernd mahnende Zeichen der Individuation. Der Schatten ist eine Repräsentation des eigenen Körpers, aber nicht wie dieser unmittelbar als ein *gefühlter* zugänglich, sondern als äußeres Objekt wahrgenommen, das auf den eigenen Körper referiert.⁴⁴⁴ Wenn sich der Mann der Parabel vor seinem Schatten fürchtet, fürchtet er die Erkenntnis der Vereinzelung, wodurch auf die *Zueignung* angespielt ist, in welcher die bedrohliche Verwirrung der Dissoziation entwickelt wird.⁴⁴⁵ – Die Fußspuren lassen sich im wörtlichen Sinne als *Spuren* des Subjekts in der Zeit deuten. Die eigene erinnerte Vergangenheit des Menschen sondert diesen als Einzelsubjekt aus; das unentrinnbare Bewußtsein vom eigenen Sein in der Zeit, zum Ausdruck gebracht durch die

den Protagonisten gelöst.“ Losgelöst von den Protagonisten ist die Parabel, indem sie keinen Protagonisten als Sprecher oder Adressaten hat. Gerade in dieser Loslösung liegt indessen ihre übergreifende Gültigkeit, denn inhaltlich ist sie als Ausdruck der Sehnsucht einer jeden Figur des Textes auf das engste mit den Protagonisten verbunden.

⁴⁴⁴ KOBEL sieht im Schatten die eigene „Todesgestalt“ (KOBEL 1985: 161) und somit in der Furcht vor dem Schatten die Furcht vor dem Tod. Zwar ist das *Sterben* selbst durchaus mit Grauen verbunden (vgl. z.B. bei Ngoh, WL 485, oder Liang-li, WL 278), die Furcht vor dem Tod als Grundempfinden der Protagonisten spielt aber in *Wang-lun* keine große Rolle. Ganz im Gegenteil lassen sich zahlreiche Beispiele von solchen Figuren finden, die den Tod entweder aktiv suchen (wie die Brüder, die sich beim Fest in der Hauptstadt der ‚Insel der Gebrochenen Melone‘, „inbrünstig zum Opfer anboten“, WL 235) oder ihm in geradezu heiterer Gelassenheit gegenüberstehen. So Ma-noh, der sich nicht vor den Soldaten, welche Yang-chou-fu belagern, fürchtet (vgl. WL 251), Wang-lun, der zur Gelben Glocke sagt: „Ich sterbe gern“ (WL 485), die Gelbe Glocke selbst, der „in tiefer Seelenruhe seinen Speer empfing“ (WL 492), die letzten Wahrhaft Schwachen, die „unter Singen waffenlos auf den Markt gezogen waren, um sich niedermetzeln zu lassen“ (WL 491).

⁴⁴⁵ Auch KELLER, der den gesamten Roman konsequent in bezug auf das Schatten-Leitmotiv deutet, sieht einen wesentlichen Zusammenhang zwischen Schattenmotiv und Romanthema und kommt zu dem Schluß, daß „[d]en Schatten los zu sein, ihn nicht mehr zu fürchten, [...] hier die Überwindung der Existenzangst“ (KELLER 1980: 77) bedeutet. An späterer Stelle betont KELLER, daß in der Parabel „Grunderfahrungen kollektiver Art“ (ebd.: 119) zum Ausdruck kommen, läßt sich aber – ebenso wie KOBEL – zur Behauptung verleiten, diese Grunderfahrungen „wurzeln in der Todesangst des Menschen“ (ebd.), woran sich keine weiteren Erläuterungen schließen. Die früher genannte ‚Existenzangst‘ entspricht weit eher dem Romaninhalt: es ist das individuierte Sein, das die Protagonisten ängstigt, nicht das Nicht-Sein.

sichtbaren Fußspuren, individuiert den Menschen als von anderen verschieden. Der Haß auf die Fußspuren verweist auf den Wunsch, die Vereinzelung vergessen zu können.⁴⁴⁶ In der Furcht vor dem Schatten und in dem Haß auf die Fußspuren ist noch einmal das Thema des Romans anzitiert. Die Sehnsucht des Mannes der Parabel geht dahin, ‚beiden zu entgehen‘, sich also von den Stigmata der Individuation zu befreien. Dies ist die Grundsehnsucht der Protagonisten des Romans als Reaktion auf die Dissoziationserfahrung. Die Lösung der Parabel – das Verharren an schattigem Orte und das ruhige Verhalten – kennzeichnet eine mögliche Antwort auf diese Sehnsucht. Das Nichtwiderstreben und das Nicht-Handeln sind die Schlagworte, die sich die Wahrhaft Schwachen zum Programm machen. Dies ist zwar die dominante Antwort innerhalb der erzählten Welt, sie bleibt aber nicht die einzige und ist keineswegs eine privilegierte.

4.1.3. Zur Mehrstimmigkeit des Romans

Die drei Sprünge des Wang-lun ist ein Roman der Pluralität und der Einheit. Die Vereinzelung der Individuen wird formal durch das Aufbrechen des Romans in viele Stimmen gespiegelt. Diese Stimmen werden allerdings – so die These der vorliegenden Arbeit – über diegetische und formale Resonanz in einen Zusammenhang gestellt, so daß erst auf der Ebene der Textstruktur die Textintention erfüllt wird. Im folgenden sei unter einer ‚Stimme‘ (nicht im Sinne GENETTES und der klassischen Narratologie) eine ‚Ansicht von Welt‘ oder eine ‚Weltanschauung‘, die figural gebunden ist, verstanden. Eine ‚Stimme‘ ist eine fiktionale Größe und Gegenstand des Textes und in diesem irgendwie, sei es als gesprochene Figuren- oder Erzählerrede, als Gedankenrede oder in anderer Form, geäußert, bzw. aus solchen Äußerungen erschließbar. Um *Wang-lun* als einen mehrstimmigen Roman verstehen zu können, muß zunächst demonstriert werden, daß sich die einzelnen Stimmen des

⁴⁴⁶ Nach VOSS ist es gerade das „strukturelle Versprechen, den Alldruck der Ahnen und der Familien, der Überlieferung und der Blutsbande“ abzuschütteln, das für die Protagonisten des Romans die Sogwirkung „in den Strom der Massenbewegung“ ausmacht (VOSS 2000: 76).

Romans nicht *monologisieren* lassen und daß sie nicht auf die des Erzählers zurückgeführt werden können. Eine Tendenz zur Monologisierung findet sich in der Forschung, indem gewisse Weltansichten als anderen überlegen dargestellt werden. Häufig erscheint die Lehre vom Wu-wei, wie Wang-lun sie auf dem Nan-ku formuliert, als diese dominierende Stimme. Gelegentlich wird der Erzähler als Bürge für eine solche Deutung angeführt.⁴⁴⁷ Zwar besitzt der Erzähler in *Wang-lun* durchaus eine Stimme, der Text relativiert diese Stimme des Erzählers aber auf seiner Strukturebene fortwährend, so daß sie lediglich als eine unter vielen erscheint. Deutliche Marker einer solchen Mehrstimmigkeit des Textes sind der ständige Wechsel von Fokalisierungen oder der starke Gebrauch von erlebter Gedankenrede.

Die drei Sprünge des Wang-lun präsentiert ein breites Spektrum an Formen der Wiedergabe von Rede und der Gedankenrede.⁴⁴⁸ Die langen Dialoge in direkter Rede⁴⁴⁹ zwischen verschiedenen Figuren kontrastieren verschiedene Stimmen. Nicht minder bedeutend sind jedoch die Passagen in indirekter Rede. Im Gegensatz zur direkten Rede, in welcher ein hoher Grad an Unmittelbarkeit

⁴⁴⁷ EMDE beispielsweise führt, um Ma-noh als negative Gegenfigur zu Wang-lun zu etablieren, einen (vielleicht nur vermeintlichen) Erzählerkommentar (vgl. *WL* 150) an: „Der Kommentar des Erzählers ist eindeutig: ‚Ma-noh hatte sie falsch geführt.‘“ (EMDE 1999: 38). Der Erzählerkommentar wird somit von EMDE als monologisierende, die Textintention fassende Stimme akzeptiert. So auch bei MÜLLER-SALGET, der den Erzähler als Bürgen für ein negatives Urteil über Ma-noh (vgl. MÜLLER-SALGET 1988: 134-138) und ein positives über den Taschi-Lama (vgl. ebd.: 142) heranzieht; ebenso bei KELLER (1980: 75f., 94). – Eine monologisierende Tendenz hinsichtlich Wang-luns zeigt auch REIF, demzufolge „der geläuterte Wang [...] sich als einziger zu der unausgesprochenen, zentralen Erkenntnis des Werkes durch[ringt]“ (REIF 1975: 110), die REIF in einem Döblin-Zitat findet. Statt des Erzählers ist hier also Döblin selbst Bürge für die Monologisierung, denn Wang-lun sei „Träger Döblinscher Positionen“, sogar „biographische Züge“ zu Döblin seien „unverkennbar“ (ebd.).

⁴⁴⁸ Die Terminologie für die verschiedenen Formen der Rede und der Gedankenrede folgt LAHN & MEISTER (2008: 120-128), deren Modell in der Unterteilung in fünf Modi der Rede mit denen von MARTINEZ & SCHEFFEL (2003: 51-63), auf welche LAHN & MEISTER sich direkt beziehen (vgl. LAHN & MEISTER 2008: 120), und QUINKERTZ (2004: 151-159) übereinstimmt. Zurückzuführen sind all diese Modelle im wesentlichen auf GENETTE (2010: 108-112).

⁴⁴⁹ Als wichtigste dieser Dialoge gewiß die zwischen Wang-lun und Ma-noh (vgl. *WL* 158-165, 246-251), Khien-lung und Paldan Jische (vgl. *WL* 312-321), Wang-lun und Ngoh (vgl. *WL* 411-416, 417-420), Wang-lun und der Gelben Glocke (vgl. *WL* 441-443, 474-481); außerdem zwischen Khien-lung und Kia-king (vgl. *WL* 358-361, 431-434), Wang-lun und den fünf Händlern (vgl. *WL* 385-388), Chao-hoei und Hai-tang (vgl. *WL* 454-457).

vorliegt, ist die indirekte Rede deutlich durch die Erzählinstanz vermittelt,⁴⁵⁰ die damit als souverän im Umgang mit den Stimmen der Figuren erscheint. Allerdings fällt auf, daß die indirekte Rede in *Wang-lun* nur selten durch ein Verbum dicendi eingeführt wird. Noch seltener folgt auf ein solches ein mit ‚daß‘ eingeleiteter Objektsatz. Statt dessen bevorzugt der Roman die indirekte Rede im uneingeleiteten Nebensatz mit Konjunktiv. Der Verzicht auf Verba dicendi und noch mehr der Verzicht auf darauf folgende ‚daß‘-Sätze zeigt eine gewisse Zurückhaltung des Textes, Aussagen der Figuren, die sich nicht in direkter Rede präsentieren, festzuschreiben, bzw. zu fixieren. Der Erzählinstanz wird auf diese Weise die Souveränität über die Stimmen der Figuren ein Stück weit entzogen.

Die Schwebel zwischen Figurenrede und Erzählerrede wird noch offenkundiger in der Wiedergabe der Gedankenrede. Das meistverwendete Mittel zur Darstellung von Figurengedanken in *Wang-lun* ist die erlebte Gedankenrede.⁴⁵¹ Da die erlebte Gedankenrede im Text nicht durch Anführungszeichen und nicht notwendigerweise durch einleitende Verba sentiendi gekennzeichnet ist, ergibt sich die Möglichkeit eines fließenden Übergangs zwischen Erzählerbericht und Figurengedanken.⁴⁵² Wenn die erlebte Gedankenrede als solche bereits eine graduelle Rücknahme der Erzählerstimme bedeutet, geht der Text noch einen Schritt weiter, indem sich in die erlebte Gedankenrede an einigen Stellen autonome Gedankenzitate einschleichen, welche die Vollwertigkeit

⁴⁵⁰ Die direkte Rede liegt nahe dem Pol der Mimesis, bzw. dem dramatischen Modus, die indirekte Rede liegt nahe dem Pol der Diegesis, bzw. dem narrativen Modus. Vgl. QUINKERTZ (2004: 152), bzw. MARTINEZ & SCHEFFEL (2003: 62).

⁴⁵¹ Als wichtigste Passagen mit erlebter Gedankenrede seien die folgenden genannt: vgl. *WL* 39 (Wang-lun), 80 (Ma-noh), 112f. (Ngoh), 118-121 (Ma-noh), 131f. (Ma-noh), 256f. (Ma-noh), 344 (Paldan Jische), 353 (Khien-lung), 472f. (Wang-lun), 474 (Wang-lun), 482 (Wang-lun). – Die erlebte Rede ist in der Forschung immer wieder als wichtiges Merkmal des Textes herausgestellt worden, vgl. BLESSING (1972: 125), LINKS (1981: 45), RIBBAT (1970: 166-168), TAN (2007: 141), DE VRIES (1968: 162-171, 198-205).

⁴⁵² Vgl. auch RIBBAT (1970: 167): „Zu großem Teil aber ereignet sich ‚erlebte Rede‘ in Form von Einsprengeln in einen vom Erzähler gegebenen Bericht äußerer Gestalten oder Abläufe, so daß der Unterschied von Figuren- und Erzählerrede oft schwer zu bezeichnen ist; manche Sätze können in beiden Richtungen ausgelegt werden.“

der Figurenstimmen unterstreichen.⁴⁵³ Da das Einzelwort in der erlebten Gedankenrede stets sowohl der Erzählerstimme als auch der Figurenstimme angehört, erscheint es durchgängig als mindestens zweistimmig. Es vermischt sich „[d]ie Stimme des Erzählers [...] mit jener der Figuren, und eine faszinierende, öfters aber auch nicht leicht erkennbare Zwei- oder Mehrstimmigkeit [...], eine Koexistenz von Stimmen, eine gleichzeitige Wechselwirkung der Perspektiven entsteht“.⁴⁵⁴ Indem in der erlebten Gedankenrede – und in geringerem Maße auch in der indirekten Rede – *zugleich* die Erzählerstimme als auch die Figurenstimme im Text präsent sind, wird das *principium individuationis*, das gerade die Separation und Abgrenzungsmöglichkeit des Individuums von anderen bedeutet, in der Schrift aufgehoben.

Neben Fokalisierungswechseln und der Darstellung von Rede und Gedankenrede ist es vor allem die Dekonstruktion der Erzählerfigur, die die Mehrstimmigkeit des Romans unterstreicht. Bei einer Erstlektüre mag eine Erzählerfigur in *Wang-lun* völlig abwesend wirken. An keiner Stelle des Hauptteils wendet sich ein Erzähler direkt an den Leser, es gibt keine eindeutigen Erzählerreflexionen. Die Erzählinstanz erscheint in der erzählten Welt nicht als Figur und wäre demnach mit GENETTE als heterodiegetisch zu klassifizieren. Nach DE VRIES ist der Erzähler,

⁴⁵³ Vgl. eine Passage über Chao-hoei: „In seinem friesumzogenen Arbeitszimmer saß er viel, blies die Wasserpfeife und grübelte. Er war ein sonderbarer Torhüter Pe-kings; durch eine rätselhafte Wendung des Kampfes war Pe-king noch im letzten Augenblick gerettet worden; ihn setzte man ans Wasser; wo war sein Kriegerstolz, was dachte Khien-lung? Er konnte nicht mehr A-kui und kundige Eunuchen anklagen, daß sie ihn auf verlorenen Posten geschickt hätten. Kampf war da, und Niederlage war da. Der junge unerfahrene Tsong-tou von Tschili Chen-juen-li *wird* sich ein Vergnügen daraus machen, die Stadt zu entsetzen; auch der Herr von Schan-tung und Pi-juen von Ho-nan *werden* sich Ehren gewinnen, an ihm, dem Verunglückten. Er hatte das Gesicht verloren. Schande über sein Haus, Schande über seine Ahnen“ (*WL* 450, Hervorhebung A.L.). Es erscheinen die üblichen Merkmale der erlebten Gedankenrede im Unterschied zum Gedankenzeit: die Transposition der ersten in die dritte Person, sowie die Transposition des Präsens in das Präteritum (zu den Merkmalen der einzelnen Darstellungsweisen von Gedankenrede vgl. die Ausführungen bei QUINKERTZ 2004: 154-159 mit der Übersicht in Abb 7.D, ebd.: 154). Unvermittelt jedoch wird diese Darstellungsweise in den hervorgehobenen Formen durchbrochen, indem „wird“ und „werden“ nicht transponiert (als ‚würde‘ und ‚würden‘) erscheinen. Abrupt wechselt die Wiedergabe also in ein autonomes Gedankenzeit, bevor sie zur erlebten Gedankenrede zurückkehrt. – Vgl. ähnliche Phänomene in *WL* 40, 68, 131f., 193-196, 242, 244, 246, 249.

⁴⁵⁴ SALVATO (2005: 150).

abgesehen von der *Zueignung*, „im erzählten Vorgang [...] nicht bemerkbar“.⁴⁵⁵ Doch bei genauerer Betrachtung lassen sich einige Stellen finden, die Brüche in jener scheinbaren Abwesenheit einer Erzählerfigur markieren. Wie REIF geht SCHUSTER davon aus, daß der „Ich-Erzähler [...] als Person im Roman nirgends in Erscheinung“ tritt, schränkt dies jedoch ein, da es zwei Stellen im Roman gebe, die des Erzählers „Erzählhaltung als Chronist“ verraten.⁴⁵⁶ Ist der Blick für solche Inkongruenzen erst einmal geschärft, ergibt sich eine Fülle von Passagen, in denen eine Erzählerfigur im Text greifbar wird.⁴⁵⁷ Die Zahl der Beispiele geht weit über die zwei von SCHUSTER zitierten

⁴⁵⁵ DE VRIES (1968: 108). Das „absolute[...] Unhörbar- und Unsichtbarsein des Erzählers“ (ebd.: 110) sieht DE VRIES als ein Charakteristikum aller frühen Romane Döblins. – Den Eindruck von der Abwesenheit des Erzählers teilen auch REIF (1975: 107) und DSCHENG (1979: 221).

⁴⁵⁶ SCHUSTER (2007a: 119). Es handelt sich um die Stellen: „Was an diesem Tage abends sich weiter in der Purpurstadt begeben hat, ist in Details nicht bekannt“ (*WL* 295) und „Viel ist später über die Fahrt dieser fünf einfältigen Brüder nach dem Hia-ho, wo Wang-lun wohnte, gefabelt worden. Wahr ist sicher, daß man in allen Städten und Orten hinter ihnen tuschelte [...]“ (*WL* 378). Den Chronistenton erkennt auch LINKS: seines Erachtens wirkt das Gespräch zwischen Khien-lung und Paldan Jische „wie der Bericht eines mit allen Intimitäten wohlvertrauten Hofchronisten“ (LINKS 1981: 42).

⁴⁵⁷ Daß diese Einbrüche einer Erzählerfigur nicht erkannt oder nicht erwähnt werden, ist häufig gewiß auf eine Konzentration auf Döblins poetologische Schriften durch die Forschung zurückzuführen. Gerade in bezug auf die Analyse des Erzählers verstellt die Fokussierung auf Döblins Poetologie die Sicht auf den Romantext. Weil Döblin eine Erzählerfigur ablehnt (vgl. u.a. das *Berliner Programm*: „Der Erzählerschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut. Der Erzähler hat eine bäurische Vertraulichkeit“, *SÄPL* 120f.), weigert man sich in der Forschungsliteratur, die eindeutigen Hinweise auf eine Erzählerfigur wahrzunehmen. So belegt TEWARSON, die Erzähler und Autor nicht unterscheidet, das „bewußte, fast völlige Zurücktreten des Autors“ (TEWARSON 1979: 71) nicht etwa am Romantext, sondern zitiert direkt aus Döblins Schriften, ohne zu erläutern, was mit dem ‚fast völligen Zurücktreten‘ gemeint ist. – RIBBAT konstatiert, daß „[i]nnerhalb der Theorie“ Döblins „für den Erzähler kein Ort vorgesehen“ sei (RIBBAT 1970: 123), integriert in seine Analyse des Romans aber auch eine Betrachtung der Erzählweise, in welcher dem Erzähler eine wichtige Rolle zukommt (vgl. ebd.: 143-154). RIBBAT räumt sogar ein, daß der Erzähler gelegentlich „bei aller Zurückhaltung von urteilender Einmischung selbst reden“ (ebd.: 146) muß. – Ähnliches findet sich bei KELLER, der einerseits (mit Verweis auf das *Berliner Programm*) von der „Preisgabe des auktorialen und psychologisierenden Erzählers“ und der „Destruktion des Erzählers“ spricht (KELLER 1980: 230), zuvor jedoch gerne mit Formulierungen wie „Analyse Ma-nohs durch den Erzähler“ (ebd.: 75), „Der Erzähler selbst deutet [...]“ (ebd.), „negative Deutung der Vorgänge durch den Erzähler“ (ebd.: 76) aufwartet und ebenfalls konzediert: „Der Erzähler, sonst sehr sparsam mit unmittelbaren Urteilen, hält hier [in der Charakterisierung Paldan Jisches, A.L.] nicht zurück“ (ebd.: 94), oder: „Wie der Erzähler diese Haltung [Wang-luns, A.L.] wertet, wird deutlich im folgenden Satz seiner Analyse“ (ebd.: 104). – Auch BAE erkennt die Präsenz des ‚auktorialen Erzählers‘ in der *Zueignung* und fährt fort: „Der Erzähler, der sich in die Handlung einmischt, sie aus seiner Sichtweise kommentiert und den Leser beeinflusst [...], ist im Roman Döblins nicht zu finden, abgesehen von wenigen Floskeln“ (BAE 1999: 27). Obwohl BAE diese ‚wenigen Floskeln‘ später selbst auflistet, vernachlässigt sie ihre Relevanz für die Deutung des Romans mit Verweis auf das *Berliner Programm* (vgl. ebd.).

Passagen hinaus. MÜLLER-SALGET zeigt einige Stellen in „konventionelle[m] Chronistenton“, sogar Wertungen und „explizite Vordeutungen“ des Erzählers.⁴⁵⁸ Sowohl die Beispiele MÜLLER-SALGETS als auch die ausführlichere Liste bei BAE⁴⁵⁹ sind indessen nicht einmal vollständig. Angesichts dieser Fülle an Erscheinungen einer sich auktorial gerierenden Erzählerfigur bleibt es unverständlich, wie ZAŁUBSKA zu dem Schluß kommt, es handle sich lediglich um „einzelne unauffällige Einschübe, die das Gesamtbild der heute sog. personalen Erzählhaltung in keiner Weise stören“,⁴⁶⁰ oder BLESSING behaupten kann, daß sich mit den „auktorialen Einschüben im ‚Wang-lun‘ keine spezifisch künstlerische Absicht“ verbinde und die „Ebene des Erzählens [...] recht eigentlich kontur- und funktionslos“ bleibe,⁴⁶¹ obwohl BLESSING selbst einige markante Beispiele für die „deutlich greifbare Brechung des Erzählten durch ein erzählendes Medium“⁴⁶² liefert.⁴⁶³ Gewiß liegt in dem auktorialen Gestus nicht die dominante Erzählhaltung des Romans, aber deswegen sollten die Einschübe nicht vernachlässigt werden. Sie sind entscheidende Störmomente und richten eine besondere Aufmerksamkeit auf die Erzählhaltung als solche.

Seine Souveränität über den Geschichtsverlauf demonstriert der Erzähler immer wieder durch chronistische Aussagen (als deren Sonderform die Prolepse angesehen werden kann),⁴⁶⁴ Kommentare

⁴⁵⁸ MÜLLER-SALGET (1988: 116). MÜLLER-SALGET bezeichnet diese Stellen als „Reste konventioneller Techniken“ (ebd.: 117). Immerhin gesteht MÜLLER-SALGET zu, daß es sich zwar nicht um einen „kommentierende[n] Erzähler alter Couleur“ handle, die Signale jedoch auf einen „souveränen, die Geschichte überblickenden Spiritus rector“ (ebd.: 118) weisen.

⁴⁵⁹ Vgl. BAE (1999: 79).

⁴⁶⁰ ZAŁUBSKA (1980: 77).

⁴⁶¹ BLESSING (1972: 121).

⁴⁶² BLESSING (1972: 118).

⁴⁶³ Vgl. BLESSING (1972: 117-120).

⁴⁶⁴ Es seien hier nur einige Beispiele genannt (alle Hervorhebungen in dieser Fn., A.L.). Prolepsen: „Und alle paar Tage hörte der *künftige* Lehrer dreier Provinzen [...]“ (WL 16); „Der Boden schwang schon unter den Füßen der Geheimbünde [...], aber man achtete in der stolzen Roten Stadt nicht auf dies dumpfe Geräusch, das seine Stimme *später* mit dem Schwirren der Pfeile, dem Zischen der krummen Säbel, dem unheimlichen Gesang der rotweißen Feuersäulen, dem Knarren und Bersten der einstürzenden Giebel *verstärken sollte*“ (WL

zum Geschehen⁴⁶⁵ und Richtigstellungen.⁴⁶⁶ Darin liegt der Gestus eines über die Handlung erhabenen Erzählers, der den genauen Verlauf der Geschichte kennt. Es ist allerdings gerade das mit diesem Gestus einhergehende In-Erscheinung-Treten einer Erzählerfigur, das dem Text seine objektive Verbindlichkeit nimmt. Solange ein Erzähler verborgen bleibt und sich nicht in Kommentaren als Figur manifestiert, erweckt ein Text den Eindruck der reinen Darstellung und der Objektivität. Manifestiert sich ein Erzähler jedoch als Figur, beispielsweise als Chronist, büßen seine Aussagen an Verbindlichkeit ein. Eine Erzählerfigur, die kommentiert, daß Ngoh die „sichere Tatsache“ (WL 422) über Ma-nohs Würgetod durch einen Soldaten im Gespräch mit Wang-lun unterschlägt, offenbart eine Position, die selbst auf anderen Quellen zu fußen scheint, aus welchen jene ‚Tatsachen‘ gewonnen sind, und damit jederzeit ebenso verzerrend wie die Quellen sein könnte.

34); „Die Stadt Yang-chou-fu sah den Bettler [i.e. Wang-lun, A.L.] und beachtete ihn nicht; sie sah *nicht lange später* Anhänger dieses Mannes in ihren Mauern leiden, fiel halb in Schutt. Er [...] übernachtete einmal in Lin-tsing, der Stadt, in der er *sterben sollte*“ (WL 89); „Es waren Schwärmer, die unter der Not, den Behörden, den stolzen Kung-fu-tseanhängern *bald Entsetzliches leiden würden*“ (WL 101f.); „In ganz anderer Weise *sollte drei Monate später* Tang mit Wang-lun dieselben Ortschaften durchwandern [...]“ (WL 379). – Andere chronistische Aussagen: „Was auf dieser Versammlung besprochen wurde [...], *ist kurz berichtet*“ (WL 83); „Infolge der Unerschrockenheit, die Ngoh bei einem *damals vielbesprochenen Vorfall* zeigte, kam er in den inneren Höflingsbetrieb der Roten Stadt zu Pe-king hinein“ (WL 106); „Am frühen Morgen kam es dann zu dem *berühmten* Blutbad [...]“ (WL 186); „Der weitere Verlauf *ist bekannt*“ (WL 221); „Diese Ereignisse *fielen in das Jahr der Gebrochenen Melone*“ (WL 340); „Bei den folgenden Kämpfen wurden die Wu-wei-Anhänger rasch dezimiert“ (WL 420); „Hier entspann sich die große Schlacht, in deren Verlauf der Rest der Bündler in die Stadt getrieben wurde“ (WL 482).

⁴⁶⁵ Kommentare (Hervorhebungen A.L.): „*Es versteht sich*, daß bei ertragreichen Diebstählen der Gott sie [i.e. Wang-lun und Toh-tsin, A.L.] im Stich ließ“ (WL 33); „*Es erübrigt sich, zu berichten*, wie es ihr und andern draußen erging. Sie fanden nicht, was sie suchten und bemerkten schließlich, daß sie alles Erdenkliche erreicht hatten. Man erfüllte ihnen keinen Wunsch; man entzog ihnen jeden Wunsch“ (WL 128); „Der weitere Verlauf dieser *recht gewöhnlichen* Angelegenheit *ließ an Banalität nicht zu wünschen übrig*“ (WL 183); „Nung, *ganz auf der falschen Bahn*, rollte nun glatt weiter“ (WL 228); „so zierlich und ebenmäßig die Person war, *so dumm war sie auch*“ (WL 332); „nur die Raschheit des revolutionären Vorgehens und der Umstand, daß überall zuerst die Behörden abgeschlachtet wurden, *war einigermaßen bemerkenswert*“ (WL 422); „Sie vermochten sich *natürlich* nur durch *Erzählungen sehr phantastischer Art* zu legitimieren, [...]“ (WL 445).

⁴⁶⁶ Einen solchen Anspruch auf Richtigstellung zeigt die Erzählerfigur schon in den ersten Sätzen über Wang-lun: „Er erzählte später in beiläufigen Wendungen, sein Vater sei der erste der dortigen Fischerzunft gewesen; an der Wand des Zunfthauses stünde noch der Name seines Vaters, des Begründers dieses Hauses“ (WL 14), gefolgt von dem korrigierenden Kommentar: „Aber in ganz Hai-ling gab es kein Gildenhäuser“ (WL 14). – Auf den in indirekter Rede wiedergegebenen Bericht Wang-luns über seine Verletzung am Knie folgt der Kommentar: „Es war nicht ganz richtig; er hatte sich zwar bei dieser Jagd das Knie zerschunden; aber die Hauptverletzung zog er sich zu, als er sich der Sumpfggend näherte“ (WL 156).

Daß der als Chronist erscheinende Erzähler in *Wang-lun* selbst auf anderen, nicht näher spezifizierten Quellen aufbaut, offenbart er in Wendungen wie „Sie [Liang-li, A.L.] soll dann ihren Rettern geflucht haben [...]“ (WL 126) oder „Dieses Fest ist vielfach beschrieben worden [...]“ (WL 230).⁴⁶⁷ Daß diese Quellen jedoch keineswegs verlässlich sind, moniert der Erzähler selbst,⁴⁶⁸ sich auf diese Weise selbst als potentiell unzuverlässig desavouierend.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Vgl. auch WL 331 (über die Dame Pei): „Sie lief weg und *es scheint* als ob sie in einem der bemalten Häuser am Kanal erst Küchendienste tat, [...]“ oder WL 420 (über das Mädchen, das Wang-lun später begleitet): „Ob sie seine Geliebte wurde, *wußte man nicht*“ (Hervorhebungen A.L.).

⁴⁶⁸ Vgl. WL 230: „Dieses Fest ist vielfach beschrieben worden; [...]. Es *liegen fast nur phantastische Entstellungen* des Vorgangs vor“, oder WL 378: „Viel später ist über die Fahrt dieser fünf einfältigen Brüder [...] *gefabelt* worden. *Wahr ist sicher*, daß [...]“ (Hervorhebungen A.L.).

⁴⁶⁹ Tatsächlich wird die Erzählerfigur immer wieder demontiert. Der einleitende Absatz zum Bericht über das Fest in der Hauptstadt von Ma-nohs Priesterkönigreich lautet: „ALS EIN Monat nach der Errichtung des Königiums verstrichen war, veranstaltete man in der Hauptstadt ein Fest. Dieses Fest ist vielfach beschrieben worden; es wurden Gedichte darüber gemacht, auch Khien-lung nahm in einigen späteren Versen Bezug darauf. Es liegen fast nur phantastische Entstellungen des Vorgangs vor“ (WL 230). Der letzte Satz dieser Einleitung impliziert in seiner negativen Wertung der anderen Darstellungen als ‚Entstellungen‘, daß die sich anschließende Beschreibung durch die Erzählerfigur in *Wang-lun* eine nicht-phantastische Richtigstellung bedeutet (vgl. KLYMIUK 1984: 145f.). Was allerdings bereits wenige Zeilen nach der Einleitung durch die Erzählerfigur folgt, kann man nur als ‚phantastisch‘ bezeichnen. Erwähnt werden „sonderbar verummte Wesen“ (WL 231), deren Stellung zwischen Mensch und Tier im unklaren bleibt. So ist von ihnen nicht als Menschen oder Tieren, sondern als „affenartigen braunen und schwarzen Geschöpfe[n]“ (WL 231), die „ersten Männern auf die Schultern sprangen“ (WL 231) und gelegentlich in ein „laute[s] Blöken“ (WL 231) ausbrechen, die Rede. In dieser Manier setzt sich die Beschreibung des Festtages fort. Während man die Aussage, daß „ernste Spaziergänger“ (WL 231) sich „in spielerische blaue und rote Löwenhunde“ (WL 231) verwandeln, noch als Metapher auffassen könnte, wird eine solche nicht-phantastische Lesart im folgenden Satz sogleich in Frage gestellt, wenn es heißt: „Irgendwo standen eben noch zwei zusammen und unterhielten sich höflich, lehnten Schulter an Schulter vor einem Laden; da sank einer plötzlich zusammen, überzog sich mit einer Schildkrötenschale und watschelte davon“ (WL 231). Könnte ein Vergleich sich balgender und vierbeinig fortbewegender Menschen mit Löwen noch nachvollziehbar sein, entziehen sich das Sich-Überziehen mit einer Schildkrötenschale und das Davonwatscheln einer solchen Vergleichsmöglichkeit, gerade weil keine Anhaltspunkte gegeben werden, was mit dieser Verwandlung *eigentlich* gemeint sein könnte, falls es sich nicht um eine tatsächliche Verwandlung handelt. Nicht anders als ‚phantastisch‘ kann man diese Verwandlung in eine Schildkröte bezeichnen, wie der Bericht über das Fest im ganzen (vgl. WL 230-240) zu den schillerndsten Passagen, was Dynamik, Tempo und Bilderreichtum anlangt, gehört. Diese Stelle des Romans macht damit besonders augenfällig, wie die Erzählerfigur durch die Textstruktur unterminiert wird, indem sich eine krasse Diskrepanz zwischen von der Erzählerfigur geforderter und tatsächlicher Textgestalt offenbart. An dieser Stelle kann man geradezu von *ironischer* Brechung sprechen. Mehrfach unterläuft und demontiert die Textstruktur die Stimme des Erzählers, die somit neben und nicht (monologisierend) über die übrigen figural gebundenen Stimmen des Romans gesetzt wird. Man mag hier einwenden, daß die übrigen Stimmen des Romans nur über den Erzähler vermittelt sind und somit, wenn man akzeptiert, daß die Erzählerfigur im Text demontiert wird, dem Verdacht unterliegen, bereits durch den Erzähler perspektiviert zu sein. Führt man diesen Gedanken konsequent zu Ende, mündet er in einen gewissen Erzählersolipsismus, in welchem keinerlei Aussagen mehr über den Inhalt getroffen werden können. Daher sei der Erzähler nicht

Ein solcher, als Chronist erscheinender Erzähler läßt sich mit den Kategorien GENETTES nicht eindeutig fassen.⁴⁷⁰ Denn der Chronist ist Teil der von ihm erzählten Welt, aber in zeitlicher Distanz zum erzählten Geschehen.⁴⁷¹ Der Erzähler in *Wang-lun* changiert, was den ontologischen Status im Verhältnis zur Diegese anlangt, daher dauernd zwischen den Polen eines heterodiegetischen und eines homodiegetischen Erzählers und ist letztlich nicht auf eine der beiden Kategorien festzulegen. Über die Möglichkeit zur Introspektion in die Figuren in Form eines Bewußtseinsberichts oder Gedankenzitats verfügt nur ein heterodiegetischer Erzähler,⁴⁷² in Prolepsen und Kommentaren zeigt sich eine (tendenziell homodiegetische) Erzählerfigur, und in den Passagen erlebter Rede oder autonomer Gedankenzitate schmilzt die Distanz zwischen Erzähler und den Figuren der Diegese sogar auf ein (geradezu autodiegetisches) Minimum zusammen. Die Fokalisierung schwankt zwischen Nullfokalisierung (des gänzlich unbeteiligten Erzählers, der alles über die Figuren der

pauschal als unzuverlässig verworfen. Zumindest in den wertenden, monologisierenden Aussagen sollte jedoch seitens der Interpreten Vorsicht walten, da sich die Erzählerstimme nicht mit der Textintention decken muß. Innerhalb eines theoretischen Überbaus, der die Autorintention als Parameter literaturwissenschaftlicher Analyse einschließt, kommt COLLINS zu dem gleichen Ergebnis, daß Erzählerstimme und Intention nicht in eins fallen und daß die Inkongruenzen die Vielfalt vollwertiger Stimmen bedingen: „The reader becomes aware of the narrating voice, not necessarily the author’s voice. Indeed the very diversity of the different voices negates the possibility of this representing any intrusion of a single, monolithic authorial voice“ (COLLINS 1990: 98).

⁴⁷⁰ Dies hat auch GENETTE selbst erkannt. In seinem *Neuen Diskurs der Erzählung* gesteht er, daß er nicht wisse, „ob ich heute noch an dem Gedanken einer unüberschreitbaren Grenze zwischen dem hetero- und homodiegetischen Erzähltyp festhalten soll“ (GENETTE 2010: 237). GENETTE gibt verschiedene Beispiele für strittige Fälle, in denen die Frage zwischen Homodiegese und Heterodiegese nicht entschieden werden kann. Nach GENETTE kann ein Text zwischen Homodiegese und Heterodiegese „alternieren [...] oder sich so nah an der Grenze befinden, daß man nicht mehr genau weiß, auf welcher Seite er situiert ist, oder aber mit dem (Dis)simulationsvermögen des Erzählers spielen“ (ebd.). Als paradigmatische Beispiele solcher Erzähler nennt GENETTE den Typus des „zeitgenössischen Chronisten“ (ebd.) und den des „späteren Historikers“ (ebd.: 238). Die Erzählerfigur in *Wang-lun* könnte man, weil der Gestus der Erzählerfigur (unter anderem in den Prolepsen) anzeigt, daß *nach* den Ereignissen des Romans erzählt wird, mit GENETTE als ‚späteren Historiker‘ bezeichnen. Die Terminologie als ‚Chronist‘ für die Erzählerfigur in *Wang-lun* wird in der vorliegenden Arbeit beibehalten, weil sie in der Forschungsliteratur häufig zu finden ist. Bei GENETTE fallen ohnehin beide Typen in die gleiche Kategorie, so daß die Bezeichnungen als ‚Chronist‘ und ‚Historiker‘ willkürlich sind (genauso könnte man vom ‚zeitgenössischen‘ und vom ‚späteren‘ Chronisten sprechen).

⁴⁷¹ Vgl. LAHN & MEISTER (2008: 75).

⁴⁷² Vgl. beispielsweise den Gedankenbericht Wang-luns in *WL* 167 sowie das Gedankenzitat in *WL* 157: „So verändert habe ich mich, dachte Ma-noh. Die Täler und Berge der achtzehn Provinzen sind breit und unermeßlich, den Schlüssel zum Westlichen Paradies trage ich; [...]“

Diegese weiß), externer Fokalisierung (des Chronisten, der nur als Außenstehender, aber in zeitlicher Versetzung als Teil der erzählten Welt berichtet) und interner Fokalisierung (beispielsweise in den Passagen erlebter Rede).⁴⁷³ Eine Vereindeutigung und Festlegung der Erzählerposition, um die sich die Forschung bemüht,⁴⁷⁴ verkennt, daß in diesem Changieren innerhalb eines Kontinuums an Unmittelbarkeit, in welchem die Übergänge fließend und nicht kenntlich gemacht sind, eine spezifische Qualität des Romans begründet liegt: die Relativierung der Erzählerstimme. Der Leser muß selbst entscheiden „what he will accept as fact and what he will reject or reserve judgment

⁴⁷³ Zu dieser Einsicht gelangt auch COLLINS (1990: 10): „The varieties of narrative span the complete spectrum of the narrator’s authority, from the apparently omniscient narrator through the various modes of particularised personal viewpoints, to a state of admitted ignorance on the part of the narrator.“

⁴⁷⁴ So spielt auch BERGHEIM die „Bemerkungen im Chronistenstil, Vorausdeutungen, Meinungsäußerungen und Wertungen“ (BERGHEIM 2001: 101) herunter als „beiläufige Einsprengsel [...], die weder Folgen nach sich ziehen noch übergreifende Bedeutung erlangen“ (ebd.: 101f.) und Einblendungen „allenfalls einer anonymen Öffentlichkeit“ (ebd.: 102). Es gebe lediglich einen „beobachtenden Blick, der [...] nicht [...] an eine Figur gekoppelt ist: ein Apparateblick“ (ebd.). Auch hier kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß weniger *Wang-lun* als vielmehr Döblins *Berliner Programm*, in welchem Döblin einen „Kinostil“ fordert (vgl. *SÄPL* 120), der Analyse die Richtung wies. Zweifellos finden sich Stellen, die mit BERGHEIMS ‚Apparateblick‘ analysiert werden könnten; angesichts der angeführten Inkongruenzen scheint es allerdings unzulässig, dies auf den ganzen Roman zu übertragen. – Es sei hier nur am Rande erwähnt, daß der ‚Kinostil‘ zwar häufig als Charakteristikum von *Wang-lun* genannt wird (vgl. SCHMIDT-HENKEL 1967: 172; ZALUBSKA 1980: 78f.; BERGHEIM 2001: 97; TAN 2007: 133f.), daß jedoch COLLINS der einzige ist, der eine ernstzunehmende Analyse einer kurzen Szene mit den Mitteln der Filmanalyse vornimmt (vgl. COLLINS 1990: 120-125) und sich nicht darauf beschränkt, mit dem Stichwort des ‚Kinostils‘ jedwede Analyse für hinfällig zu halten. Darüber hinaus verabsolutiert COLLINS die „Cinematographic Narrative“ (ebd.: 119), in welcher der Erzähler als „a sort of literary cameraman, positioning himself at various angles between the reader and the subject matter“ (ebd.) erscheint, nicht zur alleinigen Erzählweise, sondern nennt diese lediglich „[t]he most frequently used“ (ebd.). – BLESSING scheint sich des Schwebezustandes der Erzählweise durchaus bewußt zu sein: „Die Erzählweise ist zwar auch im ‚Wang-lun‘ bereits ‚entpersönlicht‘, aber sie ist doch noch so organisiert, daß sie – im Gegensatz zum ‚Wallenstein‘ – als Reduktionsstufe des Erzählens einer Geschichte vor einer Zuhörerschaft identifizierbar bleibt. Sie nimmt damit zwischen den Polen ‚Erzählen‘ und ‚Darstellen‘ eine Mittelstellung ein [...]. Vor der durchweg szenischen Struktur des ‚Wallenstein‘-Gesamttextes aus erscheint diese Vermittlung als eine Übergangsphase mit Relikten auktorialen Erzählens, [...]“ (BLESSING 1972: 123f.). Für BLESSING ist dieser Schwebezustand aber eben nicht eine eigentümliche Qualität des Textes; vielmehr sieht BLESSING *Wang-lun* in einer evolutiven Reihe hin zum *Wallenstein*, implizierend, daß es sich bei den ‚Relikten auktorialen Erzählens‘ um Mangelerscheinungen auf seiten des *Wang-lun* handele. – Als eine mangelhafte Umsetzung des poetologischen Programms Döblins nimmt offensichtlich auch ZALUBSKA die „einzelnen Stellen“ (ZALUBSKA 1980: 77), an denen sich eine Erzählerfigur zeige, wahr. ZALUBSKA fragt, wie diese Stellen mit Döblins Forderungen zu vereinbaren seien (vgl. ebd.), und antwortet: „In dem besprochenen Roman hat es der Autor zweifellos erreicht, in breiten Passagen hinter das Geschehen zurückzutreten. Doch nicht überall ist es ihm gelungen, ganz zu verschwinden“ (ebd.). Anstatt den Roman in seiner Gestalt ernst zu nehmen, setzt ZALUBSKA also die poetologischen Forderungen über den literarischen Text und sucht den ‚Fehler‘ beim Autor.

on“,⁴⁷⁵ weil die Erzählerstimme sowohl in ihrer ontologischen Position zwischen Heterodiegese und Homodiegese wie auch in der Fokalisierung ständigen Wechseln unterworfen ist.

Angesichts dieser Analyse muß dem Postulat von einem „Apparateblick“,⁴⁷⁶ unter welchem das Geschehen wahrgenommen (und berichtet) werde, entschieden widersprochen werden. Die Vorstellungen, daß die Geschehnisse in *Wang-lun* „mit dem distanzierten Blick eines Beobachters, der nichts mit den Ereignissen zu tun hat [...] und dem allein zugänglich ist, was nach außen hin in Vorgängen und Handlungen sichtbar wird“,⁴⁷⁷ erfaßt werden, oder daß die Erzählinstanz in der Rolle des „beobachtenden Zuschauers verharrt“,⁴⁷⁸ sind nicht haltbar. Es gibt nicht durchgängig den *einen* äußeren Beobachter als Bezugspunkt, es gibt keinen singulären festen *Standpunkt*,⁴⁷⁹ von welchem aus die Geschehnisse wahrgenommen oder erzählt werden. Allzu häufig fokalisiert der Text *in* die Figuren hinein, so daß die Wahrnehmung eben nicht „unabhängig von jeglicher figuralen Bindung“⁴⁸⁰ ist, sondern figural gebunden wird, oder der Text beläßt die Fokalisierung gänzlich in der Schwebel. Das Individuum bleibt durch diese internen Fokalisierungen als Wahrnehmungsinstanz erhalten, indem selbst externe Fokalisierungen meist in interne überführt werden könnten. Die subjektive Wahrnehmung löst sich nicht einen Apparat auf, sondern statt dessen wird sie mit anderen

⁴⁷⁵ COLLINS (1990: 10).

⁴⁷⁶ BERGHEIM (2001: 102).

⁴⁷⁷ BERGHEIM (2001: 103).

⁴⁷⁸ RIBBAT (1970: 147). RIBBAT bezeichnet die „Beobachterposition“ zwar als „äußert mobil“ (ebd.: 148); er ignoriert aber dennoch, daß nicht durchgängig aus einer solchen Beobachterposition wahrgenommen wird. Die internen Fokalisierungen blendet RIBBAT aus.

⁴⁷⁹ Laut HACHMÖLLER bleibt der Abstand zwischen Erzähler und Figuren „fast immer erhalten“: „Der *Außenstandpunkt*, von dem aus er [der Erzähler, A.L.] eine kleine oder größere Szene mit den darauf agierenden Figuren überblickt, wird von ihm nur ganz selten aufgegeben“ (HACHMÖLLER 1971: 86, Hervorhebung A.L.).

⁴⁸⁰ BERGHEIM (2001: 105).

Wahrnehmungen in einem *menschlich Ganzen* mehrstimmig orchestriert. Nicht Objektivität⁴⁸¹ ist das Ziel der Darstellung, sondern resonante Intersubjektivität.⁴⁸²

4.1.4. Diegetische und formale Resonanz: die Masse und der Infinitiv

Die Mehrstimmigkeit von *Die drei Sprünge des Wang-lun* ist in der Forschung durchaus festgestellt worden.⁴⁸³ Doch diese Mehrstimmigkeit sollte nicht bereits als Erfüllung der Textintention angesehen werden.⁴⁸⁴ Die Textintention verwirklicht sich nicht in der Darstellung verschiedener Ansichten von Welt, sondern geht darüber hinaus, indem die Einzelstimmen über das Strukturprinzip

⁴⁸¹ Daß die Objektivität der Darstellung nur eine scheinbare ist, betont LINKS. Zwar behauptet auch LINKS, daß in *Wang-lun* „alles von außen“ (LINKS 1981: 43) und „mit großer Objektivität“ (ebd.: 50) geschildert werde. Aber diese „Objektivität der Handlung ist nur ein Schein, nur eine Hülle für eine weitgehende Subjektivität“, nur selten sei beispielsweise die Natur „unabhängig von einem menschlichen Bewußtsein geschildert“ (ebd.).

⁴⁸² Obwohl er einen distanzierten Erzähler mit ‚Außenstandpunkt‘ annimmt, sieht auch HACHMÖLLER in der Intersubjektivität ein maßgebliches Charakteristikum der ‚Erlebniswelt‘ von *Wang-lun*: „In der intersubjektiven Allgemeinheit dieser Erlebniswelt wird jedoch die vitale Egozentrik keineswegs gebrochen und in einen objektiven Zusammenhang überführt, [...]. In dem von diesem Prinzip kollektiver Subjektivität geprägten Erzählvorgang entfaltet sich darum notwendigerweise eine Welt, die als Ganzes von bestimmten vitalen Grundimpulsen und -imaginationen her organisiert ist und in der die psychologische Perspektivität der Welterfahrung ihre substantielle Bedeutung verloren hat“ (HACHMÖLLER 1971: 94f.).

⁴⁸³ BLESSING beispielsweise spricht von einer „Vielheit von Dimensionen“ (BLESSING 1972: 32), deren Ziel „die extensive Welt Darstellung um ihrer selbst willen“ (ebd.: 34) sei, SOLBACH von einer „Vielstimmigkeit simultaner Bewußtseinspräsentationen“ (SOLBACH 2007: 669). Die Vollwertigkeit der Stimmen erkennt auch BAE zumindest in den Dialogen: „Zwei sich entgegenstehende Elemente, die jeweils die Figuren vertreten, werden auseinandergesetzt, ohne eine Lösung zu finden, sondern um unterschiedliche Stellungnahmen in ihrer Gegenüberstellung zu verdeutlichen“ (BAE 1999: 80). Vergleichbar äußert sich KLYMIUK, nach dem in *Wang-lun* „ein ganzes, die Vielschichtigkeit des Romans charakterisierendes, Spektrum möglicher Erklärungsversuche zugelassen“ (KLYMIUK 1984: 307) werde.

⁴⁸⁴ Daß neben dem Inhalt – sowohl was die Handlung als auch und vor allem die geistigen Konzepte (wie z.B. taoistische Vorstellungen) anlangt – die *Form* von *Wang-lun* entscheidende Deutungsmöglichkeiten eröffnet, macht auch RIBBAT zu seinem Fazit über den Roman: „Nun ist gewiß dieser Roman nicht frei von einem sachlichen Sinn, und eine Deutung des Geschehens ist nicht wertlos. ‚Die drei Sprünge‘ des Titelhelden wie viele andere Handlungszusammenhänge sind auf Erkenntnis hin angelegt, zielen auf die Vermittlung eines bestimmten ideellen Konzepts; [...]. Die Thematik des ‚Wu-wei‘, des ‚nicht-Widerstrebens‘ oder der ‚Ergebung‘ wird mit fast didaktischer Beharrlichkeit eingeübt, immer wieder wird als der Sinn eines einzelnen Lebens fixiert, im Gesamtleben der Natur aufzugehen. Aber die Preisgabe des Individuellen an das Umgreifende ist hier nicht nur [...] die als Ergebnis des exemplarischen Vorgangs gewonnene Wahrheit, sondern Formprinzip des epischen Werks. Versucht ist hier die Identifizierung des Kunstwerkes mit dem Wesen, der Wahrheit der Welt selbst. Damit macht sich die Dichtung vollends autonom gegenüber der in der Erfahrung erscheinenden Wirklichkeit, überantwortet sich selbst einer absoluten poetischen Freiheit“ (RIBBAT 1970: 170).

der Resonanz in einen Zusammenhang gestellt werden. Die Resonanz der Stimmen wird damit selbst – auf textstruktureller Ebene und unerachtet der ideologischen Prägung der Stimmen – zur Erfüllung der Textintention und erweist sich als Antwort auf das Problem der Dissoziation von der Welt. Dies gilt zuerst für die diegetische Resonanz, wenn die Welt in *Wang-lun* zu schwingen beginnt.

Am Morgen nach Ma-nohs Entscheidung, bei den Wahrhaft Schwachen zu bleiben, kommt es im Lager zu einer orgiastischen Szene, die zur Aufgabe des Keuschheitsgebots und zur Abspaltung der Gruppe um Ma-noh als ‚Gebrochene Melone‘ führt. Noch sind Männer und Frauen getrennt, doch die „Blicke der jüngeren Männer flimmerten auf den Halmen, auf dem Frauenhügel“, und viele der Männer „umschlungen sich zitternd“ (*WL* 147). Im Flimmern der Blicke, vor allem aber im *Zittern* der Männer beginnen Elemente der Welt zu schwingen. Als Wellen breiten sich diese Schwingungen aus: Die Blicke weiterhin auf den Frauenhügel geheftet, schlägt „[e]ine Welle [...] herüber an Brüste, gegen Hüften“ (*WL* 148). Wenig später beginnt der Sturm der Männer auf den Frauenhügel. Längst von den Schwingungen erfaßt, erscheinen diese Männer nicht mehr als Individuen, sondern als „schwarze Klumpen, mit Kleidern, Köpfen, Knien“ (*WL* 148).⁴⁸⁵ Schließlich beginnt die Erde selbst zu schwingen:

Unter dem Laubwerk wimmelte *jene Masse*, bei deren Anblick sich die Herzen der Brüder tiefer und langsamer zusammenkrampften und die so volle *Pulse* durch sie trieb, daß langsam der weiche Waldboden unter den Füßen *mitschwang*, jede *Welle* rollend weitertrug. (*WL* 148f., Hervorhebung A.L.)

Über ein Wortfeld von ‚Puls‘, ‚mitschwingen‘ und ‚Welle‘ konkretisiert sich das Phänomen der Resonanz in der erzählten Welt. Die Individuen werden über die Resonanz zur Masse, und diese Masse steht ihrerseits mit der Welt in Resonanz: „Wie da der Frauenhügel zu zittern anfang“ (*WL* 149). Dieses Zittern läßt sich gleichermaßen auf den Hügel wie die Frauen beziehen. Die

⁴⁸⁵ Fast immer wird die diegetische Resonanz in Döblins Werken von formaler Resonanz begleitet. Die Resonanz als Phänomen der Wiederholung wird durch formale Figuren der Wiederholung (wie die k-Alliteration in diesem Satz) aufgegriffen. Besonders deutlich wird dies in *Manas*, siehe unten, 4.2.3.

Schwingungen regen aber immer neue Schwingungen an, bis hin zu Luftschwingungen, die sich als akustische Eindrücke manifestieren.

Ein tausendfältiges Schreien und Kreischen sich über das Tal *schwung* und vom andern Hügel zurückgeworfen wurde.
Wie das Entsetzen sich *verzehnfacht wiederholte*, ein tiefes Grollen, Knacken, Brüllen sich unter die scharfen Stimmen mischte. (*WL* 149, Hervorhebung A.L.)⁴⁸⁶

Jedes Element der erzählten Welt kann in Schwingung versetzt werden und durch diese Schwingung andere Elemente in Schwingung versetzen. Das Schwingen von Welt und Masse mündet in eine rauschhafte Orgie, in welcher das Individuum als ein solches kaum mehr erkennbar ist. Am Ende liegt eine „sonderbare Stille“ über dem Hügel, die gelegentlich von Schreien und „katzenhaft durchdringendem Winseln, Musik zu atemloser Ohnmacht“ durchdrungen wird (*WL* 149). In *Unser Dasein* wird die Resonanz als „Prinzip der Sammlung“ beschrieben, das für die „Massenbildung“ sowie die „Bildung der Gruppen und Herden“ verantwortlich sei (*UD* 171). In einer Passage wie der Orgie am Rande des Sumpfes von Ta-lou und in anderen Massenszenen wird dieses Prinzip einer Sammlung durch das Wirken der Resonanz literarisch umgesetzt.

Einige Interpreten sehen in den Massenszenen „deutlich die Furcht vor der zerstörenden und blinden Gewalt, die von den Massen ausgeht“,⁴⁸⁷ obgleich sich diese (textintentionale) ‚Furcht‘ am Text nur schwer belegen lassen dürfte. Die Ambivalenz solcher Szenen zeigt sich, wenn RIBBAT in der orgiastischen Massenszene am Sumpf von Ta-lou die Erfahrung „höchste[r] Lebenssteigerung“⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ Diese Passage kann als ein gutes Beispiel für die *resonantische Ausweitung* (siehe unten) gelten. RIBBAT deutet sie in ähnlichem Sinne: „[...] das Verhalten der Menschenmasse wird als quasi-physikalisches Phänomen gefaßt, der menschliche Laut beobachtet als echoerzeugende Schallwelle. Solche Darstellung verdeutlicht den Sinn: Ma-noh und seine Sekte sind in die Anonymität vorbewußten Lebens zurückgekehrt, das ‚principium individuationis‘ ist durch die Verschmelzung der einzelnen im Kollektiv und der Menschen insgesamt im vitalen Kosmos aufgehoben – wenn auch nur momentan, [...]“ (RIBBAT 1970: 130).

⁴⁸⁷ MÜLLER-SALGET (1988: 156). – Mit Bezug auf LE BONS Massenpsychologie kommt FEE zu dem Schluß, daß „Döblin [...] im Roman vorzugsweise [...] Momente der Massenhysterie und -gewalttätigkeit dar[stellt] und [...] sich dabei einer aussagekräftigen Sprache [bedient], um diese negative Eigenschaft der Masse zum Ausdruck zu bringen“ (FEE 1991: 81). Ausführlich zu ‚Autoritätssuche‘, ‚Triebhaftigkeit‘ und ‚Wahnsinn‘ der Massen in *Wang-lun* vgl. FEE (1991: 65-82).

⁴⁸⁸ RIBBAT (1970: 126).

und eine „große Ekstase der Liebe“,⁴⁸⁹ andere indessen eine Massenvergewaltigung sehen können.⁴⁹⁰

Nach KWIECIŃSKA ist der Roman „weder eine Hymne auf die Masse noch ihre Verurteilung“.⁴⁹¹

Festzuhalten ist sicherlich, daß die *Form* der Darstellung als solche nicht moralisch ist. Auf *Textebene* ereignet sich in den rauschhaften Massenszenen in der Form die Auflösung des Ichs. Unter der Perspektive der Resonanz lassen sich die Massenszenen genauer fassen: Die diegetische Resonanz ermöglicht den Individuen eine temporäre Entindividuation in einer Einheitserfahrung mit anderen Individuen und der Welt, bewahrt diese dabei aber als Individuen. Die Resonanz birgt jedoch auch die Gefahr von Zerstörung und Gewalt, wenn das Individuum jegliche Individualität verliert: ungedämpft und bei anhaltendem Impuls kann es zur *Resonanzkatastrophe* kommen.⁴⁹²

Bei einer Betrachtung der Massenszenen zeigt sich schnell, daß sie sich formal durch eine Häufung nominalisierter Infinitive auszeichnen. Schon Bertolt BRECHT notierte sich nach der Lektüre

⁴⁸⁹ RIBBAT (1970: 127).

⁴⁹⁰ So SHEN, nach welcher Ma-nohs Aufgabe des Keuschheitsgebots „mass rape and sexual orgy“ (SHEN 2011: 621) anreizen. – Die Ambivalenz zwischen allerseits willentlicher Orgie und Vergewaltigung wird auch im Urteil ARNOLDS deutlich: Beim Sturm auf den Frauenhügel renne eine Heer von Hunderten Männern „auf eine gleichgroße Schar von (nicht gerade unwilligen) Frauen zu und vergewaltigt sie“ (ARNOLD 1966: 89).

⁴⁹¹ KWIECIŃSKA (1981: 47). – Vgl. auch HANSEN, nach dem Döblin die Masse im Roman „weder einseitig zu verherrlichen noch zu dämonisieren“ (HANSEN 2012: 63) scheine. Für eine der differenziertesten Auseinandersetzungen mit dem Thema ‚Massen‘ in *Wang-lun* (wenn auch nicht in formaler Hinsicht) vgl. HAHN (2003: 181-209).

⁴⁹² Besonders deutlich wird dies in den Massenszenen beim Fest in Ma-nohs Priesterkönigreich (vgl. *WL* 230-240). Auch diese Massenszenen werden von (akustischen) Luftschwingungen begleitet: Die Posaunen bringen „tiefe grauenvolle erschütternde Töne“ (*WL* 230f.) hervor, die Schwestern singen „viestimmig an- und abschwellend“ (*WL* 231), überall hört man „Gongs“ und „Trommelwirbel“ (*WL* 233), wieder „schriegen die Posaunen, immer lauter, immer dringender“ (*WL* 234), es erhebt sich „[w]irres Rufen, dichtes Summen“ (*WL* 234), später verdichtet sich „[d]as Lärmen der Masse [...] zu einem wirren Gebrüll“ (*WL* 235). In der Fest-Passage werden diese akustischen Schwingungen auf den Boden übertragen: „Der Boden fing an zu schwingen“ (*WL* 234). Die gesamte Stadt fällt daraufhin in eine Art Taumel und Rausch: es kommt zu Selbstopfern (vgl. *WL* 235), mandschurische Gefangene metzeln Brüder nieder (vgl. *WL* 236), werden dann selbst von der „tobende[n], blutdürstige[n], mordlustige[n] Horde“ (*WL* 236) niedergemacht. Erst nach diesen Greueln beruhigt sich die Masse, bleibt in einem Zustand der Verzückung. Ein „freudiges Gemurmel“ (*WL* 238) kommt von der Stadt. Beim Anblick eines Mädchens mit dem Chihkraut der Unsterblichkeit „brauste das Gemurmel auf, ein lautes Rufen, ein ‚Ah‘ das über die Sitzreihen lief, sich in die Fenster schwang, über den Dächern rollte“ (*WL* 238). Individuen lösen sich völlig auf: Die Menschen jauchzen, sind „außer sich“ (*WL* 239), schließlich „fluteten die Brüder, Schwestern und Städter über die blutgesättigte Ebene“ zu einem Hügel, „den sie unter besinnungslosem Rufen umgaben“ (*WL* 240). – Auch in dieser Szene steigert sich der resonanzgenerierte Rausch einer Entindividuation bis zu einer Resonanzkatastrophe der Zerstörung.

von *Wang-lun*: „Ich habe zwei Sachen von Döblin gelesen: erst ‚Wadzeks Kampf‘ und jetzt ‚Wang-lun‘. Es ist eine große Kraft drinnen, alle Dinge sind in Bewegung gebracht, [...]. Technisch ergriff mich unerhört stark die Kultur des Zeitworts“.⁴⁹³ Die markanteste Erscheinungsform des Verbums, die mit großer Kraft ‚alle Dinge in Bewegung‘ setzt, indem sie die Bewegung selbst zur Weltkonstituente erhebt, ist in *Wang-lun* der nominalisierte, selbständige Infinitiv,⁴⁹⁴ wie er auch schon in der *Zueignung* Verwendung findet. Im Haupttext des Romans bewirkt der nominalisierte Infinitiv aber nicht nur eine Dynamisierung der Welt, er steht zudem in direkter Verbindung zum Grundproblem des Romans, dem Streben nach Entindividuation.

Die erste größere Massenszene in *Wang-lun* ist der Überfall der Vagabunden auf das Dorf Pa-taling. Der eigentliche Angriff beginnt mit den Worten: „Es gab beim Abwärtsrennen der Männer, zu denen kurz vor dem Dorfe noch ein kleiner Haufen von dreißig Ratlosen stieß, ein unaufhörliches Schreien, Zusammensinken, Wimmern um Mitnehmen. [...]; sie liefen besinnungslos“ (*WL* 57). Die Besinnungslosigkeit, also die temporäre Enthebung vom Bewußtsein, spiegelt sich in der asyndetischen Reihung der Infinitive. Diese Infinitive sind die Konstituenten der Welt (‚es gab‘), die sich in diesen Momenten der Entindividuation nicht aus handelnden Subjekten zusammensetzt, sondern aus Handlungen, unmarkiert in bezug auf Person, Numerus und Tempus.⁴⁹⁵ Die Semantik ist direkt in die Form projiziert, was sich innerhalb der Beschreibung des Überfalls fortsetzt:

Winseln, Kreischen *wirbelte* über den Höfen, von Dach zu Dach getragen, *zitterte* über der leeren Landstraße.

⁴⁹³ BRECHT (1967: 10).

⁴⁹⁴ RIBBAT spricht gar von einem „zuweilen fast exzessive[n] Gebrauch derartiger substantivierter Infinitive“ (RIBBAT 1970: 158).

⁴⁹⁵ Mit ENGEL und gegen zum Beispiel EISENBERG, der für den Infinitiv die Parameter ‚Tempus‘ und ‚Genus verbi‘ zuläßt (und also ‚sehen‘, ‚gesehen haben‘, ‚gesehen werden‘, ‚gesehen worden sein‘ als jeweils eigenständig betrachtet, vgl. EISENBERG 1998: 193, 200), sei hier davon ausgegangen, daß der Infinitiv „lediglich seine inhärente lexikalische Bedeutung“ hat und ihm „eine ‚strukturelle‘, d.h. an die Ausdrucksform gebundene Bedeutung, wie sie beim finiten Verb und den Partizipien vorliegt“ (ENGEL 1996: 437) nicht zukommt. Unter ‚Infinitiv‘ wird hier also nur die Grundform (‚sehen‘) – und nicht die mit ihr gebildeten Komposita – als eine in bezug auf Person, Numerus, Tempus und Genus verbi unmarkierte Form verstanden.

Von den Hügeln her kam das Trappen, das ungleichmäßige Knistern und Knarren, weitausgreifendes *Bewegen*, das nicht einmal zu atmen schien. Gebleichte Gesichter mit reglosen Zügen, Hände, die im *Schwung* wie Keulen hin und her *schaukelten*. Körper, die empfindungslos *liefen*. Rumpfe, die steif auf Schenkeln saßen, welche wie Pferde *ritten*. Hinter der langen Linie der Einzelläufer schwammen schwarze Gruppen, Hand an Hand gefaßt. (*WL* 58, Hervorhebung A.L.)

In diesen Sätzen ist alles Bewegung und Schwingung (,zittern‘, ,Schwung‘, ,schaukeln‘). Das „Bewegen“ wird durch ein attributives Partizip (,weitausgreifend‘) selbst als ein sich Bewegendes charakterisiert. Dieses sich bewegende *Bewegen* erscheint darüber hinaus als grammatisches Subjekt einer Bewegung (des Kommens): Das sich bewegende *Bewegen* bewegt sich. Als ein ,weitausgreifendes‘ überspannt und durchdringt das *Bewegen* alle Dinge der Welt, die zu seinen Akzidenzien werden. Als Individuen sind die Vagabunden im Text nicht mehr zu erkennen.⁴⁹⁶ Statt Individuen werden nominalisierte Infinitive zu grammatischen Subjekten von Prädikaten und damit zu den Agenten der erzählten Welt. Sie erhalten „die Repräsentanz unbedingter Phänomene, substantieller Wesenheiten, deren Existenz sie schon als vollgültige Teilhaber am Gesamtbestand der Natur ausweist“.⁴⁹⁷ Die Infinitive sind selbständige Phänomene der Welt, die ihrer menschlichen Träger nicht bedürfen und sie kaum mehr erahnen lassen. In den Infinitiven wird damit dem Individuum die Handlungsmacht über die Welt, die von den Protagonisten in *Wang-lun* als Bürde empfunden wird, entzogen: statt dessen vollzieht die Welt sich ohne Eingriff des Individuums.⁴⁹⁸ In

⁴⁹⁶ ‚Empfindungslos‘, also auch hier in Suspension des Bewußtseins vom eigenen Ich, laufen nicht sie, sondern lediglich ihre ‚Körper‘ den Hügel hinab. Auch ihre ‚gebleichten Gesichter mit reglosen Zügen‘ sind eines jeden Ausdrucks der Individualität beraubt. Die Vagabunden sind aufgelöst in Einzelteile, in Gesichter, Hände, Körper, Rumpfe, Schenkel. MÜLLER-SALGET nennt dieses Phänomen im Verbund mit den Infinitivnennungen die „Verselbständigung von Handlungen und Körperteilen“ (MÜLLER-SALGET 1988: 155). Sogar die ‚Einzelläufer‘, deren Bezeichnung Individuiertheit nahelegt, erscheinen nicht als Handelnde (im Sinne grammatischer Subjekte), sondern nur als Glieder einer ‚langen Linie‘. ‚Hand an Hand gefaßt‘ sind die ihnen Folgenden zu Gruppen zusammengefaßt und agieren ebenfalls nicht mehr als Einzelsubjekte. Diese Gruppen manifestieren sich nur noch als undifferenzierter schwarzer Farbeindruck, der als Ganzes wie eine Woge ‚schwimmt‘. Schließlich werden auch die Einzelläufer von dieser Woge in einem ungeordneten Durcheinander völlig absorbiert: „Die ersten Räuber warfen sich mit Steingewicht gegen die Tore. Sie prallten hintereinander auf, drangen ein. Die nächsten an die folgenden Tore. Sie überrannten einander“ (*WL* 58).

⁴⁹⁷ RIBBAT (1970: 159).

formsemantischer Analogie wiederholt der Infinitiv auf wortgrammatischer Ebene, was auf inhaltlicher Ebene geschieht: die Auflösung des Subjekts und der Zeit.

Auffällig ist die akustische Dimension der nominalisierten Infinitive (Winseln, Kreischen, Trappen, Knistern, Knarren),⁴⁹⁹ die ein Klanggeflecht über das Geschehen der erzählten Welt legen. In Anlehnung an HACHMÖLLER könnte man diesen Vorgang als *resonantische Ausweitung* bezeichnen. Nach HACHMÖLLER „weitet sich die subjektive Sphäre weit über den Horizont der einzelnen Individuen aus und läßt alle persönliche Besonderheit in einem übergreifenden Erlebniskosmos verschwinden“, indem in *Wang-lun* „vitale[...] Grundimpulse [...] gleichsam resonantisch“ von einem Ich auf ein anderes übertragen werden.⁵⁰⁰ In dem durch die Infinitive geschaffenen Resonanzraum sind die Individuen, die irgendwann einmal Agenten des Winselns, Kreischens, Trappens, Knisterns und Knarrens waren, miteinander in Schwingung versetzt. Das Konzept der resonantischen Ausweitung von einem Ich auf das andere ist allerdings keine willkürliche Setzung, denn der Text selbst liefert Anhaltspunkte auf ebendiesen Vorgang. Nachdem Ma-noh seinen Mitbrüdern und Mitschwestern von seinem Vorhaben erzählt hat, den Bund zu verlassen, sorgt dies für Bestürzung unter den Anwesenden: „Ein Schluchzen und Brüllen [...] klang eruptiv aus der dunklen Masse“ (WL 143). Wenig später erscheint Ma-noh allein, von der Masse separiert. Es ist das Schluchzen selbst, das Ma-noh ermöglicht, sich wieder in die Gemeinschaft zu integrieren: „Als er neben sich das Schluchzen hörte, hob sich sein Brustkorb, wie ein Berg unter einem Erdbeben, seine Kehle wurde heiß, [...]; er weinte mit ihnen“ (WL 145). Ma-noh ist, von dem

⁴⁹⁸ Dies erkennt auch TAN (2007: 136): „Mit der Substantivierung erscheint das Verb nicht mehr als Ausdrucksform eines bestimmten Objekts, sondern als Selbstäußerung der dynamischen Welt. Die Bewegung wird nicht mehr als abhängiger Teil der Menschen- und Dingwelt präsentiert, sondern als selbstständiges Element in der handelnden Welt.“

⁴⁹⁹ Dies gilt auch für die übrigen nominalisierten Infinitive der Überfall-Passage. Vgl. „Schreien“, „Wimmern“ (WL 57), „Kreischen“, „Heulen“, „Schreien“ (WL 58), „Greinen“ (WL 59).

⁵⁰⁰ HACHMÖLLER (1971: 94).

Schluchzen akustisch affiziert, imstande, in das Weinen der anderen einzustimmen,⁵⁰¹ und geht ein in einen Resonanzraum, in dem er eine temporäre Entindividuation erfährt.⁵⁰² Die resonantische Ausweitung über solche ‚akustischen‘ Infinitive ist aber keineswegs auf wenige Passagen beschränkt, sondern vielmehr kennzeichnend für fast alle signifikanten Agglomerationen nominalisierter Infinitive.⁵⁰³

Unmarkiert in bezug auf Person und Numerus, wird der Infinitiv in *Wang-lun* geradezu zur grammatischen Form der Masse erhoben. Bevorzugt erscheinen Infinitive, wenn sich das Weltgeschehen an einer überindividuellen Masse vollzieht,⁵⁰⁴ und sind häufig durch ihre syntaktische

⁵⁰¹ Der Text fährt fort: „Leise und glucksend, bemüht nicht aufzuhören, immer fließen zu lassen diesen unbekannt warmen Quell, der über seine Lippen, Fingerspitzen, Nägel rieselte, mit dem er sich Schläfen und Ohren betupfte, die Hände wusch und wusch“ (WL 145). Ma-nohs Körper ist aufgelöst in Brustkorb, Kehle, Lippen, Fingerspitzen, Nägel, Schläfen, Ohren und Hände – was diese Teile untereinander und zugleich über das Weinen mit der Masse verbindet, ist ein Strom von Tränen. – Nur wenig später wiederholt sich dieser Vorgang: Ma-noh „war *ohnmächtig* geworden, kam langsam, *die Ohren voll Hymnen*, zu sich, hing an dem Dämmerungsmenschen. Er strahlte. Das warme Wasser quoll ihm wieder über das Gesicht“ (WL 146, Hervorhebung A.L.).

⁵⁰² Daß innerhalb eines solchen Resonanzraums die individuelle Dissoziation von der Welt überwunden ist, macht auch eine Passage des Angriffs der Wahrhaft Schwachen auf Pe-king deutlich: „Unter diesen feierlichen Lichtern wühlten die zuckenden Massen ineinander. Grotteskes Zappeln, Verrenken, Armschwingen, Hüpfen von Silhouetten, gespensterhaftes Rennen über verschattete Kasernenhöfe und Gassen. Schwirren, Platzen, Prasseln in überhitzter Luft von allen Seiten, überschüttend die herkömmlichen Geräusche des Frage- und Antwortspiels zwischen dem Tod und dem menschlichen Leben“ (WL 436). Auch hier dienen parataktische Infinitivreihungen als Beschreibungsform der konvulsivischen Massen. Im Resonanzraum der Infinitive, dem ‚Schwirren, Platzen, Prasseln‘, sind alle ‚herkömmlichen Geräusche‘ aufgehoben, ‚überschüttet‘. Tod und Leben von Einzelindividuen besitzen in diesem Resonanzraum keine Relevanz.

⁵⁰³ Vgl. beim Besuch Wang-luns bei Ma-noh nach dem Überfall: „Knurren“, „Zischen“, „Scharren“, „Kratzen an der verriegelten Tür“, „Schurren“, „Poltern“, „Brausen des Flusses“ (WL 69). – Am Tag des Festes beim Sumpf von Ta-lou sowie in Reaktion auf Ma-nohs Ankündigung, die Wahrhaft Schwachen zu verlassen: „Klappern“, „halblautes Sprechen“, „Trappeln“ (WL 139); „Greinen“, „Heulen“ (WL 142), „Schluchzen“, „Brüllen“, „Weinen“ (WL 143), „Weinen“, „Stöhnen“, „Ächzen“, „Gröhlen“ (WL 144), „Schluchzen“, „Brüllen“ (WL 145); später, bei der orgiastischen Vereinigung von Frauen und Männern: „Schreien“, „Kreischen“, „Grollen“, „Knacken“, „Brüllen“, „Winseln“ (WL 149). – Beim Fest in der Hauptstadt von Ma-nohs Priesterkönigreich: „Lärmen“ (WL 235), „Stöhnen“, „Röcheln“, „Wiehern“, „Schluchzen“, „Keuchen“ (WL 236), „Rufen“, „Murmeln“ (WL 237), „Rufen“ (WL 238), „Scharren“, „Rauschen“ (WL 239). – Bei den Opferfeiern für Paldan Jische: „Scharren“, „Klappern“, „Murmeln“, „Glöckchenklingen“, „Händeklatschen“ (WL 347).

⁵⁰⁴ Vgl. unter zahllosen Beispielen (alle Hervorhebungen A.L.): „Ein *Schluchzen* und *Brüllen* [...] klang eruptiv aus der dunklen *Masse*“ (WL 143); „Das entsetzliche *Weinen* krampfte aus der schwarzen *Masse*“ (WL 143); „Das dumpfe *Weinen* in der *Masse* vertiefte sich zum *Stöhnen*, zum hilflosen, stoßweisen *Ächzen*. [...] Aber beim *Aufrichten* befahl ihre Unterarme, Knie und Nacken ein *Zittern*. Ein *Schütteln*, *Schleudern* der Glieder

Stellung als Subjekt verbaler Prädikate oder als Hauptkonstituente unvollständiger, ‚nominaler‘ Sätze hervorgehoben. Die nominalisierten Infinitive fungieren als Ausdruck einer Massenhandlung, bzw. eines Geschehen, das sich *aus*, *in* oder *an* der Menschenmasse vollzieht. Die Bezeichnung des Infinitivs als grammatische Form der Masse ist daher dahingehend zu präzisieren, daß Infinitiv und Masse zwar in enger Verbindung stehen, daß jedoch der Infinitiv nicht als markiert in bezug auf eine Person/Numerus-Kategorie ‚Masse‘ gelten darf. Vielmehr nimmt der Infinitiv selbst, in einer Verabsolutierung seiner lexikalischen Bedeutung, die Agens-Rolle ein, die Masse indessen erscheint als Patiens, auf welches die Handlung gerichtet ist: „Dann kam ein Zittern in die willenlose Masse“ (WL 438). Das ‚Zittern‘ ist der ‚Masse‘ vorgängig und kann ohne diese existieren und agieren, die Masse hingegen ist das affizierte Patiens. In der Einheit der als Patiens der selbständigen Infinitive erscheinenden Masse sind die verschiedenen Einzelbewußtseine (und also Stimmen), aus denen sich die Masse zusammensetzt, aufgehoben. Der Infinitiv wird damit zum Stimmenbündel, in dem selbst die Erzählerstimme aufgeht. Die Frage ‚Wer erzählt?‘ widersetzt sich in den Passagen der Ballung selbständiger Infinitive der Antwort. Ebenso erweist sich in diesen Passagen eine Bestimmung der Fokalisierung als unmöglich. Wer nimmt hier die Welt als Handlung und die Dinge der Welt als in ihre Bestandteile aufgelöst wahr? Es ist weder ein Innen-, noch ein Außenstandpunkt, von dem aus in diesen Passagen wahrgenommen oder erzählt wird. Vielmehr bringt sich die diegetische Welt selbst zur Anschauung,⁵⁰⁵ gleichsam unvermittelt als Stimmenvielfalt, in der grammatische Person und

[...]“ (WL 144); „*Rennen* schattenschwarzer Männer, *Vermischen* der Farbenflecke, Händewürfe von Geräuschen, *Sprechen*, Rufe in Fetzen, Schwall von Lärm. Bunte Schwestern umarmten sich im *Herabgleiten*, Brüder Hüfte an Hüfte. Eine jubilierende lichtgetränkte *Wolke* senkte sich in das Tal“ (WL 151); „Das *Lärmen* der *Masse* verdichtete sich zu einem wirren Gebrüll, das wie ein betäubender Nebel in das Feld herunterwallte“ (WL 235); „Dann kam ein *Zittern* in die willenlose *Masse*. / Ein tiefes, ausholendes *Atmen*. / Das *Platzen* eines Kessels“ (WL 438); „Die *Massen* stauten sich. [...] In die kürzeren Pausen des *Johlens* klang ein fernes, wildes *Blasen*, *Schurren*, *Rumoren* [...]. Unbarmherzig drängte die *Masse* nach Norden [...]. / Als das blitzartige *Hinsinken* der Pfeilgetroffenen begann, [...]“ (WL 465).

⁵⁰⁵ Ähnlich SCHMIDT-HENKEL über die Darstellung des Festes in der Hauptstadt in Ma-nohs Priesterköniglich, in welcher es zu „rasend wechselnden Perspektiven der Erzählung“ komme, in welchen „ein Standpunkt oberhalb oder außerhalb [...] nicht möglich [ist], da der gesamte Vorgang sich selbst erzählt“ (SCHMIDT-HENKEL 1967: 168).

grammatisches Tempus – und in der Semantisierung der Form: die Individuation der Figuren – überwunden werden.

Auf der Ebene der erzählten Welt verschaffen (diegetische) Resonanzen den Figuren des Romans das Gefühl, als Individuen in einen größeren Weltzusammenhang eingebunden zu sein. Sie bergen aber zugleich immer die Gefahr von Resonanzkatastrophen, in denen das Einheitsgefühl mit der Welt und anderen Individuen von blinder Zerstörung verdrängt wird. Formal korrespondiert die Auflösung des Individuums in der Masse mit der Häufung nominalisierter Infinitive. Über die Bündelung in den Infinitiven resonieren die Einzelstimmen der Figuren miteinander, sei es innerhalb einer Szene oder über den gesamten Text hinweg. Denn in der Wiederholung des Infinitivs (als eines Strukturelements) resonieren auch alle Infinitive miteinander. Damit weist der Text bereits auf das für ihn maßgebliche Prinzip formaler Resonanz: die leitmotivische Wiederholung.

4.1.5. Leitmotivik: Resonante Stimmen

4.1.5.1. Einführung

Unter den Phänomenen formaler Resonanz in *Die drei Sprünge des Wang-lun* spielen Leitmotive eine entscheidende Rolle. Schon der Begriff des ‚Leitmotivs‘ verweist auf eine akustische, genauer: musikalische Herkunft. Das literarische Leitmotiv wurde der Musik(wissenschaft) in Nachfolge und Auseinandersetzung mit dem Werk Richard WAGNERS entlehnt und vor allem anhand der Werke von Thomas MANN, JOYCE, PROUST und WOOLF in die Literaturwissenschaft übertragen.⁵⁰⁶ In seiner Definition versteht LINK unter einem Leitmotiv „die erhöhte Rekurrenz von Morphemen oder

⁵⁰⁶ Zur Begriffsgeschichte in der Musik vgl. VEIT (1996: Sp. 1079-1093) sowie RÜMENAPP (2002: 17-29). Eine frühe musiktheoretische Behandlung des Leitmotivs findet sich bei SCHMITZ (1915: 66f., 124-128). Zur Übertragung von WAGNERS Leitmotivtechnik in die Literatur am Beispiel Thomas MANNs und zu Unterschieden zwischen musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Verwendungsweise vgl. VAGET (1984). – Als „echt romantisches Stilmittel“ (HOTES 1931: 150) erscheint das Leitmotiv bei HOTES. Dieser analysiert das Leitmotiv im Roman der Romantik (vgl. ebd.: 19-34) und sieht in der Romantik zumindest „die Anfänge dieser Technik“ (ebd.: 34), wenn diese auch „noch weit entfernt ist von der ausgebildeten Leitmotivtechnik späterer Dichter des 19. Jahrhunderts“ (ebd.).

Lexemen“, wobei LINK das Kriterium „lautlich-semantischer Isomorphie“ anlegt.⁵⁰⁷ Ein solcher Begriff des Leitmotivs ist sehr weit und umfaßt rhetorische Figuren wie Anapher und Epipher,⁵⁰⁸ bietet jedoch keinerlei interpretatorischen Mehrwert. In der vorliegenden Arbeit wird mit TE BOEKHORST unter einem Leitmotiv eine „textuelle Äquivalenz“ verstanden, „die sich als Rekurrenz mit identischer oder teilweise identischer sprachlicher Füllung in markanter Weise vom kontextuellen Umfeld abhebt“.⁵⁰⁹ Es ist auch dies ein weiterer Begriff des Leitmotivs, unter den sich alle Arten textueller Rekurrenzen bis hin zum Einzelwort subsumieren lassen.⁵¹⁰ Eine gewisse Vagheit ist angesichts einer solch weiten Definition und der Anwendung eines Kriteriums ‚markanter Abhebung‘ nicht zu vermeiden,⁵¹¹ berücksichtigt aber die subjektive Komponente der Interpretation. Trotz dieser Unschärfe wird an dem Begriff des ‚Leitmotivs‘ festgehalten, da er sich als ein sinnvolles Instrument literaturwissenschaftlicher Analyse erweist. Über die Bewegung der Rekurrenz und der Steigerung läßt sich das Leitmotiv an die Resonanz anbinden.

Das Auftreten von Leitmotiven in *Wang-lun* ist in der Forschungsliteratur immer wieder erkannt worden.⁵¹² Besonders auffällig ist die Schattenleitmotivik, die vor allem von KELLER eingehend und

⁵⁰⁷ LINK (1979: 116).

⁵⁰⁸ Vgl. LINK (1979: 117).

⁵⁰⁹ TE BOEKHORST (1987: 24).

⁵¹⁰ Auch HOTES setzt eine weite Definition an: „Allgemein können wir das dichterische Leitmotiv definieren als ein innerhalb eines Dichtwerkes in gleicher oder variiert Form wiederkehrendes Motiv“ (HOTES 1931: 17). HOTES ist darauf bedacht, die Übernahme eines musikalischen Begriffs in die Literaturwissenschaft zu rechtfertigen (vgl. ebd.: 7-18), und merkt an, daß das Leitmotiv „ein literarisches Kunstmittel, eine Parallele, keine Nachbildung des musikalischen Leitmotivs“ (ebd.: 150) sei. Daß auch Einzelwörter Leitmotivcharakter annehmen können, legt WALZEL nahe (vgl. WALZEL 1926: 179f.; 1923: 364). In die literaturwissenschaftliche Praxis umgesetzt findet sich diese Ansicht bei BULHOF, der seiner Studie zu Thomas MANN'S *Zauberberg* einen ausführlichen Anhang zu Rekurrenzen von Einzelwörtern anfügt (vgl. BULHOF 1966: 198-224).

⁵¹¹ Was sich *markant* abhebt, ist weder qualitativ noch quantitativ eindeutig zu bestimmen. Auch TE BOEKHORST tut sich mit der Definition der ‚Markantheit‘ schwer und gelangt hier zu keinen genauen Richtlinien, vgl. TE BOEKHORST (1987: 20-25, 262-265).

⁵¹² Explizit von „Leitmotiv[e]n“ als textorganisierenden Elementen spricht auch SCHMIDT-HENKEL (1967: 173), führt diesen Gedanken aber nur am Beispiel der Schattenparabel aus.

konsequent analysiert worden ist.⁵¹³ Von Belang sind ebenso das Leitmotiv der Maske und das des Wassers.⁵¹⁴ Leitmotivische Funktion wird darüber hinaus zu Recht auch der Raum- und Zeitsemantik zugesprochen.⁵¹⁵ Neben diesen großen, auffälligen leitmotivischen Strängen gibt es jedoch noch zahlreiche kleinere, die nicht weniger bedeutsam sind und denen hier besondere Beachtung geschenkt werden soll, zumal diese eher als etwa Raum- und Zeitsemantik dem Kriterium ‚textueller Rekurrenzen mit identischer sprachlicher Füllung‘ genügen und sich daher auch eher als Resonanzphänomene beschreiben lassen. Das werkübergreifende Leitmotiv des Nicht-Zurechtfindens wurde bereits in der Analyse der *Zueignung* behandelt. Im folgenden seien nun drei weitere Leitmotive angeführt: das mannigfaltig ausgestaltete Leitmotiv des Ausatmens, das Leitmotiv der Fünffzahl und das Leitmotiv des Verbergens des Gesichts.

4.1.5.2. Vom Ausatmen

In Anbetracht ihrer Häufung darf die textuelle Repräsentation des geräuschhaften Ausatmens zweifellos als ‚markant‘ und damit als Leitmotiv des Romans gelten.⁵¹⁶ Die Ausdrücke, welche der Text für das geräuschhafte Ausatmen findet, sind vielfältig, wobei die mit Abstand meistverwendeten ‚Seufzen‘⁵¹⁷ und ‚Stöhnen‘,⁵¹⁸ gefolgt von ‚Keuchen‘,⁵¹⁹ ‚Schluchzen‘,⁵²⁰ ‚Ächzen‘⁵²¹ und

⁵¹³ Zum Leitmotiv des Schattens vgl. KELLER (1980: besonders 77-80, 98-100, 130-132) und EMDE (1999: 32).

⁵¹⁴ Zum Leitmotiv der Maske vgl. DURRANI (1981: 118f.), KELLER (1980: 63f.), LORF (1999: 221-223), in psychoanalytischer Deutung der Maskenmotivik HUGUET (1978: 455, 524-532), in Bezug zu BRECHTS Dramatik DETKEN (2009: 112-119). Zum Leitmotiv des Wassers vgl. COLLINS (1990: 98-104), FEE (1991: 107f.), POSTEL (2006: 139).

⁵¹⁵ Zur Raumsemantik vgl. BLESSING (1972: 176-182), BAE (1999: 95-99), KLYMIUK (1984: 451-465), MA (1993: 134-146). Zur Zeitsemantik vgl. BLESSING (1972: 163-165), KLYMIUK (1984: 438-450), RIBBAT (1970: 136-141).

⁵¹⁶ Allein die folgenden sechs Verben des geräuschhaften Ausatmens kommen insgesamt auf über einhundert Nennungen.

⁵¹⁷ Vgl. *WL* 11 [hier, wie in den folgenden fünf Fußnoten, bezeichnet das folgende Substantiv das Subjekt, falls dieses eindeutig identifizierbar ist], 13, 40 Wang-lun, 62 ein Vagabund, 82 Chu, 100 Wang-lun, 118 Wang-lun, 130 ein Kranker, 131 Ma-noh, 142 Ma-noh, 150, 160, 161, 169 Wang-lun, 193 der jüngere Liu, 240, 275 einer, 289 Khien-lung, 289 Khien-lung, 310 Khien-lung, 335 Pei, 338 Pei, 345 Paldan Jische, 356

„Röcheln“⁵²² sind. Bereits in der Exposition des Ersten Buches von *Wang-lun* (*WL* 11-14) wird zweimal auf das Ausatmen in der Form des ‚Seufzens‘ Bezug genommen. Von den Wahrhaft Schwachen heißt es schon auf der ersten Seite des Haupttextes: „Ein lautes Seufzen und Weinen erhob sich oft von ihren Raststätten. Das waren die jungen Brüder und Schwestern“ (*WL* 11). Die Charakterisierung des Seufzens als ‚laut‘, der nominalisierte Infinitiv als solcher sowie die Erläuterung, daß es sich bei dem Ursprung von Seufzen und Weinen um die ‚Brüder und Schwestern‘ handle (man könnte ‚das waren‘ sogar als Identitätsaussage lesen und also das ‚Seufzen und Weinen‘ mit den ‚Brüdern und Schwestern‘ identifizieren), verweisen auf die Überindividualität des Seufzens. Im (oder gar: als) Seufzen und Weinen erfahren die Wahrhaft Schwachen ihre Gemeinschaft. Vor Rührung und Glückseligkeit seufzen sie, wie die zweite Erwähnung des ‚Seufzens‘ gegen Ende der Exposition deutlich macht.

Ein Seufzen preßte das Land aus. Man hatte so glückverschleierte Augen nie gesehen. Ein Zittern ging durch die Familien. Und wenn abends wieder von den „Wahrhaft Schwachen“ und der alten Fabel gesprochen wurde, sah einer den andern an und morgens forschten sie, wer verschwunden sei. Ein geheimes, süßes Leiden schien besonders die jungen kräftigen Männer und Frauen befallen zu haben. Sie schienen fortgezogen zu werden von einer Art bräutlichem Schmerz. (*WL* 13f.)

Kia-king, 356 Kia-king, 366 Khien-lung, 408 Ngoh, 412, 418, 438 Khien-lung, 442, 453 Chao-hoei, 464 ein Mann, 472 ein Räuber, 481 Wang-lun.

⁵¹⁸ Vgl. *WL* 42, 44 (2x), 74, 142 Ma-noh, 148, 178, 221 Gelbe Glocke, 236, 274, 323 Wang-lun, 339, 365 Khien-lung, 366 Khien-lung, 394 ein Schmied, 416 Wang-lun, 437 Wang-lun, 453 Chao-hoei, 467 Chao-hoei und Hai-tang, 468, 490 Yin-tsi-tu.

⁵¹⁹ Vgl. *WL* 7 (hier die Verbindung zwischen Haupttext und *Zueignung* über „[m]otorkeuchende Wagen“), 20 Wang-schen, 58, 73 Wang-lun, 74, 94 ein Kaufmann, 192 Ma-noh, 236, 256 Ma-noh, 274, 344, 363 Kia-king, 368 Khien-lung, 394 ein junger Mensch, 438, 490 Wang-lun.

⁵²⁰ Vgl. *WL* 74, 80 Vagabunden, 87, 125, 143, 145, 221 Liang-li, 236, 365 Khien-lung, 404 Frauen, 424, 459 Hai-tang, 468 Chao-hoei und Hai-tang.

⁵²¹ Vgl. *WL* 31 Wang-lun, 53 Ma-noh, 53, 144, 150 Ma-noh, 186, 254 Liang-li, 361 Kia-king, 369 Kia-king, 372 Kia-king und Khien-lung.

⁵²² Vgl. *WL* 236, 277 ein Mädchen, 367, 416 Wang-lun, 464 Frauen, 483 einige Brüder.

Das Zittern als eine starke Schwingung weist auf diegetische Resonanz,⁵²³ die hier mit der formalen Resonanz des leitmotivischen Atmens enggeführt wird. Wie schon bei seiner ersten Nennung erscheint das ‚Seufzen‘ als nominalisierter Infinitiv und erfüllt die in der Analyse der Infinitive herausgearbeiteten Eigenheiten des Infinitivgebrauchs. Das Seufzen übernimmt eine doppelte Agensfunktion: Zum einen als Agens seiner selbst (mit einem vordergründig ungenannten Patiens, das jedoch auch hier eine Masse an Individuen umfaßt, nämlich diejenigen, die aus den Familien verschwinden, die jungen Männer und Frauen, die sich den Wahrhaft Schwachen anschließen), zum anderen als Agens des Verbums ‚auspressen‘ mit einem Patiens ‚Land‘. Das allgegenwärtige ‚Seufzen‘ *handelt* geradezu gewaltsam an der Welt und nimmt formenden Einfluß auf deren Gestalt. Es ist, als presse das ‚Seufzen‘ die Familien des Landes durch ein Sieb, durch dessen Poren diejenigen ‚verschwinden‘, die sich den Wahrhaft Schwachen anschließen. Was seine Grundbedeutung angeht, kann das Seufzen sowohl Zeichen der Freude als auch des Leids sein. Im ‚Seufzen‘ werden daher die Oxymora vom ‚süßen Leiden‘ und vom ‚bräutlichen Schmerz‘ gebündelt. Leiden und Schmerz werden durch die attributiven Adjektive positiv konnotiert, und genauso erhält das ‚Seufzen‘ durch die ‚glückverschleierte Augen‘ seine dominant positive Konnotation.

Trotz dieser Deutung sei bemerkt, daß der erste Satz des Zitats in zweifacher Hinsicht gelesen werden kann. Zumal es sich um den Beginn eines Absatzes handelt, mag man in dem ‚Seufzen‘ auch das topikalisierte Objekt des Satzes sehen, so daß das ‚Seufzen‘ als das ausgepreßte, nicht das auspressende zu verstehen wäre. Diese Ambiguität der Lesarten läßt sich nicht auflösen, wobei eine Vereindeutigung ohnehin nicht erstrebenswert ist, da gerade die Schweben, in welcher sich der Satz befindet, seine besondere Qualität ausmacht. Das ‚Seufzen‘ ist in ständiger Rekursion *zugleich* Ursache und Wirkung der ‚glückverschleierte Augen‘. Das ‚Seufzen‘ bringt, aus dem Land die

⁵²³ Zum Zittern siehe unten, 4.2.3.

Wahrhaft Schwachen auspressend, die Glückseligkeit hervor; zugleich bringt das Land in der Glückseligkeit der Wahrhaft Schwachen das ‚Seufzen‘ hervor. Darüber hinaus offenbart sich in der Ambiguität des Satzes seine Anschlußfähigkeit sowohl an *textstrukturelle* Besonderheiten wie den Infinitivgebrauch (in der ersten Lesart) als auch an die *Semantik* des Ausatmens (in der zweiten Lesart). Denn daß die letztere Lesart einer Topikalisierung durchaus Plausibilität für sich beanspruchen kann, zeigt sich, wenn man die Semantik, die der Text selbst dem Ausatmen zuschreibt, betrachtet, da das *Hervorpressen* der Luft eine wichtige Komponente in der Bedeutungskonstitution bildet.

Die Semantik des Ausatmens entwickelt der Roman am Beispiel des Schluchzens. Bevor Ma-noh sich am Abend der Formulierung der Lehre des Nichtwiderstrebens „an Wang verloren“ (WL 80) gibt, was ihm die anderen fünf Anwesenden später gleichzutun (vgl. WL 83), heißt es von den fünf Vagabunden, die mit Wang-lun und Ma-noh in dessen Hütte sitzen:

Die Vagabunden, von Grimm ausgehöhlt, schluchzten ihren Ballast von sich. Die Arme wurden in einem Wirbel herumgerissen. Die heiße Wut wurde in die Hälsa gepreßt, über einen blechernen Resonanzboden geledert, und schnarrend, tremolierend weg in die Luft geprustet. Sie kamen sich bloßgelegt bis auf die Blutröhren, die Lungenbläschen, vor, [...]. (WL 80)

Der Akt des Schluchzens ist der Akt einer Befreiung von Ballast. Die in den Lungen der Individuen befindliche Luft wird zur Metapher der Wut. So wie die Luft in den Lungen das Innerste und Eigenste des Körpers bezeichnet, ist die Wut die geistig-psychische Entsprechung zur Luft, also das individuierende Merkmal im Psychischen. Das Schluchzen erscheint somit als eine physische Äquivalenz zu einem psychischen Prozeß. Indem sich die Vagabunden auf physischer Ebene der Luft entledigen,⁵²⁴ stoßen sie auf psychischer Ebene ihre Wut nach außen. Sie veräußern ihr

⁵²⁴ Unbedingt zu beachten ist zudem die akustisch-resonante Komponente dieses Ausatmens. Es handelt sich eben nicht um ein einfaches Ausatmen, sondern um ein *Schluchzen* (oder *Seufzen*, *Stöhnen*, *Keuchen*, *Ächzen*, *Röcheln*), also ein akustisch wahrnehmbares Ausatmen. Die resonante Qualität dessen betont der Text im obigen Zitat in besonderem Maße: „Die heiße Wut wurde in die Hälsa gepreßt, über einen *blechernen Resonanzboden geledert*, und *schnarrend, tremolierend* weg in die Luft geprustet“ (WL 80, Hervorhebung A.L.).

individuierendes Innerstes, *ex-spirieren* im wortwörtlichen Sinne. Ergebnis dieses Prozesses ist ein Zustand der Selbstdemontage im Sinne einer Überwindung des Individuums. Die Vagabunden fühlen sich in den Momenten des Schluchzens bis auf das Innerste, die ‚Blutröhren‘ und ‚Lungenbläschen‘, *bloßgelegt*. Nichts trennt das Innere mehr vom Äußeren. In der Analogisierung von körperlich-physischen und geistig-psychischen Prozessen bedeutet dies eine Rücknahme der Individuation im Bloßgelegtsein. Geist (als Inneres) und Welt (als Äußeres) sind nicht mehr durch das Individuum voneinander getrennt (so wie die Lungenbläschen durch den Körper von der Außenwelt getrennt sind), sondern statt dessen ineinander aufgehoben.⁵²⁵ Das Individuum ist hier buchstäblich ein offenes System, wie es in *Unser Dasein* beschrieben wird.

Angesichts dieser Semantisierung des Ausatmens im Text überrascht es nicht, daß die Verben des geräuschhaften Ausatmens eine besondere Affinität zu Szenen temporärer Entindividuation aufweisen.⁵²⁶ In jeder dieser Szenen weist das geräuschhafte Ausatmen auf jene Szene in Ma-nohs Hütte zurück und verbindet die Vagabunden in Ma-nohs Hütte mit anderen Figuren, die im Schluchzen überindividuell und überzeitlich vereint sind. Die Rekurrenz des Vorgangs wird zur Resonanz, indem eine semantische Steigerung vollzogen wird: die Einzelfigur und die Zeit verblassen, der Vorgang selbst rückt in den Vordergrund. An wem und zu welchem Zeitpunkt er sich vollzieht, verliert an Bedeutung. In bezug auf die Zeit führt der Einsatz von Leitmotiven daher nach TE BOEKHORST zu einer „Nivellierung des Gegensatzes zwischen Vergangenen und Gegenwärtigen“.⁵²⁷ Diese „Aufhebung der Zeit innerhalb der Erzählung durch die einzelnen

⁵²⁵ Was hier für das Schluchzen erläutert wurde, wiederholt Ma-noh anhand des Seufzens und Stöhnens, wenn er sagt: „Seht mich, einen Menschen, der seufzt und stöhnt, und so in – die Freiheit geht“ (*WL* 142). Auch dieses Zitat vollzieht eine Analogisierung zwischen dem körperlichen Akt des Ausatmens und einem geistigen der Befreiung. – Die Anspielung an das ‚Ecce homo‘ der Bibel (Joh 19,5) ist hier schwerlich zu überhören, so daß man hier zusätzlich von *intertextueller* Resonanz sprechen kann. Siehe dazu unten, Fn. 564, sowie 4.3.

⁵²⁶ Vgl. *WL* 53, 58f., 74, 86f., 143, 144, 148, 150, 186, 236, 240, 274, 275, 310, 323, 367f., 437f., 464, 468, 483.

⁵²⁷ TE BOEKHORST (1987: 270).

Leitmotive“ nennt BULHOF „Synchronizität“.⁵²⁸ Was also für das Leitmotiv im allgemeinen gilt – daß weniger der Bedeutungsinhalt des Leitmotivs als vielmehr die Wiederholung als solche entscheidend ist und eine vertiefende Wirkung hat⁵²⁹ –, gilt auch und im besonderen für das Leitmotiv des geräuschhaften Ausatmens. Indem kaum eine Figur vom geräuschhaften Ausatmen ausgenommen ist, wird eine Verbindung zwischen den Individuen der Diegese etabliert. In *Wang-lun* seufzt, stöhnt, keucht, schluchzt, ächzt und röchelt keine Figur allein, auch wenn sie sich dessen selbstverständlich auf Ebene der Diegese nicht bewußt ist. Bei der Resonanz in leitmotivischer Rekurrenz handelt es sich um ein Phänomen der Textstruktur. In jedem Seufzen, Stöhnen, Keuchen, Schluchzen, Ächzen und Röcheln resonieren *synchron* die Stimmen all der anderen, die ebenfalls vor Verzückung oder Verzweiflung seufzen, stöhnen, keuchen, schluchzen, ächzen und röcheln. Die Singularität wird auf textstruktureller Ebene in eine resonante Pluralität überführt.

4.1.5.3. Von der Fünffzahl

Eines der hinsichtlich seiner Grundbedeutung unscheinbarsten und doch in der Zahl auffälligsten, fast schon penetranten Leitmotive ist die *Fünffzahl*. WICHERT ist, wie es scheint, der einzige, der dieses Leitmotiv erkannt hat.⁵³⁰ Er nennt dreizehn Beispiele in bezug auf die Anzahl von Menschen, auf moralische Lehren, auf den Kultbereich und auf den Kalender. Damit hat WICHERT jedoch nur eine kleine Auswahl des Gesamtausmaßes gegeben: Tatsächlich erscheint die *Fünff* über einhundertmal im Text. Laut WICHERT erfahre der Leser aus dem Text jedoch nicht, „was es mit dieser Zahl auf sich hat“.⁵³¹ Er fährt fort:

⁵²⁸ BULHOF (1966: 5).

⁵²⁹ So HOTES und WALZEL, siehe unten, Fn. 533.

⁵³⁰ Vgl. WICHERT (1978: 109): „Wer den *Wang-lun* liest, dem muß bald die Zahl ‚fünf‘ auffallen.“

⁵³¹ WICHERT (1978: 109).

Der Erzähler läßt nur ahnen, daß diese Zahl für die Welt von Bedeutung sein muß. Das geschieht durch Analogien, Wiederholungen. Sie können Zufälle sein. Mit der Zunahme ihrer Häufigkeit wächst aber die Wahrscheinlichkeit eines dahinterstehenden, uns unbekanntes Gesetzes, das nicht verbindlich formuliert, sondern stets nur vorläufig vermutet werden kann.⁵³²

Wenngleich diese Deutung zu unterstützen ist, seien WICHERTS Aussagen dennoch leicht im Akzent verschoben. Gerade weil jenes ‚Gesetz‘ der Fünffzahl nicht verbindlich durch den Erzähler formuliert wird, ist es nicht sinnvoll, so zu reden, als lasse der Erzähler irgend etwas erraten: Thematisiert wird die Häufigkeit der Fünffzahl an keiner Stelle des Textes. Auf der Ebene des Erzählers und der Diegese handelt es sich bei den Analogien und Rekurrenzen um *Zufälle*, erst auf der formalen Ebene der Textstruktur wird das *dahinterstehende* Gesetz faßbar. In genau diesem Sinne – einer oberflächlichen Arbitrarität in der erzählten Welt bei gleichzeitiger textstruktureller Bedeutungshaftigkeit⁵³³ – generieren Leitmotive Resonanz. Die Form selbst wird unerachtet ihres Inhalts semantisiert.

Wie schon WICHERT ausführt, ist das Motiv der Fünffzahl letztlich wohl nicht aufzulösen, aber nichtsdestotrotz soll ein Versuch unternommen werden, die signifikantesten Nennungen der Fünffzahl auszusortieren und anhand dieser zumindest eine mögliche Deutung zu skizzieren. Denn es zeigt sich, daß das, was in Fünffzahl erscheint, nicht gänzlich arbiträr ist. Zwei Kategorien dominieren die Fünffzahl: Menschen⁵³⁴ und Zeit.⁵³⁵ Von den rund einhundert Nennungen einer Fünffzahl machen

⁵³² WICHERT (1978: 109).

⁵³³ HOTES nennt letzteres die „deutende und zugleich symbolisch vertiefende Verwendung des Leitmotivs“ (HOTES 1931: 14). Ähnlich auch schon bei WALZEL (1923: 360): „In der Dichtung [...] kann die Wiederkehr des Leitmotivs gleichfalls eine Vertiefung bringen, die ohne das Leitmotiv nicht zustandekäme“. WALZEL spricht auch vom „inhaltliche[n] Mehr“ (WALZEL 1926: 158), das durch das Leitmotiv geschaffen, und einem „tieferen Sinn“ (ebd.: 157), der den Worten durch die Wiederholung des Leitmotivs geliehen werde.

⁵³⁴ Vgl. *WL* 15 (Fischer) [das folgende Substantiv bezeichnet das Gezählte; ist dieses nicht explizit genannt, aber aus dem Kontext erschließbar, erscheint es in Klammern], 26 Musikanten, 35 (Männer), 45 (Männer), 57 (Männer), 60 (Männer), 62 Verbrecher, 62 Gesellen, 67 Vagabunden, 69 Räuber, 70 Vagabunden, 84 Abgesandte, 85 Sprecher, 87 Raubtiermenschen, 88 Boten, 93 (Arbeiter), 154 Männer, 154 Männer, 171 (Männer), 178 (Brüder), 178 (Brüder), 182 (Mädchen), 183 Anklägerinnen, 183 Mädchen, 188 Brüder, 191 Brüder, 191 (Mönche), 213 Männer, 213 Männer, 217 Boten, 217 Leute, 220 Boten, 302 Astrologen, 358 „der fünfte“, 377 Händler, 378 Brüder, 379 Wanderer, 380 Händler, 382 (Männer), 386 (Männer), 388 Händler, 406

Menschen als Gezähltes circa die Hälfte, Zeitangaben ungefähr ein Fünftel aus. Der Großteil der Nennungen der Fünzfahl kommt also aus diesen beiden Kategorien. Menschen erscheinen im Text bevorzugt in Fünfergruppen und hinsichtlich der Zeit zeigen sowohl Dauer und Iteration (,fünf ... (lang)‘, ,fünfmal‘) als auch der Zeitpunkt (,am/im fünften ...‘) eine Affinität zur Fünzfahl. Wenn die Nennung von Zahlen im Zusammenhang mit Zeitangaben normalerweise den Eindruck größerer Exaktheit erweckt, hat die Häufung und Betonung *einer* Zahl den entgegengesetzten Effekt: Die Zeitangaben werden anhand des Leitmotivs der Fünzfahl in enge Beziehung zueinander gesetzt. Wenn einmal etwas am fünften Tag geschieht oder fünf Tage dauert, ist es eine Besonderheit; wenn jedoch immer wieder etwas am fünften Tag geschieht oder fünf Tage dauert, verwischen die Grenzen zwischen dem einen Ereignis und dem anderen. In der Wiederholung wird die Singularität aufgelöst; statt Präzision also Beliebigkeit und Aufhebung der Zeit in Resonanz und Synchronizität.

Was die in Fünzfahl erscheinenden Menschen anlangt, so läßt sich auch hier ein gewisses Muster erkennen. Auffällig häufig handelt es sich bei den in Fünzfahl auftretenden Menschen um Repräsentanten größerer Gruppen. So sind es fünf Vagabunden, die Nachricht aus dem Dorf zu Wang-lun bringen, Zeugen der Verkündigung der Lehre Wang-luns werden und diese als Boten zurück in das Dorf tragen (als fünfzählig genannt in *WL* 69f, 84f., 88). Die fünf sprechen also *für* die und *zu* der Gemeinschaft von Vagabunden. Die Fünzfahl vertritt in diesem und vielen weiteren⁵³⁶

(Kuhjungen), 424 Herren und Damen, 439 (Offiziere), 451 Gefährten, 453 Offiziere, 459 Astrologen, 459 „der fünfte“ (Astrologe), 487 „fünf mal fünf Männer und Frauen“.

⁵³⁵ Als Ordinalzahl vgl. *WL* 21 Tag, 22 Tag, 22 Tag, 46 Tag, 128 Monat, 129 Monat, 166 Tag, 166 Monat, 346 Tag; als Kardinalzahl vgl. *WL* 37 Tage, 129 „fünftägig“, 140 „fünfmal“, 151 „fünfmal“, 183 Tage, 196 Tage, 284 Tage, 288 Tage, 337 Wochen, 339 „fünfmal fünf Tage“, 346 „fünfstündlich“, 416 „fünfmal“.

⁵³⁶ Die „fünf mit Laternen“ sind nur einige der Vagabunden, die später „in Gruppen“ (*WL* 45) angelaufen kommen; von den „etwas über fünfzig Mann“, die den Haufen bilden, zu dem auch Wang-lun gehört, ziehen „fünf“ (*WL* 57) los, um nach Genossen zu suchen; unter der großen Gruppe der Vagabunden gibt es „kaum fünf [...], die sich nicht verjagt und getreten vorkamen“ (*WL* 60); „fünf der Vagabunden“ (*WL* 67) begegnet Wang-lun in einem der Häuser Pa-ta-lings; „[e]inige Männer“ (*WL* 153) hören das Schelten des Dämmerungsmenschen, aber nur „fünf Männer“ (*WL* 154) fassen Mut und schauen nach, was vor sich geht; aus seinem „Haufen“ schickt Ma-noh „fünf Männer als Boten“ (*WL* 154) zu Wang-lun, um über die Veränderungen zu berichten; Wang-lun schlägt sich „zu einer Bande schlimmer Gesellen“ (*WL* 170), aber nur

Fällen die Gesamtheit und wird damit zum Symbol für das überindividuelle Ganze, denn in fast allen Fällen setzt sich die fünfzählige Repräsentantengruppe aus anonymen, oberflächlich entindividuierten Menschen zusammen. Es ist nicht wichtig, welche fünf das Ganze repräsentieren, sondern *daß* ein Ganzes durch fünf vertreten werden kann. Daß die Fünzfahl eine solche Semantik erhält, ist ausschließlich in ihrer leitmotivischen Verwendung begründet. Eine einmalige Repräsentanz des Ganzen durch eine Gruppe von fünf stellte lediglich einen Zufall dar, aber die strukturelle Ähnlichkeit der Verwendung in unterschiedlichen Kontexten verleiht der Fünzfahl jene semantische Steigerung, jenen *vertiefenden* Überschuß an Bedeutung.

Der Rest der Nennungen der Fünzfahl stammt zum Teil aus dem religiös-magischen Bereich.⁵³⁷ Gewöhnliche, materiale Gegenstände indessen erscheinen kaum in der Fünzfahl – mit einer signifikanten Ausnahme: dem Säbel. An immerhin sechs Stellen im Roman werden die *fünf* Säbel erwähnt, mit welchen Su-koh niedergemacht wird.⁵³⁸ Die Ermordung Su-kohs ist das Urdissoziationserlebnis für Wang-lun.⁵³⁹ Er sieht die fünf Säbel durch die Luft fahren, „[u]nd dann ein graues Durcheinander, Übereinander“ (WL 39). Durcheinander und Übereinander sind direkt in der Form repräsentiert: Es folgt zum erstenmal im Roman eine längere Passage erlebter Gedankenrede. Die vierfache Anapher über ‚Su-koh‘ (vgl. WL 39), in welcher der erste Satz („Su-

„fünf von ihnen“ (WL 171) versperren ihm den Weg; von den um das Kloster Lagernden, den Menschen, die die Klosteranlagen umfassen, folgen Ma-noh „fünf seiner Brüder“ (WL 188) in das Zimmer des Chan-po; von einer „Schar Bauern und Gewerkschaftler[n]“ (WL 213) läßt Ma-noh „fünf der Männer“ (WL 213) zu ihm führen, die als „Boten“ (WL 217, 220) mit ihm verhandeln; zu fünft (als fünfzählig genannt in WL 377-380, 382, 386) machen sich Händler (und Anhänger der Wahrhaft Schwachen) aus einem Dorf, bei welchem der Kampf „einer Bündlerrotte mit den Regulären“ (WL 377) stattgefunden hat, auf, um Wang-lun aus seinem zurückgezogenen Leben im Hia-ho zu reißen; von der „feierliche[n] prunkvolle[n] Prozession“, die zu Chao-hoeis Haus zieht, werden nur „Wang-lun und fünf Gefährten“ (WL 451) in diesem vorstellig.

⁵³⁷ Vgl. WL 54 „fünf Buddhas“, 68 „fünf Fos“, 329 „fünf Dämonen“, 352 „fünf Buddhabilder“, 459 „fünf Dämonen“.

⁵³⁸ Vgl. WL 39, 40, 67, 71, 74, 75.

⁵³⁹ Vgl. RIBBAT (1970: 123): „Diese Szene sinnlosen Leidens wird zu Wang-luns Ur-Erfahrung. Von ihr aus denkt er in Zukunft, an ihr wertet er sein eigenes Tun und das anderer“. Auch für HACHMÖLLER beginnt „mit diesem Schockerlebnis ein Prozeß [...], der mit der einsetzenden Isolierung der vitalen Ichsphäre identisch ist, durch die der Held in einen offenen Widerspruch zur Welt gerät“ (HACHMÖLLER 1971: 47).

koh, sein ernster Bruder, lag ungerettet auf der Straße“, *WL* 39) in den folgenden drei Sätzen parataktisch in seine Bestandteile aufgelöst wird, macht Wang-luns Verwirrung offenbar.⁵⁴⁰ Die Welt wird buchstäblich in Fragmente aufgebrochen, wobei die einzelnen Elemente über die Wiederholung in ein Verhältnis der Resonanz gesetzt werden. Wang-lun vermag das Ereignis nicht zu erklären; er findet sich in seiner Welt nicht mehr zurecht.⁵⁴¹ In der Suche nach Erklärungen erzählt Wang-lun von den fünf Säbeln, zuerst Toh-tsin (*WL* 40), dann Ma-noh (*WL* 67), schließlich den fünf Räubern und Ma-noh (*WL* 74). Jedesmal redet er in Verzweiflung, empfindet im Gespräch mit den fünf Räubern und Ma-noh „Angst“ und „Befremdung vor ihnen“ (*WL* 71). Wang-lun versteht weder die Welt, noch die Menschen in ihr. Unmittelbar nach dem Gedanken „O, war das Leben schwer“ sieht Wang-lun vor seinen Augen wieder die „fünf Säbel und eine kleine getünchte Mauer“ (*WL* 71). Obwohl die Erinnerung an Su-koh häufig zurückkehrt,⁵⁴² erscheinen die fünf Säbel nach der Formulierung der Lehre des Nichtwiderstrebens durch Wang-lun (*WL* 81f.) im Text nicht mehr. Vordergründig hat Wang-lun in seiner Lehre einen Weg gefunden, sich in der Welt zurechtzufinden. Die Fünzfahl jedoch ist anhand der Säbel eindeutig mit dem Nicht-Zurechtfinden in der Welt verknüpft.

Das Leitmotiv der Fünzfahl läßt sich nicht vollständig auflösen, und es bleibt unklar, warum es gerade die *Fünzfahl* ist. Wichtiger jedoch ist die Feststellung, *daß* die Fünzfahl als Leitmotiv eine Verbindung über Zeit und Personen hinweg zwischen verschiedenen Geschehnissen schafft. Sie

⁵⁴⁰ FALK spricht hier von dem „Zerreißen der Bewußtseinskontinuität“ (FALK 1970: 519).

⁵⁴¹ Das Su-koh-Erlebnis gehört vor allem seiner Form wegen in der Forschungsliteratur zu den meistbeachteten Szenen des Romans. Sowohl KELLER (1980: 61f.) als auch KOBEL (1985: 165) sehen in ihm den Ausbruch der Todesangst Wang-luns. TEWARSON meint, daß es die „soziale Ungerechtigkeit“ sei, die Wang-lun „so aus der Fassung bringt“ (TEWARSON 1970: 61). Für DE VRIES ist die „Hilflosigkeit des Erschlagenen als eine eigene Daseinserfahrung“ (DE VRIES 1968: 199) die maßgebliche Erkenntnis Wang-luns, was DE VRIES' Deutung der hier vorgestellten nahe bringt. Tatsächlich lassen sich all diese Deutungen am Text belegen, da Wang-luns eigene Aussagen über Su-koh alles andere als konsistent sind (vgl. KLYMIUK 1984: 298). Gemeinsam ist allen Deutungen aber die Feststellung der Verzweiflung und des Unverständnisses Wang-luns im Angesicht der Welt, so daß als größter gemeinsamen Nenner aller anderen möglichen Deutungen weiterhin die Dissoziationserfahrung angesehen werden kann.

⁵⁴² Vgl. unter anderem *WL* 163, 167, 248, 444, 472, 473.

überwindet die Individuation und die Zeitbefangenheit des Menschen, verweist aber zugleich – durch die Säbel – auf das Nicht-Zurechtfinden in der Welt. In der Fünzfahl kommen das Problem (anhand konkreter Gegenstände der erzählten Welt) und die Überwindung dessen (anhand von Menschen und Zeit) zusammen: Innerhalb der Diegese sind die fünf Säbel markantes Symbol der Dissoziation von der Welt, auf Strukturebene indessen erweist sich die Fünzfahl als die Aufhebung dieser Dissoziation, indem Fünzfahlen von Menschen ein Ganzes repräsentieren und die Zeitangaben in Überzeitlichkeit aufgelöst werden.

4.1.5.4. Schluß: Vom Verbergen des Gesichts

Der häufige Vorwurf, die Romanschlüsse seien Döblins Schwäche gewesen,⁵⁴³ scheint für das Ende von *Die drei Sprünge des Wang-lun* nur bedingt zu gelten. Denn in fast allen Deutungen des Romans nimmt dessen letzte Szene, die Pilgerfahrt der Hai-tang, eine prominente Stellung ein. Selbst wenn kaum ein Interpret eine Analyse der Szene im ganzen leistet, wird die abschließende Frage Hai-tangs häufig als resümierendes Fazit des Romans interpretiert oder sie wird zumindest erwähnt.⁵⁴⁴ Der Reiz, diesen letzten Satz als Quintessenz des Romans zu verstehen, geht so weit, daß man ihn zuweilen fälschlicherweise dem Protagonisten Wang-lun zuschreibt.⁵⁴⁵ Das in Hai-tangs Frage zum

⁵⁴³ Siehe oben, Kapitel 2, mit Fn. 24-27.

⁵⁴⁴ Vgl. BAE (1999: 111), BERNHARDT (2007a: 44), BEST (1972: 300), COLLINS (1990: 51, 188, 199, 215), DETKEN (2009: 120), DOLLENMAYER (2004: 61), DSCHENG (1979: 148), DURRANI (1981: 120), ELSHORST (1966: 20), EMDE (1999: 34), EPKES (1992: 96), FEE (1991: 89, 188), HAN (1992: 62, 176), HWANG (1979: 8, 62, 70), JOCH (2004: 418), KOBEL (1985: 187), KOJIMA (1988: 12, 15), KORT (1970: 16), KREUTZER (1970: 54), LI (1992: 141), LINKS (1981: 53), W. LUO (2003: 102), Zh. LUO (1991: 74), MA (1993: 74), MUSCHG (1960: 487), OSTHEIMER (2008: 255), POSTEL (2006: 150), REIF (1975: 113), RIBBAT (1970: 121), SANDER (2001: 137), SCHMIDT-BERGMANN (1991: 177), SCHUSTER (1970: 343; 2007b: 44), SPRENGEL (2004: 416), STEGEMANN (1978: 188), TEWARSON (1979: 59), VANOOSTHUYSE (2005: 56, 66), WEYEMBERGH-BOUSSART (1970: 43), YANBING (1989: 171), ZALUBSKA (1980: 81).

⁵⁴⁵ Vgl. KNAPP (1979: 99): „Wang-luns Schlußfrage“. Ebenso zitiert SELBMANN die Frage als „den letzten Satz Wang-luns“ (SELBMANN 1994: 166). – DETKEN sieht diesen Irrtum auf seiten von Lesern sowie das häufige Zitieren der Frage ohne Bezug auf die Sprecherin im Roman als „symptomatisch“ an: „Wer spricht, ist nicht von Belang, da nicht konsistente Figuren das Geschehen bestimmen. Wichtig ist vielmehr, dass eine

Ausdruck kommende Fazit hat nach Meinung vieler Interpreten die Gestalt eines offenen Endes.⁵⁴⁶

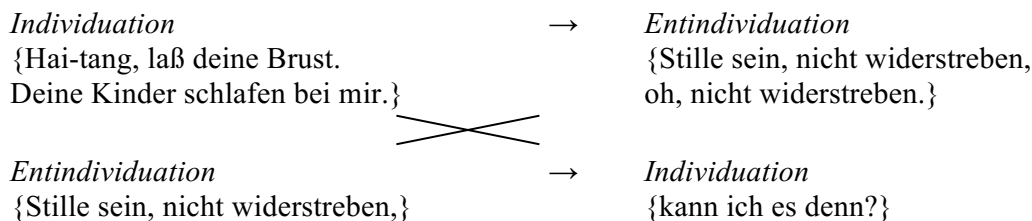
Die herausragende Stellung dieses letzten Abschnittes sei auch hier nicht bestritten, allerdings soll eine alternative Deutung des Romanendes auf Grundlage formaler Beobachtungen vorgeschlagen werden. Im Gegensatz zu den meisten Interpretationen sei hier behauptet, daß die Frage der Hai-tang keineswegs – jedenfalls nicht auf der inhaltlichen Ebene, also in bezug auf die Realisationsmöglichkeiten des Wu-wei innerhalb der erzählten Welt – ein *offenes*, auf eine Realisationsmöglichkeit in der Zukunftweisendes Ende nahelegt. Auch Hai-tang scheitert.

Nach dem Untergang der Wahrhaft Schwachen verläßt Hai-tang ihren Mann und reist auf einem Trauerschiff zur Insel Pu-to-schan, der Insel der Kuan-yin. Von dieser gnadenreichen Göttin erhofft Hai-tang sich Erlösung vom Schmerz um ihre beiden Kinder. Lächelnd tritt Kuan-yin auf Hai-tang zu und spricht: „Hai-tang, laß deine Brust. Deine Kinder schlafen bei mir. Stille sein, nicht widerstreben, oh, nicht widerstreben“ (*WL* 495), worauf Hai-tang antwortet: „Stille sein, nicht widerstreben, kann ich es denn?“ (*WL* 495). Jene Interpreten, die in dieser letzten Frage ein offenes Ende sehen, deuten diese Offenheit entweder als positiv (der Untergang der Wahrhaft Schwachen bedeutet kein Scheitern der Lehre vom Nichtwiderstreben, da die Lehre in den Worten Kuan-yins und Hai-tangs fortdauert) oder als negativ (anstatt eine Antwort auf das in der *Zueignung* gestellte Problem zu geben, stellt das Romanende das Prinzip des Nichtwiderstrebens als scheinbare Lösung erneut in Frage). Solche Deutungen greifen allerdings zu kurz, weil sie die formale Verknüpfung der beiden Dialogbestandteile nicht berücksichtigen. Die Rede der Kuan-yin und die abschließende

Frage programmatisch ins Zentrum gerückt wird und über den Schluss hinaus virulent bleibt“ (DETKEN 2009: 120).

⁵⁴⁶ Vgl. FEE (1991: 89): „So bleibt am Ende Hai-tangs Frage auch unbeantwortet. Unerledigt und auf Lösung dringend bleibt das Faktum des Leidens“; KORT (1970: 16): „So bleibt die Frage nach der Möglichkeit der menschlichen Existenz zwischen Auflehnung und Unterwerfung letztlich unbeantwortet“; RIBBAT (1970: 121): „[...] der ‚Wang-lun‘ ist keine Legende, sondern schließt mit der offen bleibenden Frage: [...]“; TEWARSON (1979: 59): „So endet der Roman mit der offenen Frage [...]“; auch für VANOOSTHUYSE bleibt die abschließende Frage „en suspens“ (VANOOSTHUYSE 2005: 56; vgl. außerdem ebd.: 66); ZALUBSKA (1980: 81): „Also ein offener Schluß, die Unlösbarkeit des Problems“.

Frage der Hai-tang stehen in einem chiasmischen Verhältnis zueinander. Beide Äußerungen zerfallen in zwei Teile, einen von Individuation und einen von Entindividuation geprägten. In der Äußerung der Kuan-yin verläuft die Entwicklung von der Individuation zur Entindividuation,⁵⁴⁷ in der Äußerung der Hai-tang indessen verläuft die Entwicklung in umgekehrter Reihenfolge.⁵⁴⁸ Es ergibt sich das folgende Bild:



Die Akzente innerhalb dieses Chiasmus liegen eindeutig auf den Polen der Individuation: Auftakt des Minimaldialogs aus Rede und Antwortfrage ist die Äußerung Kuan-yins, durch seine Stellung am Romanende betonter Schlußakkord der Ausspruch Hai-tangs. Das Ende des Romans ist also keineswegs offen: Eine Aufhebung der Individuation wird für die Figuren der Diegese anhand eines formsemantischen Arguments ausgeschlossen.

Genauso wie die Textstruktur die Entindividuation innerhalb der Diegese verwehrt, eröffnet sie jedoch zugleich eine über die Diegese hinausweisende Deutungsmöglichkeit, wie ein zweiter Blick

⁵⁴⁷ Der erste Teil ihrer Äußerung („Hai-tang, laß deine Brust. Deine Kinder schlafen bei mir.“) ist durch die Nennung des Personennamens („Hai-tang“), den Imperativ („laß“), die zweifache Nennung des Possessivpronomens („deine“) und den Verweis auf Körper („Brust“) und Nachkommenschaft („Kinder“) eindeutig der Sphäre der Individuation zuzuordnen. Der zweite Teil („Stille sein, nicht widerstreben, oh, nicht widerstreben“) hingegen besteht aus drei Infinitiven, wobei der Infinitiv in der Analyse als Zeichen der Entindividuation mittels der Aufhebung von grammatischer Person und grammatischem Tempus identifiziert wurde. In den spezifischen Infinitiven der Äußerung wird darüber hinaus jene von der *Zueignung* vorweggenommene und von den Figuren des Romans geteilte Sehnsucht nach Ruhe und Stille verwirklicht. Schlichtes *Sein* und passives *Nichtwiderstreben* stellt die Göttin Kuan-yin in Aussicht. Das unscheinbare ‚oh‘, auf den unmittelbaren Laut selbst reduzierter Ausdruck des leitmotivischen Seufzens, verstärkt diese Zuordnung zu einer Sphäre, in welcher die Individuation aufgehoben ist.

⁵⁴⁸ Der Anfang greift den zweiten Teil der Äußerung Kuan-yins auf. Doch in die entindividuierte Sphäre der Infinitive („Stille sein, nicht widerstreben“) bricht plötzlich wieder das Individuum als ‚ich‘ ein. Das individuelle, an ein Subjekt gebundene Vermögen („Kann ich es denn?“) nimmt die Auflösung des Subjekts in den Infinitiven zurück. In dieser Rücknahme und in dieser Umkehrung versinnbildlicht sich auf textstruktureller Ebene die Absage an die von Kuan-yin verheißene Ruhe in der Aufhebung der Individuation. – Von einer „Bekehrung“ (MÜLLER-SALGET 1988: 125) der Hai-tang kann also keineswegs die Rede sein.

auf das Ende des Romans zeigt. Die Einleitung von Hai-tangs Fahrt erfolgt über den vermutlich längsten Satz des gesamten Romans.

Als noch die Leichen der Rebellen auf den stillen Straßen in den Häusern Lint-sings faulten, der verkohlte Leib Wang-luns, welcher als Fischersohn geboren, als Verbrecher gelebt, das Wu-wei gestiftet hatte für die Unglücklichen der achtzehn Provinzen und dafür unter das Ketzereigesetz gefallen war, der durchlöcherter Körper der Gelben Glocke, der der feinste und weichste der Brüder war und in tiefer Seelenruhe seinen Speer empfing, gegen eine weiße schöne Wolke zärtlich aufwallend, Ngoh, der schwächste von allen, von seinem Elend langsam zermahlen, die zahllosen Brüder und Schwestern, die unter dem Frieden des Wu-wei geblüht hatten, fuhr auf einem Trauerschiff Hai-tang, umgeben von ihren Frauen, nach ihrer südlichen Heimat die Küste entlang. (WL 492f.)

Die Einschübe über Wang-lun, die Gelbe Glocke, Ngoh und die Brüder und Schwestern beziehen sich stets auf die Leichen, welche im einleitenden Temporalsatz genannt werden. Noch einmal werden resümierend die Schicksale dreier toter Protagonisten des Romans zusammengefaßt: Wang-lun, die Gelbe Glocke und Ngoh. Aber es handelt sich bei den Erläuterungen zu den einzelnen Figuren nicht um ein bloßes Resümee, wie die Partizipien anzeigen: Genannt werden der *verkohlte Leib* Wang-luns, der *durchlöcherter Körper* der Gelben Glocke, sowie der *von seinem Elend zermahlene* Ngoh. An den drei Figuren werden unterschiedliche Arten der Entindividuation exemplifiziert. Der vom Feuer *verkohlte* Leib Wang-luns hat jedes äußerliche Zeichen der Individuation verloren. Der von Pfeilen *durchlöcherter* Körper der Gelben Glocke ist ein zersetzter, aufgelöster Körper. Ngoh ist von seinem Elend *zermahlen*, also mental zersetzt.⁵⁴⁹ Die

⁵⁴⁹ Von einer *mentalen* ‚Zermahlung‘ ist auszugehen, weil Ngohs Körper nicht erwähnt wird. Darüber hinaus stirbt Ngoh nicht durch äußere Gewalteinwirkung (vgl. WL 484f.), sein Körper ist also äußerlich unversehrt, während Wang-luns Körper wegen seiner Selbstverbrennung (vgl. WL 491) wirklich ‚verkohlt‘ und der Leib der Gelben Glocke wirklich von einer Lanze ‚durchlöchert‘ wird (vgl. WL 491). – COLLINS hat die Dialogizität (er spricht von ‚ambiguity‘, COLLINS 1990: 165) der Stelle erkannt. Ngoh wird bezeichnet als ‚der schwächste von allen‘ (WL 493), und COLLINS merkt an, daß diese Konstruktion elliptisch ist und man ergänzen könnte ‚der schwächste von allen Wahrhaft Schwachen‘ (vgl. COLLINS 1990: 165). COLLINS nennt diese Stelle daher ‚ironic‘ (ebd.). Dies ist durchaus plausibel, und man kann schließen, daß hier einmal mehr die Erzählerstimme durch die Textstruktur relativiert wird. Die Stelle ist dialogisch, indem ‚Schwachheit‘ in der Stimme des Erzählers negativ besetzt ist, indes in den Stimmen der Wahrhaft Schwachen ‚Schwachheit‘ positiv konnotiert ist und geradezu den Kern der Lehre des Nichtwiderstrebens bildet (vgl. WL 486). Dies entgeht zum Beispiel EMDE, der sich der Erzählerstimme in einer Negativbewertung Ngohs vorbehaltlos anschließt (vgl. EMDE 1999: 31).

Entindividuation erscheint als ein Tripel: Auflösung der Oberfläche, Auflösung des Körpers und Auflösung des Bewußtseins.

Eingerahmt ist dieser Dreiklang der Entindividuation durch Aussagen anonymer Art („Leichen der Rebellen“, *WL* 492; „die zahllosen Brüder und Schwestern“, *WL* 493), die die Aufhebung in ein Menschheitsganzes suggerieren. Räumlich gesehen, liegt *unter* dem Dreiklang die ‚Stille‘, denn die Leichen faulen „auf den stillen Straßen“ (*WL* 492), und *über* dem Dreiklang der ‚Frieden‘, denn die Brüder und Schwestern blühten „unter dem *Frieden*“ (*WL* 493), womit in diesem Satz die *Zueignung* erneut anklingt, in welcher die Straßen laut sind und „sonderbare Stimmen“ (*WL* 7) haben, während den Himmel die Aeroplane dominieren (vgl. *WL* 7). Das Ende des Romans setzt mit ‚Stille‘ auf den Straßen und dem ‚Frieden‘, unter welchem Menschen blühen, einen starken Kontrapunkt zur *Zueignung*. Das Ganze des Romans – der Text in seiner Form *als Text* – ist die Antwort auf das Nicht-Zurechtfinden in der Welt. Innerhalb der erzählten Welt scheitern Wang-lun, die Gelbe Glocke, Ngoh und die Brüder und Schwestern – sie sind ausnahmslos tot –, aber die Textstruktur, das resonante Erzählen, schafft ebendiese Auflösung des Subjekts in all seinen Erscheinungsformen. So besitzt der Text als Kunst hier Erlösungsfunktion: der Text vollzieht, was die Figuren sich ersehnen.

In der resonanten Textstruktur ist darüber hinaus eine Verbundenheit der Individuen untereinander und somit die Entindividuation in einem Menschheitsganzem möglich. Denn auch das Romanende über Hai-tangs Fahrt (vgl. *WL* 492-495) ist durch Parallelen zu anderen Figuren und Leitmotive geprägt. So ist es nicht irgendeine Insel, zu welcher Hai-tang reist, sondern Pu-to-schan, „jene[...] herrliche[...] Insel im Süden“ (*WL* 50), von welcher Ma-noh entwichen ist. Die Leitmotive der Fünffzahl, der Dumpfheit⁵⁵⁰ und des geräuschhaften Ausatmens werden auch am Romanende

⁵⁵⁰ Das ‚Dumpfe‘, als das Gedämpfte, dem Bewußtsein bis zu einem gewissen Grad Unzugängliche oder Betäubte steht – in adjektivischer oder verbaler Verwendung – häufig in Zusammenhang mit temporären Entindividuationserfahrungen. Geradezu der Urort des Dumpfen ist Ma-nohs Hütte, das „dumpfe Zimmer“ (*WL* 69), in welchem er „[d]umpfes Staunen“ (*WL* 55) darüber empfindet, sich Wang-lun unterlegen zu fühlen und dabei nicht zu leiden: Ma-noh ertappt sich „bei etwas Merkwürdigem [...]“: wie er in einer zerfließenden Versunkenheit den schneesweren Himmel betrachtete und dabei klar wußte, daß er Wang unterlegen sei und

aufgegriffen.⁵⁵¹ – Das für die Hai-tang-Passage wichtigste Leitmotiv findet sich jedoch an weitaus markanterer Stelle, gleichsam am Konvergenzpunkt des Chiasmus, der die Entindividuation innerhalb der Diegese ausschließt: zwischen den Äußerungen der Kuan-yin und der Hai-tang. „Hai-tang blickte weiter in den grünschleppenden Mondschein. Sie setzte sich auf, schob die Schaufeln ihrer Hände über das kalte Gesicht“ (*WL* 495). Sie *schob die Schaufeln ihrer Hände über das kalte Gesicht*. Diese Geste des Verdeckens des Gesichts, des Verdeckens des in der äußeren Erscheinung bestimmenden Individuationsmerkmals, taucht an dieser Stelle nicht zum erstenmal im Roman auf. Am Vorabend des Festes der Vollendung des herrlichen Cakya-muni „verberg“ Ma-noh, „über sich gebückt, sein kaltes Gesicht in den Händen“ (*WL* 131). Nungs Frau „verhüllte schon weinend [...] ihr wohlgeformtes Gesicht“ (*WL* 226). Beim großen Fest in der Hauptstadt von Ma-nohs Priesterkönigreich sind es die Brüder der Gebrochenen Melone, die *außer sich* ihre Gesichter verhüllen („Die Brüder, außer sich, schlugen die Hände vor die Gesichter, weinten umschlungen“, *WL* 239f.). Wang-lun erwähnt im Gespräch mit Ma-noh, daß dieser seine Augen bedeckt halte („Jetzt wo Ma-noh die Hand vor den Augen hält, sieht er nicht mehr so aus, als ob sein Herz nicht schon beinah alles wüßte“, *WL* 248), eine Geste, die Liang-li von Ma-noh übernimmt („Ganz besänftigt, blaß und dünn nahm sie manches Besondere von Ma-nohs Haltung wie einen körperlichen Talisman an, seinen abwesenden Blick, die schützende Bewegung der linken Hand vor die Augen“, *WL* 254).

nicht litt“ (*WL* 55). In ‚zerfließender Versunkenheit‘ vermag Ma-noh das Leiden an der Individuation zu überwinden, aber „[n]ur Minuten. / Dann wehrte er sich, knirschte alles bedächtig herunter, legte sich vorn über seinen Leib und zersprengte das Gefühl“ (*WL* 55). – Die Vagabunden brechen nach dem Überfall auf Pa-ta-ling, während einer Verbrüderungsszene, in „dumpfes Greinen“ (*WL* 59) aus. – Kurz bevor Ngoh sich nach einer rauschartigen Entindividuationserfahrung (vgl. *WL* 112f.) zu den Wahrhaft Schwachen bekennt, „zog [er] sich dumpf in sich zusammen“ (*WL* 112). – Direkt an das Leitmotiv des Ausatmens, welches in Form nominalisierter Infinitive erscheint, angebunden, ist das ‚Dumpfe‘ in der Reaktion der Masse auf Ma-nohs Ankündigung, den Bund zu verlassen: „Das dumpfe Weinen in der Masse vertiefte sich zum Stöhnen, zum hilflosen stoßweisen Ächzen“ (*WL* 144). – Auch selbst erscheint das ‚Dumpfe‘ als nominalisierter Infinitiv zur Beschreibung von Massenszenen: „Maulaufreißen, Ächzen, Dumpfen, Knallen“ (*WL* 186). – Weitere Erwähnungen des ‚Dumpfen‘ in *WL* 14, 34, 101, 131, 156, 178, 253, 275, 369, 409, 430, 462.

⁵⁵¹ Die *Fünzfahl* erscheint als Anzahl der Lotosblätter in der Krone Kuan-yins (vgl. *WL* 493); „dumpfes Liturgieren“ (*WL* 494), wird erwähnt; Hai-tang „atmete stürmisch“ (*WL* 494).

Sogar Khien-lung verbirgt in einem Moment der Verzweiflung über den Tod des Taschi-Lama sein Gesicht („Lauter winselnd wühlte er das Papier an sein Gesicht, schluchzte ‚Paldan Jische, Paldan Jische‘, und fühlte, den Kopf so in den linken Arm verbergend, mit den blinden Fingern der rechten Hand nach den Perlen“, *WL* 365). *Besinnungslos* in den Ruf der von Soldaten Niedergemachten einfallend, verdecken Bürger bei der vereitelten Hochzeit von Chao-hoeis Tochter ihre Augen (vgl. *WL* 463). Innerhalb einer von der Gelben Glocke erzählten Geschichte führt eine Frau nach der Begegnung mit einem Gott dieselbe Geste wie Hai-tang aus („Sie kehrte sich dem Gott wieder zu; er bückte sich, flüsterte ihr ein sonderbares Wort ins Ohr, sagte leise, nun könne sie wieder nach Hause, es sei gut. Sie legte die Hände vor das Gesicht, stand eine Weile“, *WL* 477).

Nicht nur in der Geste als solcher – dem Verdecken des Gesichts als eines Individuationsmerkmals –, sondern auch in manchen Kontexten (und zwar in solchen, in denen mehr als nur eine Person die Geste ausführt) wird die Geste an temporäre Entindividuationserfahrungen, das Außer-sich-Sein, die Besinnungslosigkeit, angebunden. Entscheidend ist jedoch nicht diese temporäre Entindividuation. Entscheidend ist, daß sich in der Geste vornehmlich die Sehnsucht nach Überwindung der Individuation manifestiert, die den jeweiligen (Einzel-)Figuren aber versagt bleibt. Erst wenn all diese Erwähnungen des Motivs nacheinander gehört werden und durch die Wiederholung Resonanz erzeugen, ist die Einzigartigkeit der Geste in der Lektüre aufgehoben. Über das Leitmotiv resoniert Hai-tang mit Ma-noh, einem der *Anführer* der Wahrhaft Schwachen, mit *anonymen Brüdern* der Gebrochenen Melone, mit Liang-li, der einzigen *Frau* unter den Wahrhaft Schwachen, die im Roman eine gewisse Präsenz erlangt, mit Nungs Frau, deren Erwähnung auf eine kurze *Episode* beschränkt ist, mit dem *Kaiser* Khien-lung und mit einer Figur, die selbst nur in einer intradiegetischen Erzählung erscheint.⁵⁵² Die Diversität der leitmotivisch verbundenen Stimmen ist

⁵⁵² Im Gegensatz zum geräuschhaften Ausatmen, der Fünzfahl oder dem Dumpfen ist das Leitmotiv des Verdeckens des Gesichts weniger an das sprachliche Material als vielmehr an die Geste gebunden. Mit BULHOF könnte man dies als *situationales* Leitmotiv bezeichnen (vgl. BULHOF 1966: 28) im Sinne einer „Erscheinung [...] sich wiederholende[r] Situationen und Geschehnisse“ (ebd.). In die Nähe solcher

bemerkenswert, so daß das Verbergen des Gesichts als ein paradigmatisches Beispiel des transfiguralen Leitmotivs angesehen werden kann: Ein Motiv wird an verschiedensten Figuren, die als Repräsentanten des Gesamtpersonals der Diegese aufgefaßt werden können, durchgespielt. Hai-tang wird durch die Resonanz in der leitmotivischen Struktur in ein überindividuelles Menschheitsganzes eingeordnet. Auf textstruktureller Ebene ist Hai-tangs Individuation – wie auch die der anderen Figuren, welche über das Leitmotiv in Resonanz verbunden sind – aufgehoben.

4.1.5.5. Zusammenfassung

Leitmotive sind in *Die drei Sprünge des Wang-lun* die maßgeblichen Resonanzmerkmale bzw. Resonanzgeneratoren.⁵⁵³ In einer einfachen Typologie des Leitmotivs kann man an einzelne Figuren gebundene, *figurale* Leitmotive⁵⁵⁴ und an verschiedenen Figuren exemplifizierte, *transfigurale* Leitmotive unterscheiden.⁵⁵⁵ Die Leitmotivik in *Wang-lun* ist dominant transfigural. Die

situationaler Leitmotive sind gewiß auch die Beispiele für rekurrente Situationen zu rücken, die COLLINS anführt (vgl. COLLINS 1990: 197-206), wengleich sie sich auf längere Passagen anstatt nur auf eine einzelne Geste beziehen. Die hauptsächliche strukturelle Funktion dieser Wiederholungen bestimmt COLLINS ebenfalls mit „the weaving together of the various parts of the long story into a single surveyable fabric“ (ebd.: 199). Dem ist zuzustimmen. Allerdings erschöpft sich die Funktion der Rekurrenzen keineswegs bereits in der Stiftung von Einheitlichkeit und Übersichtlichkeit des Textes.

⁵⁵³ Zur Verbindung von Leitmotiv und Döblins Resonanzbegriff in Hinsicht auf *Berlin Alexanderplatz* vgl. ELM (1991b: 146-148). ELM sieht die Resonanz allerdings nicht in der Wiederholung des Leitmotivs, sondern einer Übertragungsleistung; durch Resonanz würden Informationen von Motiven aufeinander übertragen.

⁵⁵⁴ Das figurale Leitmotiv besitzt, besonders wenn es als attributives Adjektiv oder appositionelles Substantiv realisiert wird, eine deutliche Nähe zum *epitheton ornans* (vgl. WALZEL 1926: 164-168; HOTES 1931: 13). Ein Beispiel für ein figurales Leitmotiv in *Wang-lun* ist die Riesenhaftigkeit Wang-luns (vgl. beispielsweise *WL* 21, 27, 38, 242, 321, 381). – Ohne Textbelege anzuführen, nutzt ARNOLD dieses Leitmotiv, um Wang-lun als „große[n], gigantische[n] Mensch[en]“ (ARNOLD 1966: 86) mit MARINETTIS Mafarka zu parallelisieren. Beide bezeichnet ARNOLD als „Übermenschen“ (ebd.: 87). Einer solchen Nietzscheanischen Deutung widerspricht SCIMONELLO energisch (vgl. SCIMONELLO 2002: 100-102).

⁵⁵⁵ TE BOEKHORST spricht von „transpersonale[r] Verwendung“ (TE BOEKHORST 1987: 268) von Leitmotiven. Auch BULHOF bezeichnet die „durch die Erzählung vollzogene Übertragung von grundsätzlich nur bestimmten Personen zukommenden Formulierungen auf andere Personen der Erzählung“ als „*Transpersonalismus*“ (BULHOF 1966: 5). Um die Textualität des Phänomens zu unterstreichen, wird hier der Begriff der *Transfiguralität* bevorzugt. – In der theoretischen Auseinandersetzung ist es immer wieder zu verschiedenen Typologisierungsvorschlägen gekommen; vgl. SCHMITZ (1915: 124f.), der *direkte* und *indirekte* Leitmotive unterscheidet; WALZEL (1926: 160; 1923: 359), der nach der Funktion drei Arten des Leitmotivs annimmt;

transfiguralen Leitmotive erscheinen als verbindende Elemente zwischen den Einzelfiguren des Romans. Leitmotive „binden“ im strengen Sinne des Wortes Weitauseinanderliegendes zusammen, sie betonen Zusammenhänge, die ohne sie vielleicht übersehen würden“.⁵⁵⁶ Diese resonante *Bindung* durch Leitmotive ist ein rein textuelles Phänomen: die durch Leitmotive erzeugten Resonanzen sind innerhalb der Diegese für die Figuren nicht wahrnehmbar. Daß die Einzelstimmen *resonieren*, daß sie buchstäblich zusammenhängen, macht erst die Textstruktur offenkundig. In jeder leitmotivischen Rekurrenz klingen dabei all die Stimmen an, in denen das Motiv zuvor oder später auftaucht.⁵⁵⁷

Leitmotive erzeugen demnach in der Resonanz die *Synchronizität* der Stimmen, wobei das Konzept der ‚Stimme‘ im Falle des Leitmotivs sowohl die inhaltlich-ideologische wie die formal-textstrukturelle Seite umfaßt. Wie die selbständigen nominalisierten Infinitive auf wortgrammatischer Ebene die Kategorien der Person und der Zeit außer Kraft setzen, übernehmen diese Funktion auf textstruktureller Ebene die transfiguralen Leitmotive. Wie es TE BOEKHORST für die Romane Virginia WOOLFS feststellt, bilden auch die Leitmotive in *Wang-lun* als „wirksames Mittel zur Markierung von Höhepunkten im Sinne thematischer und struktureller Kristallisationspunkte“ ein „Gegengewicht zu der Komplexität der Wirklichkeit, die in der Episodenhaftigkeit der Erzählstruktur ebenso zum Ausdruck kommt wie in der letztlich Unbestimmbarkeit ihrer Romanfiguren“.⁵⁵⁸ Die Leitmotive strukturieren den Text, unterlegen ihn mit

HOTES (1931: 37-39), der WALZELS Typologie ablehnt und zu der Typologie SCHMITZ' noch das *uneigentliche* Leitmotiv hinzufügt. Für die Zwecke der hier vorgestellten Analyse genügt die grobe Unterscheidung zwischen *figuralen* und *transfiguralen* Leitmotiven.

⁵⁵⁶ WALZEL (1923: 358).

⁵⁵⁷ Dies nähert das Leitmotiv den Wagnerschen Begriffen von ‚Erinnerung‘ und ‚Ahnung‘ an. Vgl. VEIT (1996: Sp. 1080-1082), RÜMENAPP (2002: 20, 27), BEHROUZI-RÜHL (2007: 428).

⁵⁵⁸ TE BOEKHORST (1987: 272). Des weiteren geht TE BOEKHORST für die Romane WOOLFS davon aus, daß sich „solche Leitmotive als besonders bedeutsam [erweisen], für deren transpersonale Verwendung es keine andere Erklärung gibt als das willkürliche Eingreifen eines übergeordneten narrativen Bewußtseins“ (ebd.: 268). Dieses ‚übergeordnete narrative Bewußtsein‘ bezeichnet TE BOEKHORST an früherer Stelle als einen „auktorialen Standpunkt[...]“ (ebd.: 171), der durch ‚transpersonale‘ Leitmotive etabliert werde. Grundsätzlich sind diese Beobachtungen auch für *Wang-lun* gültig, allerdings mit der Einschränkung, daß die Einführung

einem Geflecht von Resonanzen: „Ordnung kommt in scheinbar Ungeordnetes“.⁵⁵⁹ Die resonante Ordnung läßt sich aus der Textstruktur durch den Leser generieren und ist Teil der Textintention (im Sinne einer formsemantischen Projektion: die Form ist semantisiert und erfüllt die Textintention), indem das in der *Zueignung* gestellte Problem auf textstruktureller Ebene beantwortet wird: Die dissoziierten, sich nicht zurechtfindenden Individuen werden anhand der Leitmotive in einen Resonanzraum gesetzt. Ferner führt die Wiederholung von Motiven *als* Wiederholung zu einer Steigerung und mithin Semantisierung der einzelnen Motive über ihre situative Semantik hinaus.

4.1.6. Resonantes Erzählen als Antwort – abermals zur *Zueignung*

Nicht nur was die Formulierung des inhaltlichen Problems, mit welchem der Roman sich auseinandersetzt, anlangt, kommt der *Zueignung* eine maßgebliche Bedeutung zu. Über das Leitmotiv des Nicht-Zurechtfindens, über das leitmotivische Keuchen („[m]otorkeuchende Wagen“, *WL* 7), und über eine kontrapunktische Passage am Ende des Romans⁵⁶⁰ ist die *Zueignung* mit dem Haupttext direkt verbunden. Sie nimmt – gleich einem Vorspiel, in welchem das Folgende bereits in seinen wichtigsten Zügen zitiert und resümiert wird – auch die Textintention vorweg. In der Analyse in 4.1.2. wurde die *Zueignung* in zwei Teile aufgespalten (*WL* 7:1-8:2 und *WL* 8:3-12); im folgenden soll der Fokus auf dem zweiten Teil der *Zueignung* liegen.

An das Ende des ersten Teils der *Zueignung*, die dritte Erwähnung des „Daß ich nicht vergesse –“ (*WL* 8), schließt sich der sentenzartige Ausspruch „Im Leben dieser Erde sind zweitausend Jahre ein

eines weiteren Bewußtseins überflüssig ist. Es verbirgt sich hinter den Leitmotiven keine Erzählinstanz oder ein (impliziter) Autor. Die Leitmotive sind Phänomene der Textstruktur; in ihrem Zusammenspiel äußert sich die Textintention.

⁵⁵⁹ WALZEL (1926: 159).

⁵⁶⁰ Vgl. *WL* 493 und die Analyse oben, 4.1.5.4.

Jahr“ (WL 8).⁵⁶¹ Im Vergleich zu einem noch Größeren schrumpfen die Unterschiede zwischen Ereignissen und Personen zusammen und geschehen in gewisser Weise zeitgleich. Der Text entwickelt somit bereits in der *Zueignung* das Prinzip der Synchronizität als einer Zusammenziehung der Zeit, das im Haupttext in der Leitmotivik seine strukturelle Entsprechung findet. Nicht minder wichtig als die inhaltliche ist die formale Komponente dieses Absatzes. Denn einmal mehr wird die Semantik hier in eine grammatische Form projiziert. Im ersten Teil der *Zueignung* beginnen genau drei Absätze mit dem Pronomen der ersten Person Singular ‚Ich‘ (WL 7:8, 7:19, 7:21), verbunden mit einer Willensäußerung des Individuums, der Akzeptanz des So-Seins der Welt, zugleich aber dem Eingeständnis, diese Verwirrung nicht zu verstehen, keinen Kohärenzrahmen für diese Stimmenvielfalt zu finden. Schon innerhalb dieses Dreischritts wird eine graduelle Abschwächung der Ichbetonung spürbar, vom ichzentrierten ‚Wollen‘ hin zum unsicheren ‚Nicht-Wissen‘ in bezug auf *andere* Stimmen. Dieser dreifachen Nennung des ‚Ich‘ wird im zweiten Teil der *Zueignung* nun anaphorisch ein dreifaches ‚Wir‘, das Pronomen der ersten Person *Plural*, entgegengesetzt:

„Wir gehen und wissen nicht wohin. Wir bleiben und wissen nicht wo. Wir essen und wissen nicht warum. [...]“ (WL 8)

Aber es ist eben nicht das Ich Urheber dieser Sätze, sondern es sind die Worte „ein[es] alte[n] Mann[es]“ (WL 8). Nur im Reden über das Reden eines anderen, beziehungsweise im Reden mit fremder Stimme, im resonierenden, literarischen Zitat also, ist eine Überwindung der ersten Person Singular hin zur ersten Person Plural möglich. Denn im Reden mit fremder Stimme erklingen mit den Stimmen des Zitierenden und die des Zitierten immer mindestens zwei Stimmen, die in Resonanz stehen. Hier wird bereits angedeutet, daß der literarische Text die Individuation von einem ‚Ich‘ in

⁵⁶¹ DETERING sieht hier ein „charakteristisches Beispiel für die von Döblin hergestellte Nähe zwischen Taoismus und Bibel: Vor dem Schöpfer (hier ‚Im Leben dieser Erde‘) sind tausend Jahre wie ein Tag, Ps 90,4“ (DETERING 2008: 101). Es läßt sich dieses Zitat in formaler Hinsicht als ein Beispiel *intertextueller* Resonanz sehen, um so mehr, als Psalm 90,4 seinerseits im Zweiten Petrusbrief (vgl. 2 Petr 3,8) zitiert wird. – Zur intertextuellen Resonanz in *Wang-lun* siehe auch Fn. 564 und 4.3. zu *Berge Meere und Giganten*.

ein ‚Wir‘ aufzuheben vermag. Das dreifache ‚Ich‘ des ersten Teils der *Zueignung* erfährt in der Gegenstimme des dreifachen ‚Wir‘ des zweiten Teils seine Überwindung.

Schließlich zum letzten Satz der *Zueignung*. Die Erzählinstanz, das anonyme Ich, bezeichnet in einer bewußten Abkehr von den weltlichen Dingen („hinter meinem Fenster“, *WL* 8) die folgenden vier Bücher als „ohnmächtige[s] Buch“ (*WL* 8). Die *Ohnmacht* als Befreiung von der Last der Handlungsmacht und damit die Entindividuation sind im Haupttext für die Einzelfiguren das ersehnte Ziel ihres Daseins. Das *Buch* als textuelle Struktur repräsentiert das Mittel zu dieser Entindividuation: das resonante Erzählen selbst. Im ‚ohnmächtigen Buch‘ ist also die Textintention auf eine Minimalformel kondensiert. In 4.1.2. wurde der Gedankenstrich nach dem Appell des Nicht-Vergessens als eine Leerstelle gedeutet. Nun zeigt sich ein differenzierteres Bild. *Was* gilt es nicht zu vergessen? „Was denn?“ (*WL* 7), fragt auch das Ich. Zum einen kann man in dem nachfolgenden „Ich will das Fenster schließen“ (*WL* 7) eine Antwort sehen. Angesichts der späteren Bezugnahme auf das geschlossene Fenster besitzt eine solche Deutung zweifelsohne ein hohes Maß an Plausibilität. Das Ich will nicht vergessen, die Welt auszuschließen, sich von der Welt zu lösen, um *erzählen* zu können. Zum anderen – und nicht gänzlich ohne Bezug zur ersten Deutungsvariante – kann man den zweiten Teil der *Zueignung* als das Objekt des Appells nach Nicht-Vergessen verstehen. ‚Daß ich nicht vergesse, die Worte des weisen alten Mannes zu zitieren und das Nachfolgende in einem ohnmächtigen Buch zu erzählen‘, könnte man paraphrasieren. Es geht dann weniger um ein konkretes Vergessen als vielmehr um das Vergessen an sich. Das Vergessen ist das Zeichen der chaotischen Verwirrung in der Welt, eben der Welt, von welcher sich das Ich als dissoziiert wahrnimmt. Erinnern aber bedeutet, wie das ‚Buch‘ zeigt: Erzählen.⁵⁶² Gegen das

⁵⁶² RIBBAT merkt an, daß in *Wang-lun* „[d]er Anfangsgestus ‚Daß ich nicht vergesse ...‘ [...] implizit ständig wiederholt“ werde: „durch die Sprunghaftigkeit des epischen Vorgehens, die wie zufällig erscheinende lockere Szenenfolge, das Fehlen kausaler und temporaler Beziehungen, das Aussparen der ‚und‘-Bindung“ (RIBBAT 1970: 120). Der Wunsch nach Nicht-Vergessen wird somit direkt in die Form des Textes projiziert.

Vergessen setzt der Roman das Erinnern als ein durch Wiederholung und Steigerung *strukturiertes* und *strukturierendes*, resonantes Erzählen.

Daß der Akzent des zweiten Teils der *Zueignung* auf dem letzten Satz liegt, macht – wie schon im ersten Teil – das auffällige Metrum dieser Passage, die ebenfalls einen eigenen Absatz beansprucht, deutlich. Es ergibt sich bei einer versorientierten Anordnung des Satzes folgendes Schema:

Ich will ihm ópfern hinter meinem Fénster,	v – v – v – v – v – v
dem weisen álten Máanne, Líä Dsí	v – v – v – v – v –
mit diesem óhnmächtigen Búch.	v – v – ~ ~ v –

In den beiden zentralen Sätzen des ersten Teils der *Zueignung* brach das jambische Metrum an der Verwirrung, am Ende des zweiten Teils ist es die Ohnmacht, an welcher das Metrum ins Stocken gerät.⁵⁶³ Mit der Selbstreferenz auf das ‚Buch‘ weist das Ende der *Zueignung* darauf, was folgt: die Erfüllung der Opferhandlung im Erzählen. Die inhaltliche wie formale Geschlossenheit der *Zueignung* ergibt sich in der Anreicherung durch den Haupttext, der sich in engster Verschränkung mit der *Zueignung* als integraler Bestandteil zur Konstitution des *Ganzen* erweist. Versteht man die *Zueignung* als Exposition des Romans, so ist der Haupttext die *Durchführung*, die das in der *Zueignung* grundlegende thematische Material in ständigem Rückbezug auf diese Exposition umsetzt und in einer fortgesetzten Schwingung entfaltet.

Auch zu diesem zweiten Teil der *Zueignung* bietet der Haupttext eine erhellende Parallele. „[A]ls sich die rachegeschwellten Massen der Rebellen gegen Pe-king anwälzten“ (*WL* 429f.) und Teile Pe-kings erobern, hören Khien-lung und Kia-king „am offenen Fenster“ im Palast „schweigend die

⁵⁶³ Wieder kann das Metrum nur dann eingehalten werden, wenn man eine unnatürliche Betonung (,óhnmächtigen‘) annimmt. Vorzuziehen ist ein schwebender Akzent mit stärkerem Gewicht auf der zweiten Wortsilbe als auf der dritten: ,óhnmächtigen‘. Indem ‚verwirrende‘ und ‚ohnmächtigen‘ auf struktureller Ebene die gleiche Funktion des Metrumbruchs erfüllen und somit in einer Äquivalenzbeziehung stehen, bildet das ‚ohnmächtige Buch‘ den Kontrapunkt zum ‚verwirrenden Vibrieren‘. Wie das ‚Ich‘ durch das ‚Wir‘, wird nun die Verwirrung durch die Ohnmacht des Buches überwunden.

unerhörte Musik der brüllenden Schreie“ (*WL* 431), die von draußen in den Raum dringt. Die Ähnlichkeit zur *Zueignung* ist markant, um so mehr als Kia-king wie das Ich der *Zueignung* beschließt, die Fenster zu schließen („Ich werde die Fenster schließen, [...]“, *WL* 432). Khien-lung reagiert gelassen auf den anbrandenden Lärm, er antwortet seinem Sohn: „Laß nur, mich stört das nicht. Es ist lehrreich. Du mußt diesen Augenblick gut miterleben. Wir kommen nicht oft in die Lage, den Menschen so nah ins Gesicht zu sehen“ (*WL* 432). Kia-king äußert jedoch Bedenken, er sorgt sich um die eigene Sicherheit und die seines Vaters. Durch die Beunruhigung seines Sohnes erinnert sich Khien-lung an sein persönliches Dissoziationsproblem, an die Einsamkeit im Amt und das Gefühl der Verlassenheit von den Ahnen: „Die Dynastie liegt auf meinen Schultern“ (*WL* 433). Er reagiert mit dem gewaltsamen Schließen des Fensters („Knallte das Fenster zu: [...]“, *WL* 433). „Das Lärmen“, so Khien-lung, „ist langweilig“ (*WL* 433). Wie das Ich der *Zueignung* antwortet Khien-lung auf das Lärmen der Welt mit einer Abkehr von dieser. Statt dessen fordert er seinen Sohn auf, ihm zu *erzählen* („Erzähl mir von deinen Pfauen“, *WL* 433), der Welt also narrative Strukturen entgegenzusetzen. Kia-king indessen versteht die Aufforderung seines Vaters nicht und schweigt, woraufhin Khien-lung sich *Büchern* zuwendet.

Der alte Herrscher ging mit etwas steifen Knien im Zimmer hin und her. An einem Tisch, der mit Bogen und Büchern bedeckt war, griff er nach einem Buch, blätterte; seine Stirnfalten stellten sich auf; sein viel verrunzeltes Gesicht nahm rasch einen vertieften Ausdruck an. (*WL* 433)

In der Versenkung in die Literatur vermag Khien-lung sich und die ihn umgebende, lärmende Welt zu vergessen. Er blättert in einem Buch, verschafft sich dadurch einen Überblick, und versenkt sich geradezu in das Buch, wenn sein Gesicht einen ‚vertieften‘ Ausdruck annimmt. Das Ich der *Zueignung* will „hinter [s]einem Fenster“ (*WL* 8) dem Weisen Liä Dsi mit einem „ohnmächtigen Buch“ (*WL* 8) opfern. Khien-lung setzt sich ebenfalls „an das Fenster“ (*WL* 433), welches er selbst schloß, nicht aber wie das Ich der *Zueignung* schreibend, sondern – in Antwort auf die *Zueignung* – „[I]esend“ (*WL* 433). Es sind allerdings nicht irgendwelche Bücher, die Khien-lung liest, sondern von

ihm selbst verfaßte. Einmal mehr bedient sich der Roman hier einer Rekursionsbewegung, indem Khien-lung zugleich Schreiber und Leser der eigenen Bücher ist.

„Ja, es ist so. So ist es. Wie gut, daß es Bücher gibt, die ich selbst geschrieben habe. Ich kann mich vergleichen, suchen, finden.“ (WL 433)

Man mag hierin die zentrale Aussage des Romans sehen. Schon ihre Einleitung ‚Ja, es ist so. So ist es.‘ markiert ihren – für Khien-lung – apodiktischen Charakter; das ‚ja‘ kennzeichnet den Wahrheitsanspruch der Aussage, das ‚es ist so‘, das zur nochmaligen Verstärkung in invertierter Reihung als ‚so ist es‘ wiederholt wird, ist sowohl Ausdruck des Sich-Ergebens in das So-Sein der Welt als auch Zeichen der allgemeingültigen Erkenntnis. *Ja, es ist so. So ist es.*⁵⁶⁴ Bücher, textuell gebundene Zeichen versetzen Khien-lung in die Lage, den Blick über das *hic et nunc* hinaus auf ein größeres Ganzes zu richten, das lokale und temporale Präsenzen aufhebt. Sie überbrücken Raum und Zeit. Im Text, in der Literatur ist ein *Vergleichen* und damit eine Außerkraftsetzung von Kategorien wie Raum und Zeit möglich. Das Vergleichen läßt Rekurrenzen und strukturelle Ähnlichkeiten, Resonanzen sichtbar werden. In der eigenen Narration, in dem Geschriebenen, kann Khien-lung nach Ähnlichkeiten suchen, kann Strukturen finden, kann *sich (zurecht)* finden innerhalb eines über das eigene aktuelle Selbst hinausgehenden textuellen Zusammenhangs.⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ Gerade an dieser prominenten Stelle, welche von Literatur und dem Vergleichen, Suchen und Finden in der Literatur handelt, könnte man über die intratextuellen Verweise zur *Zueignung* hinaus einen intertextuellen Verweis auf Thomas MANNs *Buddenbrooks* erkennen. Wie Sesemi Weichbrodt am Ende von *Buddenbrooks* ein resümierendes „*Es ist so!*“ (MANN 2002a: 837) spricht, das vor allem über seine Korrespondenz auf den Anfangssatz „Was ist das. – Was – ist das...“ (ebd.: 9) von Tony Buddenbrook und also auch durch seine Position in der Struktur des Gesamttextes seine vertiefte Bedeutung erhält (vgl. auch den *Kommentar*, MANN 2002b: 229, 417), markiert das *Es ist so* in *Die drei Sprünge des Wang-lun* die Geschlossenheit des dem Roman zugrundeliegenden Formprinzips. Das – auf Strukturebene angelegte – Reden im literarischen Zitat, das *resonante* Reden, bedeutet eine potenzierte Durchführung des Programms des Romans, indem das (intratextuelle) resonante Verweis- und Beziehungsgeflecht nun über das Einzelwerk hinaus auf die Literatur als solche, also zur Intertextualität, ausgedehnt wird. – Ferner sei bemerkt, daß Khien-lung in ebendiese Rede – wie das Ich der *Zueignung* – ein *Zitat* integriert (vgl. WL 434: „[...] ja, Tai-tzung sagte: ‚Gehen wir kämpfen! Das ist die einzige Erholung der Mandschus; unsere Gebirge geben uns eine neue Art Feinde; die Jagd muß uns ein Bild des Krieges geben.‘“) und so die eigene Rede als ein resonantes Reden mehrstimmig macht. – Zur intertextuellen Resonanz siehe 4.3. zu *Berge Meere und Giganten*.

⁵⁶⁵ Das Gespräch zwischen Khien-lung und Kia-king ist nicht die einzige Stelle des Romans, an welcher das Erzählen thematisiert wird. Im Gespräch mit Ma-noh sagt Wang-lun: „[I]ch will von mir erzählen, [...]“ (WL

Khien-lungs Aussage gerät damit zu einem selbstreferentiellen Kommentar des Romans. Der Roman verweist hier auf seine eigene Struktur: Die ‚Bücher‘ repräsentieren – hier wie in der *Zueignung* – das Mittel zu der erstrebten Überwindung der Individuation: das resonante Erzählen, das auf der Wiederholung und dem Vergleich als Leitidee basiert. Erst im Vergleich eröffnet sich die Möglichkeit des In-Beziehung-Setzens der einzelnen (und vereinzelt) Figuren und Ansichten von Welt zueinander. Erst in der vergleichenden Zusammenschau, bzw. im *Zusammenhören* des Textes erhalten Weltansichten und Figuren, erhalten Stimmen ihre Position. Diese Position konstituiert sich über die Beziehungen der Äquivalenz, der Rekurrenz und der Opposition zu anderen Positionen. Jede Position in diesem schwingenden Stimmensystem ist eine Position *in bezug auf* andere Positionen und besitzt das latente Potential, unter einem bestimmten Betrachtungswinkel und durch die

247), worauf ein Bericht über das Erlebte und die darauf gezogene Lehre vom Nichtwiderstreben folgt. Innerhalb der ‚Erzählung‘ kommt Wang-lun zu der Erkenntnis: „Viele hatten schon Gleiches erduldet und Gleiches gedacht; [...]“ (WL 248); erst danach, wie Wang-lun betont, endet seine Erzählung („Jetzt bin ich zu Ende mit meiner Erzählung“, WL 248). Auch in diesem Beispiel ist also die *Erzählung* der Ort, an welchem strukturelle Ähnlichkeiten („Gleiches erduldet“, „Gleiches gedacht“) erfahrbar werden. – In dem Gespräch über Dichtung zwischen Hu-chao, Song und Khien-lung (WL 286-288) sagt Khien-lung über die Schriftzeichen: „Das sind keine Mitteilungen, obwohl sie doch auch Mitteilungen dienen; runde beziehungsvolle Bilder, Anklänge an die Bücher der Weisen, schön in sich, schön gegeneinander“ (WL 288). Die Schriftzeichen stehen also in resonant-intertextuellen („Anklänge an die Bücher der Weisen“) und intratextuellen („schön gegeneinander“) Beziehungen, sind miteinander vergleichbar und ergeben in der Gesamtschau ein schönes Ganzes. – In den letzten Tagen des Bundes in Lint-sing findet Wang-lun zu seiner ursprünglichen Lehre vom Nichtwiderstreben zurück. Er „öffnete sich [...] ganz“ (WL 485) und „suchte jeden einzelnen der Bündler kennen zu lernen, ließ sich Schicksale erzählen“ (WL 485). Wang-lun selbst „erzählte von seiner Wanderung nach dem Hia-ho, [...], von den tausenden glückseligen Brüdern und Schwestern, die Ma-noh nach dem Kun-lungebirge geführt hätte. Er nannte viele bei Namen, beschrieb sie“ (WL 486). Über die *Erzählung*, sei es die der Bündler oder die Wang-luns, konstituiert sich ein Rahmen, in welchem alle Bündler aufgehoben sind, einschließlich der Gebrochenen Melone, die Wang-lun zuvor als Abspaltung betrachtet hat. Man mag hier sogar in gewisser Weise von *formsemantischer Projektion* sprechen. Denn Wang-lun imitiert den Grundgestus des Romans: Er läßt sich Einzelschicksale berichten und erzählt selbst von dem Schicksal der Brüder und Schwestern. Ebendies zeichnet die Textstruktur von *Wang-lun* aus: der Wechsel von Episoden mit den großen Erzählsträngen um die Wahrhaft Schwachen, die Gebrochene Melone oder die Ereignisse am Hofe. – Auch WICHERT betont die Wichtigkeit des Erzählens und führt einige Passagen aus Roman an, in denen ein Erzählen erwähnt wird (vgl. WICHERT 1978: 200f.). Zwar geht WICHERT davon aus, daß sich aus *Wang-lun* „eine Poetologie der Epik“ (ebd.: 201) herstellen ließe, er führt diesen Gedanken aber nicht weiter aus. Darüber hinaus zitiert WICHERT nicht die hier genannten Stellen der autoreferentiellen Thematisierung des Erzählens, obwohl gerade diese es sind, an denen der Roman selbst eine Semantik des Erzählens entwickelt. WICHERT deutet das Erzählen – mit Hinweis auf Döblin – als „eine Form des sozialen Handelns“ (ebd.: 200) und hebt die „individuelle und kollektive Wirkung dieser Erzählungen von Wang und seiner Gemeinde“ (ebd.: 201) hervor, betrachtet das Erzählen also eher unter inhaltlichen als unter strukturellen Gesichtspunkten.

Textoberflächenstruktur angeregt, in besonders starke Schwingung versetzt und damit ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt zu werden. Die in der Resonanz fundierte Relationalität als Grundcharakteristikum einer jeden Position überwindet die Vereinzelung der Figuren, da die Position als Stimme an ein persönliches, bzw. *figurales* Bewußtsein gebunden ist. Über die „zusammendrückende Tendenz des Transpersonalismus und der Synchronizität“, welche in *Wang-lun* mittels der Resonanz generierenden formalen Merkmale hervorgerufen wird, wird die Erzählung „zur Textur, das heißt: *Sie wird von den Beziehungen zur Wirklichkeit und von den zeitlichen Aspekten losgelöst*. Mithin offenbart sie sich dem Leser als ein *totum simul*“.⁵⁶⁶ Alles zugleich in seinen Beziehungen als ein resonantes System zu denken, bedeutet, sich in der Welt zurechtzufinden. Diese Möglichkeit – so die These von *Die drei Sprünge des Wang-lun* – eröffnet die Literatur, und diese These wird auch *Manas* und *Berge Meere und Giganten* prägen.

⁵⁶⁶ BULHOF (1966: 191). Unter ‚Textur‘ versteht BULHOF „das konkrete Gewebe der Worte, ohne Bezug auf die von den Worten hervorgerufenen Situationen“ (ebd.: 5).

4.2. *Manas*

4.2.1. Einleitung

Während *Die drei Sprünge des Wang-lun* in der Forschung stets einige Beachtung erfahren hat und insbesondere *Berge Meere und Giganten* in den letzten Jahren immer stärker in den Fokus der Forschung rückt, führt Döblins Epos *Manas* in der Forschung nach wie vor eher ein Schattendasein.⁵⁶⁷ Für LINKS ist das Epos lediglich „ein Werk des Überganges“,⁵⁶⁸ das bereits auf *Berlin Alexanderplatz* vorausweise. Zwar wird die Wichtigkeit des Werkes häufig betont, die genaue Analyse indes wird gescheut. So verweist ELSHORST auf die in der *Manas*-Forschung bis heute vielzitierte und vielbemühte Rezension von MUSIL und das Nachwort von MUSCHG.⁵⁶⁹ MUSILS Rezension, die im Juni 1927 im *Berliner Tageblatt* erschien, fungiert bei zahlreichen Autoren gleichermaßen als Ausgangspunkt der Interpretation wie auch als Beglaubigung für die literarische Bedeutung des Epos, das von Literaturwissenschaft und Lesern verschmäht wird.⁵⁷⁰ RIBBAT nennt *Manas* zwar „einen Höhepunkt im Döblinschen Schaffen“,⁵⁷¹ widmet dem Werk aber kaum eine

⁵⁶⁷ Für einen Forschungsüberblick über die ältere Literatur zu *Manas* von MUSCHG (1989), ELSHORST (1966), GRABER (1967) und KOBEL (1985) vgl. EMDE (1999: 163-171).

⁵⁶⁸ LINKS (1981: 112).

⁵⁶⁹ Vgl. ELSHORST (1966: 54).

⁵⁷⁰ Diesem Zustand Vorschub geleistet hat zweifellos der Abdruck der Rezension in der von MUSCHG besorgten Ausgabe von 1961. Verweise auf MUSILS Rezension finden sich u.a. bei MINDER (1966: 169), KORT (1970: 65), KREUTZER (1970: 111f.), RIBBAT (1970: 209f.), WEYEMBERGH-BOUSSART (1970: 188, Fn. 40), KORT (1974: 97), KOBEL (1985: 224), MÜLLER-SALGET (1994: 220), DOLLINGER, KOEPKE & TEWARSON (2004: 10), KODIJO NENGUIE (2005: 255), BERNHARDT (2007: 74), SCHIEWER (2009: 238), GÁFRIK (2011: 177), MIDGLEY (2011: 307; 2015: 200). – SEBALD indessen erachtet MUSILS Rezension als nicht mehr als „eine Art Freundschaftsdienst für Döblin“ und die Interpretation als „arkanisch und verquält“ (SEBALD 1980: 150). MUTSCHER, ähnlich negativ in seinem Urteil über *Manas* wie SEBALD, vermutet, es möge die Rezension eine „pflichtschuldige Revanche“ dafür gewesen sein, „daß Döblin, Vertrauensmann der Kleist-Stiftung, Musil 1923 den Kleist-Preis verliehen hatte“ (MUTSCHLER 1993: 127).

⁵⁷¹ RIBBAT (1970: 209).

eingehende Betrachtung und verweist statt dessen auf GRABERS Monographie.⁵⁷² Ebenso verzichtet MÜLLER-SALGET mit Verweis auf GRABERS „kenntnisreiche und überzeugende Monographie“⁵⁷³ auf eine nähere Auseinandersetzung.

Von Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung an widmete sich die Forschung dem ‚Stoff‘ des Epos, indem sie nicht nur die Quellen und Vorlagen für das indische Milieu suchte, sondern darüber hinaus diese für eine Deutung fruchtbar zu machen versuchte. MUSCHG, der als erster VON GLASENAPPS *Der Hinduismus* als Quelle Döblins identifizierte, vermutet weiter, daß sich Döblin mit den Veden und den Upanishaden auseinandersetzte. Doch diese seien für Döblin „wie die Materialien zum ‚Wang-lun‘ und zum ‚Wallenstein‘, nur der Rohstoff“ gewesen, „der ihm zur Gestaltung seines Themas diene“.⁵⁷⁴ GRABER führt über VON GLASENAPP hinaus Emil SCHLAGINTWEITS *Indien in Wort und Bild* sowie Ludwig HALLAS *Unter Palmen und in Märchentempeln* als mögliche Quellen an.⁵⁷⁵ Nach GRABER habe sich Döblin zwar „zweifellos sehr intensiv mit indischer Mythologie abgegeben“, es habe aber eine solche Auseinandersetzung „nichts mit Quellenstudium zu tun“.⁵⁷⁶ Vielmehr übernehme, ergänze und vermenge Döblin nur das, „was schon in ihm selbst liegt“.⁵⁷⁷ Für GRABER ist das indische Milieu allenfalls Anregung und leistet „Geburtshelferdienste“,⁵⁷⁸ hat darüber hinaus aber keine Bedeutung für die Analyse des Werkes. Die in der Forschung lange Zeit vorherrschende Meinung ist denn auch die, daß Döblin zwar auf hinduistische Vorstellungen zurückgriff, aber eine eigene, seinen Zwecken untergeordnete

⁵⁷² Vgl. RIBBAT (1970: 210).

⁵⁷³ MÜLLER-SALGET (1988: 284).

⁵⁷⁴ MUSCHG (1989: 387).

⁵⁷⁵ Vgl. GRABER (1967: 110-120).

⁵⁷⁶ GRABER (1967: 121).

⁵⁷⁷ GRABER (1967: 123).

⁵⁷⁸ GRABER (1967: 123).

Zugangsweise und Darstellung fand. Nach CORNELSEN „dient der Hinduismus Döblin als besonders reiche Quelle, aus der er vielfältige Motive übernimmt und seinen dichterischen Absichten gemäß adaptiert“.⁵⁷⁹ Für WEYEMBERGH-BOUSSART zeugt *Manas* „von der Freude des Künstlers am Exotismus“, wobei Döblin „eine gute Kenntnis der hinduistischen Mythologie“ attestiert wird.⁵⁸⁰ RIBBAT nennt *Manas* zwar „eine Adaption altindischer Mythen- und Heroendichtung“, merkt aber auch an, daß Döblin von der Indienfaszination der 20er Jahre abweiche, „weil für ihn nicht einzelne Identifikationsfiguren oder Philosopheme von Interesse sind“, sondern „er vielmehr fasziniert ist von der globalen Alternative, der nicht-europäischen und vor-bürgerlichen Potentialität des Weltausdrucks“.⁵⁸¹ Und auch nach EMDE werde „[e]ine Episode des indischen Nationalepos Mahābhārata [...] dazu benutzt, die Probleme des Autors Döblins zur Sprache zu bringen“.⁵⁸² Eine interpretatorische Relevanz wird dem indischen Milieu nicht zugestanden.

In jüngerer Zeit konzentriert sich das Interesse an *Manas* indes vor allem auf die kulturellen Aspekte des Texts. Dementsprechend betonen einige Verfasser die Wichtigkeit des indischen Milieus. Nach GÁFRIK ist die „Wahl des indischen Milieus nicht ganz willkürlich“.⁵⁸³ Man müsse diese Wahl „im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Darstellung der Einheit von *ātmā* (dem individuellen Ich) und *brahma* (dem höchsten Wesen, dem Absolutum, der Weltseele) als der zentralen Lehre des Hinduismus sehen, von der er [i.e. Döblin, A.L.] begeistert war“.⁵⁸⁴ Es haben

⁵⁷⁹ CORNELSEN (1999: 92).

⁵⁸⁰ WEYEMBERGH-BOUSSART (1970: 181).

⁵⁸¹ RIBBAT (1991: 431).

⁵⁸² EMDE (1999: 138).

⁵⁸³ GÁFRIK (2011: 183).

⁵⁸⁴ GÁFRIK (2011: 183).

sich außerdem vor allem MAILLARD, KOCHER, SCHIEWER und jüngst MIDGLEY näher mit den indischen Einflüssen auseinandergesetzt.⁵⁸⁵

MAILLARD hebt die „massive[...] Präsenz indischer Elemente“ in *Manas* hervor und bescheinigt dem Verfasser Döblin eine „große[...] Vertrautheit [...] mit indischer Kultur und Religion“, wenn auch „sein Umgang damit ein höchst persönlicher ist und zum großen Teil auf Umdeutung und Spiel beruht“.⁵⁸⁶ Als Bezugstexte für *Manas* identifiziert MAILLARD die Bhagavad-Gita, das indische Nationalepos Mahabharata und unter den philosophischen Texten die Upanishaden, wobei Döblin in der Kombination von indologischem Wissen eklektisch vorgehe.⁵⁸⁷ Der *Manas* sei mithin keineswegs eine getreue Wiedergabe indischer Verhältnisse, aber sei auch kein exotistischer Text. Vielmehr werde der „indische Stoff [...] zu bestimmten, dem Werk eigenen Zwecken funktionalisiert“.⁵⁸⁸ Diese Zwecke sind für MAILLARD letztlich psychologischer Art, da das Epos einen „innerpsychischen Entwicklungsprozeß, der zugleich ein Prozeß der Identitätsfindung ist“⁵⁸⁹ darstelle. Der Leidensweg Manas' über den Tod zur Wiederauferstehung folge einem klassischen Initiationsschema.⁵⁹⁰ Nach dem Verlust der Identität im ersten Buch und der Wiedergeburt durch das Weibliche im zweiten Buch finde Manas im dritten Buch endgültig zu einer neuen Identität, die sich in einem Wechsel von einer passiven zu einer aktiven Haltung manifestiere. Damit schildere das Epos „einen Wandel von einem Ichzustand zum anderen, oder, um in der Sprache der für Döblin zeitgenössischen Psychologie

⁵⁸⁵ Vgl. MAILLARD (2002), KOCHER (2007a; 2007b), SCHIEWER (2008; 2009), MIDGLEY (2015; 2016).

⁵⁸⁶ MAILLARD (2002: 154).

⁵⁸⁷ Vgl. MAILLARD (2002: 160).

⁵⁸⁸ MAILLARD (2002: 161).

⁵⁸⁹ MAILLARD (2002: 169).

⁵⁹⁰ Zu einer Lektüre von *Manas* als einer Geschichte einer Initiation vgl. auch SCHUELER (1996: 71-76). SCHUELER faßt zusammen: „We see, then that Manas' journey follows along the lines of the archetypal pattern of initiation which is the initiate's transmutation through the enduring of the initiatory experience of a mystical death followed by a joyful resurrection“ (ebd.: 76). SCHUELER bindet dies an das indische Milieu zurück. Es scheine „that Döblin was familiar with the important role played by Sāvitrī formula in Indian initiation rites“ (ebd.: 74).

C.G. Jungs zu sprechen, vom Ich zum Selbst“,⁵⁹¹ wobei MAILLARD sich bemüht, die Grundlage dieses Begriffs vom Selbst wiederum in der indischen Vorstellung des Selbst (als *atman*) zu finden.

Weniger aufgrund inhaltlicher Merkmale, sondern in Hinblick auf formale Eigenschaften sieht SCHIEWER eine Nähe von *Manas* zu einem Indien-Diskurs des 19. Jahrhunderts, insonders zur frühen deutschen Sanskrit-Übersetzung und -Forschung bei SCHLEGEL, BOPP und RÜCKERT, die vor allem bei RÜCKERT zu einer „nachdrückliche[n] Fundierung des Mythos im Sprachlichen“⁵⁹² und im allgemeinen zu einer „erheblichen Bereicherung der geläufigen metrischen Strukturen um ein breites Feld rhythmischer Formen“⁵⁹³ führe. Diese Bindung des Mythischen an die sprachliche Form prägte auch Döblins *Manas*. Auch wenn SCHIEWER die „epische Rhythmisierung der Sprache“⁵⁹⁴ in *Manas* mehrfach hervorhebt, bleibt die Anbindung an mögliche indische Vorbilder, bzw. eine Untersuchung eines möglichen Wechselspiels zwischen dem Mahabharata-Epos und *Manas* auf formaler Ebene aus.

Wie vor ihr MAILLARD identifiziert auch KOCHER Bezüge zu indischer Mythologie und hinduistischer Philosophie, warnt aber davor, „in der Entwicklung der Hauptfigur lediglich psychoanalytische Modelle wirksam“⁵⁹⁵ zu sehen. Vielmehr habe Döblin „in der hinduistischen Philosophie genau die Mythen und philosophischen Grundlagen [erkannt], die er für ein Epos brauchte, das Möglichkeiten des Umgangs eines einzelnen Menschen mit den Gegebenheiten der Welt diskutieren sollte“.⁵⁹⁶ KOCHER muß allerdings zugestehen, daß die Leser von *Manas* „der Welt

⁵⁹¹ MAILLARD (2002: 174). Als Geschichte einer „Selbstfindung“ wird *Manas* auch von EMDE (1999: 161) gelesen.

⁵⁹² SCHIEWER (2009: 237).

⁵⁹³ SCHIEWER (2009: 243).

⁵⁹⁴ SCHIEWER (2009: 241). Vgl. auch SCHIEWER (2008: 248).

⁵⁹⁵ KOCHER (2007a: 103).

⁵⁹⁶ KOCHER (2007a: 103).

Indiens orientierungslos ausgesetzt“⁵⁹⁷ werden, wenn beispielsweise indische Begriffe und Namen ohne jegliche Erklärung in den Text übernommen werden, ein Verfahren, das ebenso *Die drei Sprünge des Wang-lun* kennzeichnet. Dies legt die Vermutung nahe, daß das indische Milieu vorrangig Ursprung einiger philosophischer Ideen ist, die das Epos prägen, und mithin in quellenorientierter und biographischer Forschung relevant ist. Döblins Interesse an hinduistischer Philosophie steht außer Frage. Den Nachweis, inwiefern für ein Verständnis oder eine Deutung des *Manas* der Rückbezug auf das indische Milieu notwendig ist, bleiben MAILLARD, KOCHER und SCHIEWER jedoch schuldig – und es mag nicht einmal in ihrer Absicht stehen, diesen Nachweis zu erbringen. Wie schon *Wang-lun* hier nicht hinsichtlich seines chinesischen Kontexts gedeutet wurde,⁵⁹⁸ wird auch nicht der Versuch unternommen, *Manas* unter dem Aspekt seiner interkulturellen Position als ein *indisches* Epos zu verstehen.

Ob es darüber hinaus nötig ist, *Manas* „eine Mittelstellung zwischen der Phase des [sic] Buddhismus-Begeisterung Döblins und der ‚Bekehrung‘ zum christlichen Glauben“⁵⁹⁹ zuzuweisen, sei bezweifelt. Solche Einordnungen auf verschiedenen Skalen der Entwicklung finden sich für das Œuvre Döblins immer wieder, und gerade *Manas* wird oft als ein Wendepunkt angesehen. Diese Deutung stammt ursprünglich von Döblin selbst⁶⁰⁰ und wurde von der Forschung daher um so

⁵⁹⁷ KOCHER (2007a: 104).

⁵⁹⁸ In seinem Untertitel weist sich *Die drei Sprünge des Wang-lun* als „Chinesischer Roman“ aus, und so wurde der Roman in der Forschung immer wieder auf seine chinesischen Bezüge hin untersucht. Einen Schwerpunkt bildet dabei die Auseinandersetzung mit dem Taoismus, der von vielen Interpreten als maßgeblich für Form und Inhalt des Romans angesehen wird. Stellvertretend für viele behauptet SOLBACH im Nachwort zu *Wang-lun*, daß sich der Roman „nur dann völlig verstehen [läßt], wenn einige Grundelemente des Taoismus bekannt sind“ (SOLBACH 2007: 657) – eine Einschätzung, die in der vorliegenden Arbeit nicht geteilt wird. Zum Themenkomplex China und *Wang-lun* vgl. vor allem SCHUSTER (1970; 1977; 2007a), DSCHENG (1979; 1999), HWANG (1979), VON FELBERT (1986), KOJIMA (1988), YANBING (1989), FEE (1991; 1993), LUO (1991), LIU (1991), FANG (1992), HAN (1992), LI (1992), MA (1993), BAE (1999), CORNELSEN (1999), LUO (2003), POSTEL (2006), TAN (2007).

⁵⁹⁹ MAILLARD (2002: 177).

⁶⁰⁰ Vgl. *Epilog*, über *Manas*: „Das Buch war für mich formal in Ordnung, und sachlich eine Wendung. Von hier an datieren dann ‚personale‘ Bücher, – die Existenz vom Einzelmenschen erfahren“ (SLW 295).

bereitwilliger übernommen. So ist *Manas* für MUSCHG als „Aufbruch ins Transzendente“ ein „Wendepunkt in Döblins Schaffen“. ⁶⁰¹ *Manas*’ Einfügen in das „All-Ich der beseelten Natur“ ist mit ELSHORST insofern als Wende zu verstehen, als dieses Einfügen „Grundmodell aller folgenden Werke“ bleibe. ⁶⁰² Nach MÜLLER-SALGET ist *Manas* die „erste[...] Dichtung, die nach der ‚naturalistischen‘ Wende entstand“. ⁶⁰³ Als eine Wende erscheint *Manas* auch bei CORNELSEN, da in *Manas* „der Held erstmals in einem Werk Döblins nicht von der Natur zerstört“ ⁶⁰⁴ werde, sondern diese ihm helfe. Die Forschung zeichnet mit Vorliebe solche Entwicklungslinien, sei es zum Beispiel Döblins persönliche ‚Entwicklung‘ zum Glauben, ⁶⁰⁵ oder die ‚Entwicklung‘ von einem Fokus auf die Masse zu einem Fokus auf das Individuum in Döblins Texten. ⁶⁰⁶ Ein derartiges Denken in

⁶⁰¹ MUSCHG (1989: 397).

⁶⁰² ELSHORST (1966: 60).

⁶⁰³ MÜLLER-SALGET (1988: 284).

⁶⁰⁴ CORNELSEN (1999: 101).

⁶⁰⁵ Auch ELSHORST sieht *Manas* schon auf dem Weg zu Döblins Wendung zum christlichen Glauben. Er beendet seine kurze Analyse von *Manas* mit dem Hinweis, daß *Manas* sich „bewußt und willentlich dem All-Ich der beseelten Natur“ (ELSHORST 1966: 60) einfügt: „Dieser Akt bleibt Grundmodell aller folgenden Werke, während das Ziel, eben jenes allumfassende Sein, immer neu definiert wird, bis es schließlich christlicher Schöpfergott und Christus heißt, denen gegenüber die vertrauende Einfügung der ‚Glaube‘ ist“ (ebd.). – Wenngleich EMDE der Deutung MUSCHGS im Nachwort der *Manas*-Ausgabe in vielen Punkten widerspricht, sei in *Manas* doch „[s]icher [...] eine Stufe der Entwicklung zu erkennen, die später in einem religiösen Bekenntnis Döblins mündet“ (EMDE 1999: 164).

⁶⁰⁶ MAILLARD schließt sich den Interpreten an, die in *Manas* eine „anthropozentrische Wende“ in Döblins Schaffen“ sehen (vgl. MAILLARD 2002: 176, mit Verweis auf KLEIN 1995 und BARTSCHERER 1997). – Nach KLEIN habe Döblin in *Manas* „eine anthropozentrische Stellung bezogen“ (KLEIN 1995: 188). Döblins Ich-Begriff habe sich im Vergleich zur Position zu Beginn der zwanziger Jahre „um die transzendente Voraussetzung des Ich, nämlich des ‚Ur-Ich‘ als des metaphysischen Anfangsgrundes allein Seins“ (ebd.) erweitert. Damit habe Döblin „den entscheidenden Schritt zur späteren Annahme eines persönlichen Gottes getan“ (ebd.). – Ähnlich äußert sich MEYER, nach welchem *Manas* in Döblins Werk „einen Wendepunkt markiert – zwischen einer ersten, entindividualisierenden Erzählphase und einer das Individuum als solches thematisierenden Phase“ (MEYER 2010: 128). – Das Neue an *Manas* sei, so KREUTZER, „nach der wimmelnden Menschenfülle und den immer noch zahlreichen ‚Giganten‘ in dem utopischen Roman, die Beschränkung auf eine Hauptperson“ (KREUTZER 1970: 112). Die „Wendung zum ‚Einzelmenschen‘“ (ebd.) vollziehe Döblin in *Reise in Polen* und *Manas*. – Nach WEYEMBERGH-BOUSSART ist es „bezeichnend [...], daß der Schriftsteller, der bisher den Massenweg abgelaufen war, zum ersten Mal in ‚Manas‘ den Einzelnen in das Zentrum rückt“ (WEYEMBERGH-BOUSSART 1970: 175) und verweist dann auch auf Döblins *Epilog*; ebenso PRANGEL (1987: 60), BERNHARDT (2007: 73). Vgl. auch bereits GRABER (1967: 11-13; 21). – Gegen eine

Entwicklungslinien – seien sie stilistischer, poetologischer oder ideologischer Art – verstellt aber allzu oft den Blick auf den Text und verhindert eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Textmaterial. In der vorliegenden Arbeit soll indessen weiterhin ein weitgehend textimmanenter Ansatz verfolgt werden, der den kulturellen Kontext – das indische Milieu – mit wenigen Ausnahmen unberücksichtigt läßt. Damit soll nicht nahegelegt werden, daß am kulturellen Kontext orientierte Deutungen ungerechtfertigt sind, aber es soll durchaus gezeigt werden, daß eine solche Orientierung keine notwendige ist und eine Gesamtdeutung von *Manas* auch ohne solche Bezüge möglich ist.

Den meisten Analysen von *Manas* ist der Verweis auf die formalen Besonderheiten des Textes gemein, allen voran auf den (freien) Rhythmus⁶⁰⁷ und die Wiederholung.⁶⁰⁸ Eine eingehende Analyse dieser Strukturen bleibt aber meistens aus,⁶⁰⁹ oder sie erscheinen lediglich als „expressive Stilelemente“⁶¹⁰ zusammengefaßt. SCHIEWER listet in der Analyse einer kurzen Passage die Bildung von Morphemclustern, Parataxe, Ellipse, Appositionen, Thema-Rhema-Inversionen, Alliterationen, Parallelismen, Wiederholungen, Isophonie, Metaphern, Synekdoche, Klimax, abweichende syntaktische Struktur und die Rhythmisierung der Sprache auf,⁶¹¹ wobei – abgesehen von einem

solche Deutung wendet sich beispielsweise schon KORT. Man könne Döblins retrospektive Selbstaussage nicht allzu wörtlich nehmen, und die von Döblin behauptete Zäsur sei „by no means as abrupt as he believes“ (KORT 1974: 90).

⁶⁰⁷ Vgl. KREUTZER (1970: 111), RIBBAT (1970: 209), KORT (1974: 93), MARTINI (1975: 369), PRANGEL (1987: 60), KOBEL (1985: 225), MÜLLER-SALGET (1988: 222, 284), KOCHER (2007a: 105), SCHIEWER (2008: 248; 2009: 240).

⁶⁰⁸ Vgl. WEYEMBERGH-BOUSSART (1970: 188), KOBEL (1985: 225f.), SCHIEWER (2009: 240), MEYER (2010: 132f.). – Auch auf die freien Rhythmen hat Döblin selbst bereits im *Epilog* aufmerksam gemacht: „Das ist, in freien Rhythmen geschrieben, ‚Manas‘, eine epische Dichtung“ (SLW 294) und erneut: „Hier nun, im ‚Manas‘, freie Rhythmen und eine indische Welt“ (SLW 295).

⁶⁰⁹ Ganz explizit zum Beispiel bei SCHIEWER, der zufolge „[d]er freie Rhythmus [...] durch eine Vielzahl von Mitteln der Steigerung der Wiederholung angereichert“ werde, wobei wie so oft „eine detaillierte Analyse [...] an dieser Stelle nicht vorgenommen werden kann“ (SCHIEWER 2009: 240).

⁶¹⁰ KLEIN (1995: 185).

⁶¹¹ SCHIEWER (2008: 250f.).

Hinweis auf das Kreisende der Sprache, das Manas' Versuch einer Bewältigung der Kriegserlebnisse spiegele⁶¹² – ausschließlich die letztgenannte Rhythmisierung der Sprache für ihre weitere Interpretation von Bedeutung ist, indem sich „der Stil der Darstellung [...] aus dem Willen zur Intensität und Innerlichkeit“ ergebe und diese Rhythmisierung „typisches Merkmal religiöser Sprachverwendung“ sei.⁶¹³

Eine wichtige Ausnahme von den eher oberflächlichen Formbetrachtungen bildet selbstverständlich GRABER, der sich ausführlich dem ‚Stil‘ von *Manas* widmet.⁶¹⁴ Als wichtigste formale Eigenschaften von *Manas* stellt GRABER die Wiederholung, die Beiordnung der Verse, die bewegliche Wortstellung sowie Ellipse, Inversion und Parataxe, klangliche Assoziationen sowie Alliterationen und Assonanzen, Neologismen, oder den starken Gebrauch von Partizipien heraus.⁶¹⁵ Diese stilistischen Merkmale erzeugen laut GRABER eine Spannung zwischen Beschleunigung und Retardation. Während der dialogische Charakter des Werkes, der dazu führe, daß der Leser zuweilen vermeine, „eher ein Drama als ein Epos zu lesen“,⁶¹⁶ oder die sprachlichen und syntaktischen Besonderheiten eine Beschleunigung des Erzählvorgangs bewirken, äußere sich in der „beharrliche[n] Wiederholung eines und desselben Wortes“ vorrangig ein „Trägheitsmoment, [...] der epische Halt einer bald dramatisch drängenden, bald lyrisch flüchtigen Sprache“.⁶¹⁷ Wenngleich GRABERS Beobachtungen überaus wichtige Ansätze zu einer Analyse bieten können und weit genauer sind als spätere Formbetrachtungen in der Forschung, gehen die Ausführungen doch selten über eine Beschreibung hinaus. Eine Anbindung der identifizierten formalen Figuren an den Inhalt

⁶¹² Vgl. SCHIEWER (2008: 253).

⁶¹³ SCHIEWER (2008: 255).

⁶¹⁴ Vgl. GRABER (1967: 82-101) und GRABER (1972).

⁶¹⁵ Vgl. GRABER (1967: 84-101) und GRABER (1972).

⁶¹⁶ GRABER (1967: 91).

⁶¹⁷ GRABER (1967: 101), identisch mit GRABER (1972: 39).

erfolgt nicht. Mithin bleiben sie lediglich Hinweise auf den ‚Stil‘ eines Autors, der gleichermaßen ‚Naturalist‘ wie ‚Expressionist‘ ist,⁶¹⁸ wie denn auch die häufigen Bezüge zu Döblins poetologischen Schriften eher auf den Nachweis einer Umsetzung poetologischer Aussagen abzielen denn auf eine Integration der formalen Beobachtungen in eine Analyse des Epos *Manas*.

4.2.2. Problemstellung

Im Kontrast zu *Die drei Sprünge des Wang-lun* und *Berge Meere und Giganten* ist die Fokussierung auf eine kleine Zahl einzelner Individuen in *Manas* überaus deutlich. Es gibt mit Manas und Sawitri zwei klare Hauptfiguren sowie einige Nebenfiguren wie Puto, Schiwa, die Schatten, den Menschenfresser Lal Gulam oder die Kalongs. Zwar gibt es einige Szenen ohne Manas’ oder Sawitris Beteiligung – zum Beispiel Parikschis Gang zu Schiwa (vgl. *M* 199-210) –, aber ihre Zahl ist äußerst gering, was die herausgehobene Stellung der beiden Protagonisten unterstreicht. Anders als *Wang-lun* und *Berge Meere und Giganten* wird *Manas* keine Zueignung vorangestellt, welche man als Problemstellung verstehen kann. Ausgehend von der allgemeinen Grundthese, daß es in den Werken Döblins immer um das Zurechtfinden in der Welt geht, muß zuerst die spezifische Art des Nicht-Zurechtfindens von Manas und Sawitri herausgestellt werden.

Warum sich Manas in der Welt nicht zurechtfindet, beantwortet er selbst bereits auf den ersten Seiten des Epos, führt doch der Text die Figur Manas mit einer langen Klage ebendieses Manas’ ein – kontrapunktisch begleitet und durchsetzt vom Lobgesang über Manas, welcher aus dem Garten hallt –, in welcher dieser seiner eigenen Verzweiflung Ausdruck verleiht. Manas ist aus dem Krieg zurückgekehrt und hat im erschlagenen Feind sich selbst erkannt: „Das werde ich sein, das muß ich einmal sein. / Und das bin ich. Das bin ich“ (*M* 12). In diesen Sätzen liegt zum einen die Erkenntnis der eigenen Vergänglichkeit. Zum anderen und vor allem erkennt Manas jedoch die Sinnlosigkeit des

⁶¹⁸ Vgl. GRABER (1967: 98f.).

Lebens. Manas hat Leid angerichtet, er hat getötet, erkannte aber im Getöteten seine eigene menschliche Existenz, die er nun von sich werfen will: „Uuih, ich will zu den Toten, / Ich will davon zu ihnen, will mich zerreißen, zerknirschen lassen, / Will zum Schmerz, zum Schmerz, / Lieber, lieber als leben, leben“ (M 12). Manas sehnt sich nach der Überwindung der Individuation in der Gemeinschaft („zu ihnen“) und nach einem Ende des als Leiden empfundenen Lebens. Zu diesem Zwecke betritt Manas das Totenfeld, auf welchem er Schatten, bzw. Seelen Verstorbener begegnet, deren Leid er teilt. Nach den Begegnungen mit einigen Schatten auf dem Totenfeld ruft Manas: „Ich bin nicht schuld daran, daß ich lebe und ihr tot seid, / Ihr soll mich nehmen. Nehmen sollt ihr mich. / Wegnehmen ganz und gar mich, Manas, / Ich will, will, will nicht Manas sein“ (M 44), und auch Puto erkennt: „[...], unser Kind will sterben. / Manas will nicht bei uns bleiben. Will nirgends bleiben. / [...] / Er erträgt nicht mehr das Dasein“ (M 44). In aller Deutlichkeit will Manas also das Individuum überwinden, will nicht mehr Manas sein und will der Last des Daseins entkommen. So sucht und findet Manas auf dem Totenfeld den Tod durch Putos Hand, nachdem die drei Dämonen sich Manas' Leib bemächtigt haben. Wie das Beispiel der Marion Divoise in *Berge Meere und Giganten* zeigen wird, kann der Suizid, bzw. der Tod dort als eine Möglichkeit zur Überwindung der Individuation angesehen werden. In *Manas* indessen ist der Tod keineswegs der Ausgang aus der Individuation. Der erschlagene Manas existiert als Schatten auf dem Totenfeld weiter, und gerade das Schicksal der auf verschiedene Weise Umgekommenen und nun als Schatten ihr Dasein Fristenden ist von perpetuiertem Leid geprägt.⁶¹⁹

Wie das erste Buch beginnt auch das zweite, *Sawitri*, nach einem kurzen szenischen Überblick mit einer Fokussierung auf ein verzweifertes, vereinzelt Individuum.⁶²⁰ In nur sieben Zeilen werden

⁶¹⁹ Dazu auch EMDE: In den Begegnungen mit den Schatten müsse Manas „klar werden, daß das Schicksal, das die Schatten auf Erden hatten, auf dem Totenfeld nicht etwa aufgehoben und ‚erlöst‘ ist, sondern daß es sich durchhält und zum Dauerzustand geworden ist“ (EMDE 1999: 141).

⁶²⁰ Das erste Buch, *Das Totenfeld*, beginnt mit einer Beschreibung des Totenfeldes, die sich über 30 Zeilen erstreckt, bevor auf ein Individuum fokussiert wird: „Am Fenster seiner Gartenhalle stand Manas. / Sie sangen

die Straßen der Stadt, der Scheiterhaufen, die atmende Erde, die Nacht, sowie Moskitos, Vögel und Panther erwähnt, bevor Sawitri – ähnlich wie im ersten Buch Manas – allein, in Trennung von den anderen erscheint: „Um diese Stunde saß in ihrer Kammer geduckt / Sawitri. / Keine Dienerin bei ihr“ (M 97). In den Gedanken Hunderter („Und Hunderte dachten, wie Sawitri den Manas gefunden hatte“, M 86) erscheint Sawitri bereits in einer Analepse über das erste Treffen zwischen ihr und Manas (vgl. M 86-88). Erst zu Beginn des zweiten Buches aber erhält der Leser Einblick in Sawitris eigene Gedanken. Für Sawitri ist der Wunsch nach dem Zurechtfinden in der Welt sowohl extern wie intern motiviert. Zum einen ist sie existentiell durch ihre Umwelt bedroht: Sie soll mit dem toten Manas verbrannt werden. Wird der Scheiterhaufen zuerst als einer „für Manas“ erwähnt, ist er schon wenige Zeilen später der „Scheiterhaufen für Manas und sie“ (M 97). Nachdem sie in der Totenhalle den dort aufgebahrten Leichnam gesehen hat, eilt Sawitri zurück zum Bobaum, berichtet diesem: „Ist nicht Manas. Ist nicht Manas. / Bobaum, ist nicht Manas“ (M 99). Wer dort liege, fragt der Bobaum, worauf Sawitri keine Antwort weiß. Es sei ein „Toter“, der durchaus „schrecklich schrecklich von Dämonen gezeichnet“ (M 99) sei. Doch es ist nicht der Manas, dessen sich Sawitri erinnert, und so verweigert sie sich dem Ritus der gemeinsamen Verbrennung: „Ich will nicht mit ihm auf den Scheiterhaufen“ (M 99). Sawitri sieht sich einem Tod gegenüber, den sie für sinnlos erachtet, da es sich bei dem Toten ihrer Ansicht nach nicht um Manas handelt.

Die Verweigerung der Witwenverbrennung ist eng mit Sawitris interner Motivierung verflochten, da das Alleinsein in der Welt unmittelbar durch Manas' Tod verursacht ist. Sawitris Aufbruch in die Welt speist sich aus dem Schmerz über den Verlust des Geliebten und der Sehnsucht, diese Einsamkeit zu überwinden und Manas wiederzufinden, um die Zweisamkeit wiederherzustellen. Nach ihrer Flucht aus der Stadt unterbricht Sawitri ihre Suche nach Manas, da sie die ersehnte Zweisamkeit beim ‚schwarzbraunen Mann‘ oder ‚Steppenmann‘ (M 108) findet, bei welchem sich

im Garten“ (M 9). Bereits in diesen beiden Zeilen wird eine Differenz zwischen dem Einzelnen, Manas, und den anderen, die im Garten singen, aufgebaut.

Sawitri zehn Wochen lang aufhält. Im gemeinsamen Leben und in der sexuellen Vereinigung⁶²¹ findet Sawitri Glück („Sawitri, die glückliche, in den Busch verschlagen, vom Gebüsch verschlungen“, *M* 112), bis sie eines Nachts das Schreien Manas’ vernimmt und darauf beschließt, Manas von seinen Qualen zu erlösen. Daß es dabei aber um mehr als nur um Hilfe für den Leidenden geht, sagt Sawitri selbst:

„Ich bin nicht Helferin, ich bin nicht Freundin,
Ich bin Sawitri, die kommt zu Manas.
Es ist nicht Manas, der schreit,
Es ist Sawitri, die geht zu Manas,
Sawitri zu Manas.“ (*M* 125)

Die wenigen Zeilen sind voller Identitätsaussagen, die das Individuum als solches behaupten – ‚Ich bin (nicht) X‘, ‚Es ist (nicht) Y, der/die‘ –, zugleich rücken diese Zeilen aber die beiden Individuen in solche Nähe, daß sie als miteinander verbunden und aufeinander ausgerichtet erscheinen. Von Sawitri, die nicht Helferin oder Freundin ist, wechselt der Fokus zuerst auf Manas, zu welchem Sawitri *kommt*, dann aber wieder zu Sawitri, die zu Manas *geht*, und endet auf Manas. Die Zeilen ‚Es ist nicht Manas, der schreit, / Es ist Sawitri, die geht zu Manas‘ sind grammatisch und semantisch mehrdeutig. Zum einen läßt sich ‚Es ist nicht Manas, der schreit‘ verstehen als eine Absage an die Erklärung, daß Sawitri um Manas’ oder seines Schreiens willen aufbreche, sondern aus eigenem Willen (‚Es ist Sawitri‘). Zum anderen lassen sich die Zeilen so lesen, daß es nicht Manas ist, der schreit, sondern Sawitri die Schreiende ist, damit bereits die Wiedervereinigung in der Wiedergeburt von Manas als Manas-Sawitri vorwegnehmend. Schon diese kurze Passage, deren Analyse hier

⁶²¹ Auch in *Die drei Sprünge des Wang-lun* zeigte sich die sexuelle Vereinigung als ein Versuch (der Gebrochenen Melone), die Vereinzelnung zu überwinden. In *Manas* läßt sich die sexuelle Vereinigung ebenfalls als eine Resonanzverfahren verstehen, da sie als ein ‚Beben‘ beschrieben wird (zum Beben siehe unten, 4.2.3.): „Und lag umschlungen mit dem Mann / Und drängte ihren Leib an seinen, und gab ihm ihren Leib. / So hatte Sawitri nicht in den Armen Manas’ gebebt, / So wonnig geschüttelt hatte sie sich nicht gewunden, / Wie jetzt im Arm des Buschmannes“ (*M* 111).

längst nicht ausgeschöpft wurde,⁶²² stellt eindrucksvoll unter Beweis, daß der Form des Epos weit mehr Beachtung zu schenken ist, als dies in der bisherigen Forschung geschehen ist.

In inhaltlicher Hinsicht ist die Geschichte des Zurechtfindens in der Welt eine Geschichte zweier gescheiterter Versuche – zum einen Manas' Wunsch nach Entindividuation im Tod, zum anderen Sawitris temporäre Entindividuation in der sexuellen Vereinigung, die insofern als ein Scheitern anzusehen ist, als die Liebe zu Manas Sawitri letztlich zum Gang auf das Totenfeld verleitet – und einer Lösung in der Wiedergeburt Manas' durch Sawitris Opfer. Doch eine solche inhaltliche Deutung – ebenso wie eine Deutung, die in Manas' Geschichte lediglich die Geschichte einer Selbstfindung⁶²³ erkennt – greift zu kurz, denn sie verlagert die Antwort des Textes ins rein Allegorische einer Wiedergeburt, die entweder innerhalb der mythischen Welt als eine reale stattfindet, oder in einem übertragenen psychologischen Sinne gängiger Mythosinterpretation als eine Neubestimmung des Individuums verstanden wird. Der Text kennt darüber hinaus ein viel wichtigeres Phänomen, welches die Individuation überwindet: die Resonanz. Es sind dabei gerade die oft vernachlässigten formalen Besonderheiten des Epos, die Resonanz erzeugen und auf einer strukturellen Ebene die Vereinzelung – sei es von Figuren oder Textelementen – überwinden. Die Resonanz in *Manas* erreicht zweierlei: sie wahrt das Individuum in seiner Eigenständigkeit und erweist zugleich seine Eingebundenheit in einen Weltzusammenhang.

⁶²² So werden die Worte Sawitris später noch mehrfach – fast wörtlich oder in Variation – wiederholt, zum Beispiel bei der Begegnung mit Lal Gulam („Ich heiße Sawitri. Ich muß zu Manas“, *M* 127), vor allem aber in der Begegnung mit Garut/Parikschi, nun in der Erzählerrede aber mit deutlicher Fokalisierung auf Sawitri: „Ist nicht Manas, der schreit, / Sawitri ist nicht Freundin, Helferin, / Sawitri geht zu Manas, / Sawitri zu Manas“ (*M* 179) sowie „Nicht Manas, der schreit, nicht Manas, / Sawitri, die geht zu Manas, / Sawitri zu Manas“ (*M* 180 und erneut im gleichen Wortlaut *M* 181). Zu diesen drei Wiederholungen vgl. auch EMDE (1999: 150), der in ihnen allerdings nicht den Bezug zu jener früheren Passage erkennt. Die Wiederholung als solche, wie auch besonders die Wiederholung der Worte in einer formal anderen Stimmen (von Sawitris zur Erzählinstanz), sind maßgebliche Resonanzmerkmale in *Manas*. Siehe dazu die folgenden Abschnitte.

⁶²³ So beispielsweise auch EMDE (1999: 161).

4.2.3. Diegetische und formale Resonanz in *Manas*

Wie auch in *Die Drei Sprünge des Wang-lun* lassen sich die Resonanzphänomene in *Manas* in solche von diegetischer Resonanz und solche formaler Resonanz unterteilen. Die Besonderheit von *Manas* liegt vor allem darin, daß es hier noch stärker als in den anderen beiden Werken zu einer Verquickung der beiden im Sinne formsemantischer Korrespondenz kommt und sogar der Leser in diesen Resonanzraum integriert wird.

Schon Heinz GRABER hat in seiner Monographie zu *Manas* die Wichtigkeit der Resonanz als eines Deutungsinstruments erkannt.⁶²⁴ In *Manas* kommt laut GRABER „die Resonanz nicht zur Sprache, sondern wird Sprache“;⁶²⁵ indem beispielsweise in dem Epos Menschen mit Tieren und Pflanzen sprechen können, sich also die Offenheit der Systeme, welche Döblin in *Unser Dasein* postuliert, in der erzählten Welt widerspiegelt. Näher widmet sich GRABER dem Gott Schiwa. Indem Schiwa die Welt zum Klingen bringe, werde die Welt „zum Resonanzraum und Saitenspiel Gottes“;⁶²⁶ wobei GRABER lediglich zwei längere Passagen über Schiwa zitiert und danach jenen ‚Resonanzraum‘ formal umdeutet,⁶²⁷ obwohl sich GRABERS Beobachtung durchaus weiter verfolgen läßt. Denn tatsächlich erscheint Schiwa in *Manas* vor allem als „Tänzer“⁶²⁸ und „Welterschütterer“;⁶²⁹ der die Welt fortwährend in Schwingung versetzt. Auch in der Klimax des dritten Buches, der Konfrontation zwischen Schiwa und Manas, als dieser jenem die Stirn bietet, ist vom „Summen der Luft“ (*M* 347, 353) und „Summen und Surren der Luft“ sowie von Schiwas

⁶²⁴ Vgl. GRABER (1967: 124-135).

⁶²⁵ GRABER (1967: 126).

⁶²⁶ GRABER (1967: 127).

⁶²⁷ Vgl. GRABER (1967: 128). Die von GRABER zitierten Passagen „enthüllen nicht nur die magische Verfassung der Welt, über die Schiwa gebietet, sondern zeigen in ihrer Entsprechung auch an, wie Resonanz im Werk formal wirkt“ (ebd.). Auf das Klingen und Schwingen der Welt indessen geht GRABER nicht weiter ein.

⁶²⁸ Vgl. beispielsweise *M* 55, 134, 197, 211, 227, 302, 354.

⁶²⁹ Vgl. beispielsweise *M* 55, 197, 199, 204, 205, 211, 343, 344.

„tanzende[m] Umgang“ (M 350) um die Stadt Amber die Rede, und erst als Manas die Berge, die Sonne, das Meer und die Menschen anruft, „hörte unter Schiwas Füßen das Beben der Erde auf, / Das zärtliche Schwingen“ (M 357).

Aber nicht nur unter Schiwas Einfluß lassen sich diese Schwingungen feststellen. Die mythische Welt von *Manas* ist vielmehr eine, die sich ständig in Schwingung befindet, und dies gilt sowohl in ganz physischer wie auch in akustischer Hinsicht. Schon der erste Absatz des Epos beschwört das ‚Donnern‘ und ‚Heulen‘ der Stürme, das ‚Trommeln‘ des Wassers, das ‚Aufheulen‘ der Schichten, Wiesen und Felswände (vgl. M 9). Es ist diese Welt von Beginn an eine im wahrsten Sinne des Wortes *beseelte*: „Seelen, dunstweiße Seelen“ (M 9) gleiten durch die Welt und werden vom Wind in die Höhe geschwungen („Wind schwang sie hoch“, M 9). Die Landschaft ist eingebunden in diese Welt als Resonanzraum. Da sind „das Summen des Bodens, der summt“ (M 344) oder „das Summen der Luft“ (M 353). Das ‚Dröhnen‘ der Berge zieht sich durch das gesamte Epos.⁶³⁰ Immer wieder erfüllt das Dröhnen die Welt, wenn die Berge „[d]röhnten, was sie zu dröhnen hatten“ (M 185).

Dröhnende Berge:
„Die Ströme stürzen von uns,
Die Wölkchen über uns. [...]
Schiwas Thron tragen wir.
Der Blauhalsige wandert über den Kailas.“
Aus den Klüften kam das Dröhnen und das Knattern.
Die Seelen wurden hochgeweht, die tausend Menschen.
Das sah das kleine Wesen, das Stäubchen an der Berglehne, Sawitri:
„Furchtbares Dröhnen! Sie sollen dröhnen. [...]“ (M 157)

Das Dröhnen nimmt hier einen Status zwischen Geräusch und Sprachäußerung ein, wenn es zur Einleitung der ‚Rede‘ der Berge eingesetzt wird.⁶³¹ Wieder erscheint die Landschaft *beseelt*, wenn die Seelen durch das Dröhnen aufgeweht werden. Sawitri empfindet das Dröhnen als furchtbar und

⁶³⁰ Vgl. beispielsweise M 134, 135, 141, 155, 157, 185, 199, 210, 211, 229, 319.

⁶³¹ Ebenso, als Sawitri das Totenfeld erreicht: „Da waren die Berge versammelt. Die Berge dröhnten: / ‚Wir stehen seit Urzeiten, / Wir stehen um das Totenfeld, / [...]“ (M 134).

fordert es doch heraus. Sie „schrie, glühte im Dröhnen der Berge“ (M 157), wird also einerseits ein Teil des Dröhns, wehrt sich aber zugleich gegen dieses Dröhnen und die damit verbundenen Schatten. Sawitri will hier gerade nicht Teil der Welt sein, ruft: „Ich will euch [i.e. die Schatten, A.L.] nicht, nicht, nicht. / Ich habe kein Mitleid. / Ich will nicht. Ich kann nicht“ (M 157). Sawitris Widerstand gegen das Dröhnen und die Schatten ist aber zwecklos. Auch wenn sie kein ‚Mitleid‘ mit den Schatten haben will, kommt es in der Folge zu Begegnungen mit Schatten – zuerst mit Surwasu und Aisja (M 158-165), dann mit Marut und Garut/Parikschi (M 168-184) –, in denen Sawitri zum Mit-Leiden gezwungen wird.⁶³² Am Ende dieser zweiten Begegnung „scholl“ der „schwarze Bergkessel“ (M 182), und nun ist es Parikschi, der dröhnt.⁶³³ Über das Dröhnen wird Sawitri also in einen gemeinsamen Erfahrungsraum gezogen, wobei dieser als ein Resonanzraum realisiert ist.

In *Unser Dasein* werden die Resonanz als Voraussetzung jeglicher Anpassung und in diesem Kontext auch der Einfluß der unbelebten Umwelt auf den Menschen diskutiert, wobei der Text zu dem Schluß kommt: „Die Kräfte der Landschaft sind die der Resonanz des Bodens, der Flüsse, des Klimas“ (UD 176). Die Resonanz des Bodens findet im Dröhnen der Berge ihren direkten Widerhall, und es setzt sich diese Resonanz in der gesamten Welt von *Manas* fort. Welt und Individuum stehen in einem engen Wirkungszusammenhang und können einander resonantisch affizieren. Die Berge stehen dabei in Schwingung mit Schiwa. Schiwas Tanzen entreißt die Berge ihrer Ruhe: „Und nun dröhnten die Berge, / Unberuhigt vom Tanz Schiwas“ (M 237). Wenn Schiwa auf den Gletschern tanzt, „dröhnten sie [i.e. die Berge, A.L.] mit“ (M 229). Wie die Berge mit Schiwa dröhnen und von diesem affiziert werden, überträgt sich das Dröhnen seinerseits auch auf Figuren im Text, wie auch schon am Beispiel von Sawitris Aufenthalt auf dem Totenfeld gezeigt wurde, an dessen Anfang es

⁶³² Das Mitleid als ein Mit-Leiden ist eng mit der Resonanz verknüpft; zu Kognitionsmodell und Resonanzmodell des Mitgefühls vgl. LANDWEER (2007: 48-52). In *Unser Dasein* wird das „Mitempfinden“ (UD 171) als Resonanzphänomen erklärt. Zum Mit-Leiden siehe unten, 4.2.4.2.

⁶³³ Vgl. „Und dröhnend der Geist [i.e. Garut/Parikschi, A.L.], schluchzend, brüllend“ (M 182) und „Vom Flimmern Parikschi überlaufen, / Und Murren und Dröhnen um ihn / Und Pauken im Takt, / Das war der Herzschlag des seligen Geistes“ (M 183).

die Berge sind, die dröhnen, indes es später der Geist Parikschi ist, der dröhnt. Auch Manas spürt mehrfach ein Dröhnen in sich.⁶³⁴ Das ‚Dröhnen‘ trägt diese Schwingungsfähigkeit selbstverständlich bereits in seiner eigenen Bedeutung, bezeichnet es doch gerade einen zitternden, bebenden Laut.⁶³⁵

Diese Übertragung von Schwingungen gilt aber nicht nur für das Dröhnen, sie gilt genauso für das ‚Beben‘, wenn einerseits ein Bergrücken, auf dem Schiwa liegt, „bebe“ (*M* 213)⁶³⁶ und andererseits Manas „bebe“ (*M* 43)⁶³⁷, und sie gilt in noch stärkerem Maße für das ‚Zittern‘. Das Zittern als eine rhythmisch wiederholte Bewegung ist ein Schwingen mit hoher Frequenz. In *Manas* wird das Zittern rund siebzigmals erwähnt, wobei es sich sowohl auf die Luft (*M* 16), den Bobaum (*M* 99), bzw. dessen Äste (*M* 98), die Berge (*M* 134), die Perlenschnur auf Schiwas Brust (*M* 347), eine Tür (*M* 354), sowie den Boden (*M* 365) als auch auf Figuren wie Manas (z.B. *M* 24, 37, 59, 196, 247, 337), Puto (z.B. *M* 78, 82, 257, 303), Sawitri (z.B. *M* 97, 106, 145, 160) oder verschiedene Schatten (z.B. *M* 161, 182) bezieht. Gelegentlich erfüllt das Zittern den Körper einer Figur in solch hohem Maße, das der Körper mit dem Zittern identifiziert wird. So heißt es von Manas an einer Stelle: „Ein Zittern Stoßen sein ganzer Leib“ (*M* 60). Von einer Figur auf die andere überträgt sich das Zittern im Falle der Schatten Danu und Dakscha, wenn Dakscha zu Danu spricht: „Es ist gut, daß du zitterst. Wir zittern zusammen. / Ich zittere auch“ (*M* 30). Der Text zeigt hier in seiner Form, wie die Resonanz die grammatische Form des ‚du‘ begründet, indem sich dieses retrospektiv aus der um das

⁶³⁴ Aber auch über Manas: „Es hämmerte, dröhnte grausiger von Minute zu Minute in ihm“ (*M* 25), ebenso: „Er fühlte das Pochen und Klopfen im Gehirn, / Das Dröhnen fing an. [...]“ (*M* 37).

⁶³⁵ Das DWB gibt als Bedeutungen „ertönen, nachklingen, gellen, einen schreienden, durchdringenden, zitternden laut von sich geben, der leicht eine ängstliche empfindung erregt“ und „von heftiger bewegung erzittern, bebend nachklingen“ an (*DWB*, Bd. 2, Sp. 1433). – Anders BARTH, der das Dröhnen vom Echo abgrenzt. Während das Echo der von einer Fläche zurückgeworfene Schall sei, wobei die „Wiederkehr des Schalles [...] erst erfolgen [darf], wenn der vorausgegangene Schall vollkommen ausgeklungen ist“, spreche man von ‚Dröhnen‘, „wenn die reflektierten Schallwellen sich mit den primären vermengen“ (BARTH 1911: 7).

⁶³⁶ Vgl. „Der Wald tönt und dann ein Nachlaß, / Ein langes Summen, aufspielende Luft / Und sanftes Nachbeben“ (*M* 102); „Der Boden aber bebe schon wieder freudig um ihn“ (*M* 363).

⁶³⁷ Über Manas und Sawitri: „Warme Wonne bebe durch ihn und sie“ (*M* 310); Manas „bebe von unten herauf wie ein Berg“ (*M* 280). Vgl. außerdem *M* 111, 112, 163, 211, 215, 314.

‚ich‘ verminderte Gemeinschaftserfahrung eines ‚wir‘ konstruieren läßt. Marut und Garut zittern ebenfalls zusammen (vgl. *M* 170). Schon die Eingangsszene des Epos mit Manas, der am Fenster steht, zeigt die starke Kopplung des physischen Zitterns an überindividuelle Resonanzerfahrungen. In jener Szene, da Manas sich verloren sieht und von Todessehnsucht ergriffen wird, reagiert Manas, als Puto zu ihm die Worte „Wie du zitterst, Manas“ (*M* 12) spricht, mit heftiger Ablehnung.

„Ich zittere nicht. Ich steh schon auf.
Ich – erstarre.
Ich erstarre vor den Göttern.
Ich erstarre vor dem Tod.
Ich erstarre vor dem Jetzt. [...]“ (*M* 12)

Die völlige Vereinzelung des Individuums ist gerade durch das Nicht-Schwingen gekennzeichnet. Das Erstarren, die Schwingungslosigkeit bedeutet ‚geschlossene‘ Individualität – im Gegensatz zur Offenheit zur Welt – und Leiden an diesem Individuum-Sein. In späteren Szenen signalisiert das Zittern fast immer die Disposition zu einer überindividuellen Resonanzerfahrung.⁶³⁸

In der Reihe diegetischer Resonanz sei zuletzt noch das ‚Trommeln‘ angeführt, das ebenfalls den Text durchzieht. In *Manas* erscheint zum Beispiel das „Trommeln des Wassers“ (*M* 18), Sawitri hört „ein Trommeln im Busch“ (*M* 155), und Lal Gulams Knurren „rollte zu einem Trommeln an“ (*M* 157). Von größerer Prominenz als ein trommelndes Geräusch sind jedoch echte Trommeln. Trommeln begleiten Manas’ Begräbniszug (*M* 84), die Göttin Kali führt und schlägt die Trommel (*M* 191, 193), die Menschen „[s]chlügen die Trommeln“ (*M* 265), als sie dem auf die Welt zurückgekehrten Manas begegnen, und in Amber schlägt man bei Manas’ Ankunft die Pauken (*M* 330). Im Unterschied zu den schon mehrfach im Zusammenhang mit der Resonanz erwähnten Saiteninstrumenten (Chordophonen) gehören die Trommeln zu den Membranophonen, das heißt, die Klangerzeugung erfolgt durch das Schlagen auf eine Membran, die in Schwingung versetzt wird. Die von den Trommeln hervorgerufenen Geräusche werden in *Manas* auch direkt lautmalerisch in den

⁶³⁸ Siehe unten, 4.2.4.2.

Text eingeführt, als „Dumm dumm, trumm“ (*M* 84f., 88), „Trumm rumm“ (*M* 85f., 88, 90, 101, 114, 224, 261), „Trumm trumm“ (*M* 162) oder „rumm dumm“ (*M* 246f.), markanterweise stets (mindestens) in Dopplung, so daß schon innerhalb des Verses eine Schwingungsbewegung erzeugt wird.⁶³⁹ ‚Dumm dumm, trumm‘ und ‚Trumm rumm‘ beziehen sich dabei stets auf die Trommeln bei Manas’ Begräbniszug und weisen auf diese zurück.⁶⁴⁰ Dieses Trommeln des Begräbniszuges ist zwar an ein konkretes Ereignis gebunden, aber es verhält nicht in der erzählten Welt von *Manas*. Es ist nach wie vor wahrnehmbar – jedenfalls von Manas und Sawitri, denn in Passagen mit interner Fokalisierung auf sie erscheint das ‚Trumm rumm‘ an späteren Stellen. Findet es sich auf figuraler Ebene nur als Erinnerung, bleibt es an der Textoberfläche – mittels der Perspektivierung auf Manas und Sawitri – doch zweifellos präsent. Die Schwingungen, die von den Trommeln ausgelöst werden, übertragen sich auf die Textebene, wo sie wieder und wieder in lautmalerischer Umschreibung erscheinen. Der Text fungiert somit als Resonanzkörper für die Trommeln der erzählten Welt, indem er die Schwingungen absorbiert und verstärkt. Erzählte Welt und Textoberfläche stehen mithin in einem Verhältnis gegenseitiger Beeinflussung und sind nicht streng geschieden.⁶⁴¹ Daß keine scharfe Trennung zwischen Inhalt und Form besteht, sollen auch die folgenden Ausführungen demonstrieren.

⁶³⁹ Ebenso findet auch das Röcheln des Menschenfressers Lal Gulam als sehr häufiges „Hurr-hach“ (z.B. *M* 125, 126, 127, 130, 131, 156) eine lautmalerische Entsprechung im Text. Später wiederholt Sawitri das „hurr-hach“ (*M* 145, 167), und auch das Meer ‚rauscht‘ „Hurr-hach“, „gierig wie Lal Gulam“ (*M* 287, auch mehrfach *M* 288). – Zum Röcheln, bzw. der großen Bedeutung des Atmens siehe unten, 4.2.4.

⁶⁴⁰ Vgl. MEYER, der „die lautmalerische Wiederholung des Trommelgeräuschs“ unter den „zahlreichen Wiederholungen, sowohl auf Mikro-Ebene wie auch auf Makro-Ebene“ als „[d]as eindrucksvollste Beispiel“ der Wiederholungen auf Mikro-Ebene bezeichnet (MEYER 2010: 132). MEYER sieht darin aber lediglich ein „Leitmotiv für Manas’ Beerdigung“ (ebd.).

⁶⁴¹ Für SEBALD indessen ist der Einschub von Geräuschen in den Texten Döblins von „offenkundige[r] Infantilität“ (SEBALD 1980: 150). In *Manas*, geprägt von „bruitistische[r] Fremdsprache“, sei „die Automatisierung der Sprache und ihre künstliche Belebung durch Geräuschinterjektionen wahrscheinlich das einzige organisierende Prinzip“ (ebd.). Gewiß kann man den Einsatz von Lautmalereien kritisch sehen. Mit Kritik im Sinne einer wohlwollenden Lektüre und Auseinandersetzung mit dem literarischen Text hat SEBALDS Generalverriß von Döblins Œuvre – allenfalls mit Ausnahme von *Berlin Alexanderplatz* – und seiner Person indessen wenig gemein. Zu SEBALDS Einschätzung von Döblin, bzw. zur „story of his strange, wilful, and creatively wrong-headed account of the work of Alfred Döblin“ vgl. SHEPPARD (2009, hier: 376). – Die hier vorgenommene Analyse der Trommelgeräusche sollte gezeigt haben, daß es sich mitnichten nur um eine

Dröhnen, Beben, Zittern und Trommeln weisen auf diegetische Resonanz, aber sie erzeugen zugleich – und dies zeichnet gerade *Manas* aus – formale Resonanz, indem sie an der Textoberfläche innerhalb des Epos immer wieder wiederholt werden. Es gibt in der Welt von *Manas* keine Bewegung und keinen Laut, die nicht von der Landschaft auf die Figuren oder von den Figuren auf die Landschaft übertragen werden könnten. Keine Bewegung und kein Laut bleiben ohne Wiederaufnahme an späterer Stelle im Text und schwingen so gleichermaßen durch die Welt wie den Text von *Manas*. Das Strukturprinzip der erzählten Welt ist ebenso das Strukturprinzip des Erzählens in dem, was man als formale Resonanz bezeichnen kann.

Auch diese textstrukturelle oder formale Resonanz, wie sie vor allem über Wiederholungen in der Art von Leitmotiven erzeugt wird, erkennt GRABER in *Manas*, zum Beispiel in der Anfangsszene, oder in der Wiederholung einer Phrase wie ‚Prangend der Kailasberg‘ (und deren Variationen),⁶⁴² die mehrfach neue Absätze einleitet. Man könnte hier zahlreiche Beispiele von solchen Wiederholungen nennen. Die Resonanz in *Manas* erscheine als ein „System von Verknüpfungen“ und schaffe einen Wirkungsbereich, „in dem alles mit allem magisch zusammenhängt“.⁶⁴³ Zweifellos ist GRABERS Analyse zutreffend, aber sie läßt sich doch noch erweitern und vertiefen. Die Resonanz wird nicht nur über Wiederholungen von Sätzen oder Phrasen erzeugt, sondern sie prägt die Struktur des Epos auf vielen Ebenen.

Eine Passage vom Beginn des zweiten Buches sei hier in einiger Ausführlichkeit zitiert, um die Wirkungsweise der Resonanz in *Manas* zu demonstrieren und zu analysieren. Das zweite Buch beginnt mit den Bestattungsvorbereitungen für Manas, in die auch Sawitri insofern eingebunden ist,

‚künstliche Belebung durch Geräuschinterjektionen‘ handelt. Die hier vorgeschlagene formsemantische Deutung der Trommelgeräusche ließe sich auch auf andere Lautmalereien in *Manas* übertragen.

⁶⁴² Vgl. GRABER (1967: 129).

⁶⁴³ GRABER (1967: 129).

als sie mit Manas auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden soll. Fester Überzeugung, daß Manas noch lebt, hat Sawitri die Stadt verlassen, um Manas zu suchen.

- 1 Und abends wieder in den großen Wald₍₁₎,
In den dichten₍₁₎ Wald₍₂₎,
Wo₍₁₎ die Tiere₍₁₎ streiften₍₁₎.
Wo₍₂₎ war ihr wohl₍₁₎ als in dem Wald₍₃₎,
5 Wo₍₃₎ die Tiere₍₂₎ streiften₍₂₎ und kein Ende war,
Und Bäume₍₁₎ und Gebüsch₍₁₎ und Seen.
Und einmal mußte wo₍₄₎ Manas₍₁₎ sein.
Wo₍₅₎ konnte er liegen, wo₍₆₎ konnte er jagen,
Als in dem weiten₍₁₎ grenzenlosen Wald₍₄₎,
10 Wo₍₇₎ die Tiere₍₃₎ streiften₍₃₎,
Bei Tag andere Tiere₍₄₎ als bei Nacht₍₁₎.
Und an den Ästen wanden sich Schlangen hoch₍₁₎
Und stachen in Vogelnester₍₁₎.
Die Bäume₍₂₎, die sie sah₍₁₎, die kannte₍₁₎ sie nicht.
15 Und fragte₍₁₎ sie sie, so hörten₍₁₎ sie nicht.
Und fragte₍₂₎ sie Tiere₍₅₎, so liefen sie vorbei
Und verstanden sie nicht.
Aber das war ihr kein Schmerz,
Denn Manas₍₂₎ war ja hier irgendwo₍₈₎
20 Weit₍₂₎ dahinten.
Die Tiere₍₆₎ und Bäume₍₃₎ schwiegen von ihm
Und wußten₍₁₎ doch alle von ihm wie sie.
An die Quellen legte sie zärtlich das Ohr₍₁₎ und horchte₍₁₎:
„Woher₍₉₎? Ist ein Ton von ihm darüber.“
25 Der Wind₍₁₎, wie der Wind₍₂₎ durch die Stämme schlich,
Wer trat ihm entgegen und zitterte₍₁₎? Sawitri.
Und zitterte₍₂₎ und öffnete den Mund₍₁₎:
„Nicht in den Mund₍₂₎, Wind₍₃₎, in meine Ohren₍₂₎.
Ich will hören₍₂₎, du bist weit₍₃₎ gewesen.
30 Wen hast du gesehn₍₂₎?
Du hast Häuser und Dörfer und Städte gesehn₍₃₎
Und Wälder₍₅₎ gesehn₍₄₎ und fühlst mich jetzt
Und nimmst₍₁₎ meine Worte weiter₍₄₎.
Jetzt hören₍₃₎ mich Menschen₍₁₎ und Seelen,
35 Die mich hören₍₄₎ wollen, meilenweit₍₅₎.
Komm₍₁₎, Wind₍₄₎, an mein Ohr₍₃₎ her.
Pfeife nicht, leise komm₍₂₎,
Daß ich jede Stimme höre₍₅₎ und prüfe.
Ich kenne₍₂₎ einen Klang,
40 Den kenne₍₃₎ ich aus tausend⁶⁴⁴ heraus.
Es ist ein Mensch₍₂₎, der heißt₍₁₎ Manas₍₃₎:

⁶⁴⁴ Die Tausendzahl erscheint in den sich unmittelbar anschließenden Zeilen noch fünfmal, entweder als ‚tausend Stimmen‘ oder als ‚tausend Geräusche‘ (vgl. *M* 106f.).

Nimm₍₂₎ meine **W**orte, nimm₍₃₎ meinen Atem₍₁₎, meinen Geruch mit dir,
 Hier ist mein Leib.
 Trag es zu ihm hin, daß er weiß₍₂₎:
 45 Ich komme₍₃₎.
 Sawitri heiße₍₂₎ ich.
 Es wird ihm wohl₍₂₎ tun zu wissen₍₃₎, daß ich komme₍₄₎.“
 Aber nachts₍₂₎ im dichten₍₂₎ Gebüsch₍₂₎
 Wachte sie auf. Es krachte im Wald₍₆₎.
 50 Sie fuhr hoch₍₁₎.
 Und horchte₍₂₎, horchte₍₃₎, horchte₍₄₎
 In den weiten₍₆₎ tierdurchstreiften_(7, 4) Wald₍₇₎,
 In dem die Tiere₍₈₎ knurrten und fauchten
 Und ab und zu schrien
 55 Und ängstliche Vögel₍₂₎ flatterten
 Und es knackte, summte, atmete₍₂₎ überall.
 „Es ist nichts Menschliches₍₃₎ dahinter“⁶⁴⁵
 Dachte sie, saß aufrecht,
Horchte₍₅₎ in den Wald₍₈₎. (M 105f.)

Wie das gesamte Epos ist dieser Auszug sowohl auf der Wortebene als auch auf der Lautebene von zahlreichen Wiederholungen geprägt. Die Wiederholung ist das maßgebliche Strukturprinzip in *Manas*, das von der Wiederholung ganzer Sätze bis zur Wiederholung lexikalischer und phonetischer Einheiten reicht.

Rekurrenzen auf lexikalischer Ebene

Es wurden in der Passage die meisten der wiederholt erscheinenden Wörter unterstrichen und mit einem die Instanzen zählenden Index versehen. Unter den Verben fallen vor allem ‚hören‘ und ‚horchen‘ auf, die mehrfach erscheinen. Eine Bewegung von Steigerung und Abklingen, wie bei ‚Wald‘, vollzieht auch ‚horchen‘, wenn auch in sehr komprimierter Form: es wird von einem einmaligen (Z. 23) zu einem dreimaligen (Z. 51) und dann wieder zu einem einmaligen (Z. 59).

Unter den Adjektiven finden sich Formen von ‚weit‘ und Ableitungen von diesem in großer Häufigkeit.

⁶⁴⁵ Der Satz ‚(Es) ist nichts Menschliches dahinter‘ erscheint auf den folgenden beiden Seiten noch fünf weitere Male (vgl. M 107f.), gehört also ebenfalls zu den auffälligen Rekurrenzen. Es handelt sich hier um eine phrasale Rekurrenz, wie sie GRABER im Blick hat.

Einige Substantive werden immer wieder aufgegriffen, nachdem sie in den ersten Zeilen eingeführt wurden. Dazu gehören ‚Tiere‘ (Z. 3, 5, 10, 11, 16, 21, 52, 53), ‚Bäume‘ (Z. 6, 14, 21), ‚Gebüsch‘ (Z. 6, 48) oder später ‚Wind‘ (Z. 25, 28, 36). An wichtigster Stelle ist ‚Wald‘ (Z. 1, 2, 4, 9, 32, 49, 52, 59) zu nennen. Das Prinzip der Resonanz als Wiederholung und Steigerung läßt sich (wie beim auffälligsten Beispiel vom Fenster)⁶⁴⁶ auch in der phrasalen Einbindung des Wortes erkennen: vom ‚großen Wald‘ und ‚dichten Wald‘ wird dieser unter Hinzufügung weiterer Attribute zu einem ‚weiten grenzenlosen Wald‘ und ‚weiten tierdurchstreiften Wald‘, dann wieder in einem Abklingen zu einem nicht weiter spezifizierten ‚Wald‘. Der Wald ist zum einen Ort der Szene, zum anderen hält das Wort ‚Wald‘ die Passage an der Textoberfläche zusammen und verleiht ihr innere Struktur als eine Art *Grundton*, der stets mitschwingt. Dieses besondere Gewicht als ein Grundton schlägt sich auch in der Position nieder: das Wort steht stets am Ende eines Verses, so daß ‚Wald‘ geradezu zum Reimwort innerhalb der Passage wird, auf das diese immer wieder zurückfällt.⁶⁴⁷

Dieser Grundton ‚Wald‘ erscheint dabei in Versen mit anderen Wörtern, die ihrerseits mehrfach genannt werden (z.B. ‚dicht‘ in Z. 1, ‚wo‘ und ‚wohl‘ in Z. 3) und die selbst wieder in Kombination mit anderen wiederholten Wörtern (z.B. ‚dicht‘ und ‚Gebüsch‘; ‚wohl‘ und ‚wissen‘, usw.) erscheinen. Es ergibt sich durch diese Rekombinationen ein in sich schwingendes Geflecht von Querverweisen und Intensivierungen. Der Vergleich mit Beispielen aus der akustischen Resonanz ist hier aufschlußreich: Eine Saite beginnt zu tönen, „wenn ein Klang, in welchem der Eigenton der Saite enthalten ist, bis zu ihr gelangt“.⁶⁴⁸ Im ungedämpften Falle schwingt aber nicht nur die eine Saite, sondern auch andere Saiten, „da die in ihrem Klange enthaltenen Nebentöne durch Resonanz

⁶⁴⁶ Siehe oben, 4.1.6., und unten, 4.3.5.

⁶⁴⁷ Einzige Ausnahme ist ‚Wälder‘ (Z. 32), wobei es sich bei diesen Wäldern nicht um den Wald handelt, in dem Sawitri sich gerade aufhält.

⁶⁴⁸ CHWOLSON (1904: 104).

auf die ihnen entsprechenden Saiten einwirken“.⁶⁴⁹ Versteht man ein Wort wie ‚Wald‘ als einen Klang, so kann man das Wiedererscheinen des Wortes als das Schwingen der gleichen Saite sehen und die anderen, ebenfalls wiederholt erscheinenden Wörter in dessen Umgebung als ‚Obertöne‘⁶⁵⁰ bezeichnen. Das Prinzip der Resonanz wird den textuellen Gegebenheiten angepaßt: statt Saiten schwingen hier Wörter, die andere Wörter zum Mitschwingen anregen. Während die akustischen Obertöne eines Grundtons durch die Vielfachen der Schwingungszahlen gegeben sind, werden diese im Falle des Textes erst durch seine Struktur angezeigt: die in einem Wort enthaltenen Obertöne lassen sich nicht ‚berechnen‘, sie sind erst in der Lektüre zu identifizieren und ermöglichen immer neue semantische Verknüpfungen.

Es soll hier nicht behauptet werden, daß jede der markierten Rekurrenzen für sich betrachtet eine Bedeutung hat, da einige Wörter, gerade bei den Verben (wie ‚nehmen‘ oder ‚sehen‘), schlichtweg häufig verwendete Wörter sind und sich in jedem beliebigen Text solche Rekurrenzen finden ließen. Vielmehr soll anhand der schiereren Menge von Rekurrenzen, die in der Gesamtschau dann eben doch signifikant ist, gezeigt werden, daß die Rekurrenz das maßgebliche Strukturprinzip in *Manas* ist.

Rekurrenzen auf phonetischer Ebene

Wie die fett markierten Buchstaben in der obigen Passage erkennen lassen, zeigt diese eine deutliche klangliche Dominanz des w-Lautes. Man mag spekulieren, daß der w-Laut als labiodentaler, stimmhafter Frikativ eine besondere formsemantische Affinität zur Bewegung der Luft hat, weil er selbst, als Reibelaut, die Luft aufwirbelt. Dieses Aufwirbeln geschieht innerhalb der Welt von *Manas* gleich zu Beginn des Epos, wenn die über das Land ziehenden Stürme beschrieben werden. Auch der

⁶⁴⁹ CHWOLSON (1904: 104).

⁶⁵⁰ Was bei CHWOLSON als ‚Nebenton‘ erscheint, bezeichnet man eher als ‚Oberton‘. Dies wird durch CHWOLSONS Ausführungen zu ‚Nebentönen‘ deutlich (vgl. CHWOLSON: 1904: 57-59): Habe ein Ton die Schwingungszahl N, so sei „die Schwingungszahl des ersten Nebentones [...] gleich 2 N“ (CHWOLSON 1904: 57). Dies ist die Beschreibung des ersten (harmonischen) Obertons.

Beginn des Epos, der in ganz ähnlicher Weise wie die hier zitierte Passage hätte analysiert werden können und die gleichen Rekurrenzen aufweist, zeigt diesen Fokus auf den w-Laut⁶⁵¹ und beschreibt den akustischen Eindruck der Stürme schließlich als „wirrenden wurrenden Lärm“ (M 9). –

Allerdings muß man nicht so weit gehen. Ähnlich wie die Fünffzahl als Leitmotiv in *Wang-lun* keine erkennbare, an die Fünffzahl selbst gebundene Bedeutung hat, mag der w-Laut lediglich um der Wiederholung willen wiederholt werden. Er ist damit aber nichtsdestoweniger Teil einer langen Reihe von phonetischen Rekurrenzen und Ähnlichkeiten, wie ferner:

- Alliterationen („Wo war ihr wohl als in dem Wald“, „Vögel flatterten“ oder „durch die Stämme schlich“)⁶⁵², bis hin zum Stabreim („Es wird ihm wohl tun zu wissen“, „Ich kenne einen Klang“)
- ähnlich klingende, in verschiedenen Formen erscheinende Wörter (beispielsweise die Gruppe „können“, „kennen“, „kommen“; oder „hören“, „horchen“, „Ohr“, „hoch“)
- Assonanzen („Die Bäume, die sie sah, die kannte sie nicht. / Und fragte sie sie, so hörten sie nicht. / Und fragte sie Tiere, so liefen sie vorbei“)
- aus dem Bereich der Wortwiederholungen, die selbstverständlich gleichermaßen lexikalische wie phonetische Rekurrenzen darstellen:
 - o Epizeuxis („horchte, horchte, horchte“)
 - o Epanalepse („nimm meine Worte, nimm meinen Atem“)
 - o Epipher („die kannte sie nicht / [...] so hörten sie nicht / [...] / Und verstanden sie nicht“)
 - o Anapher („wo“ in Z. 3-5, „und“ in Z. 6f., 12f., 15-17, 32f., 54-56)

⁶⁵¹ In der Eingangspassage werden „Wolken“ zweimal erwähnt, viermal „Wasser“-Komposita. Außerdem erscheinen „Wind“ und „Wiesen“ sowie „wallende Hügel“ und „weiße Massen“ (vgl. M 9).

⁶⁵² Ebenso in der bereits angeführten Eingangspassage, zum Beispiel: „Im wirrenden wurrenden Lärm lautlos wie Lichtschein“ (M 9) mit w- und l-Alliteration.

Akustische Resonanz ist hier direkt im Text umgesetzt, indem ein Laut einen gleichen oder ähnlichen hervorruft, so wie ein in ein Klavier gesungener Ton sowohl die entsprechende Saite als auch andere Saiten zum Schwingen bringt. Es entsteht ein Klanggeflecht aus Grundtönen und Obertönen, in welchem ständig Bezüge zwischen einzelnen Versen hergestellt werden. Auf diese Weise wird selbst der individuierte Vers *entindividuiert* und in einen größeren Klang- und Bedeutungszusammenhang gestellt. Wenn in *Unser Dasein* auf die unvollständige Individuation des Menschen hingewiesen wird, erweitern die literarischen Texte diese Unvollständigkeit der Individuation auf einzelne Textelemente – Laute, Worte und Phrasen –, die in *Manas* ebenfalls nicht als diskret, sondern in Hinblick auf ihre Umgebung als *offen* aufgefaßt werden müssen.

Auffällig ist darüber hinaus die enge Verbindung von *formaler* Resonanz (auf Wort- und Strukturebene) und *diegetischer* Resonanz (Phänomene innerhalb der erzählten Welt, die in Beziehung zu physikalischer Resonanz stehen). Diese Formsemantik ist keineswegs eine notwendige, wie die Wörter aus dem Bereich des Waldes zeigen, aber sie erscheint doch immer wieder als eine besonders signifikante. So erscheint in der zitierten Passage einmal mehr das ‚Zittern‘ (Z. 26, 27), wobei dieses Zittern Sawitris unmittelbar in ihre Anrede des Windes mündet. Wie Sawitri am Leibe zittert, bringt sie nun die Luft zum Zittern, bzw. Schwingen, indem sie spricht. Ist der Blick für diese Verbindungen geschärft, verwundert es auch nicht, daß die Luft als das Medium des Schalls in Gestalt des Windes eine prominente Rolle einnimmt. Zum einen will Sawitri vom Wind hören, was dieser gesehen hat, zum anderen fordert sie ihn auf, ihre Worte ganz buchstäblich weiterzutragen. Im Wind, dem Träger und Überbringer von Stimmen, Worten und Klängen, wird das Medium des Schalls personifiziert.

In der textuellen Umgebung dieser Luftbewegungen sind darüber hinaus mit ‚hören‘ und ‚horchen‘ sowie ‚Ohr‘ Wörter aus dem Bereich der Akustik besonders präsent (außerdem ‚Ton‘, ‚Klang‘, ‚pfeifen‘, wie auch die zahlreichen Tierlaute). In *Unser Dasein* ist das (Auf)Horchen eng

mit der Resonanz verknüpft. In der Erfahrung von Kunst werden „andere Dinge [...] als der Nervmuskelmensch“ (UD 244) im Menschen angesprochen: „Es horcht auf und tönt in Resonanz mit – unser Grundbau“, und zwar „[i]n Rhythmik, in der Wiederholung“ (UD 244). Wenn Sawitri in den Wald horcht, hört sie keine menschlichen Laute. Sawitri ist, was die menschliche Gemeinschaft angeht, völlig allein. Aber auch wenn sie allein ist, so hört Sawitri doch ‚tausend Stimmen‘ (vgl. M 106f.), denn sie steht in einem akustischen Zusammenhang mit der Welt, der ihr eine Kommunikation ermöglicht. Auf einen solchen akustischen Zusammenhang macht Sawitri selbst aufmerksam, wenn sie ihr Ohr an die Quellen legt und sagt, es sei ein „Ton von ihm“ (Z. 24), also von Manas, darüber. Es besteht in der erzählten Welt für Sawitri die Möglichkeit, Manas auch über temporale und lokale Distanz zu spüren, weil er ein Teil dieser Welt war oder noch – als Schatten – ist. Es gilt, den richtigen Ton, die richtige Schwingung aus dem Geräusch, welches die Welt in *Manas* ist, gewissermaßen ‚herauszufangen‘, wie CHWOLSON in *Unser Dasein* zitiert wird.⁶⁵³

Später, als Sawitri in einer Nacht, während sie sich beim ‚braunen Mann‘ aufhält, erwacht, hört sie Manas’ Stöhnen und Brüllen, seinen Todesschrei, der immer noch in der Luft zu liegen scheint. Dieser Schrei affiziert Sawitri unmittelbar:

Und wie der Schrei durch die Luft scholl,
Mit jeder Stufe des Schreis erzitterte sie, [...]. (M 116)

Schon weiter oben wurde gezeigt, wie Schwingungen in der Welt von Manas auf Figuren übertragen werden können. In dieser Szene mit Sawitri werden die Schallwellen direkt in ihr Zittern übertragen: die Schwingungen der Luft lösen die Schwingungen des Körpers aus. Allein, der Mann bei Sawitri hört nichts. Nur Sawitri vermag den Schrei und das Brüllen Manas’ zu hören und erst „als sie ihn anfaßte / Das Zittern, dunkle ferne Zittern strömte da durch ihren Leib, / Der Schrei strömte zu ihm zu durch ihren Leib“ (M 116). Schallwellen, Luftschwingungen, die anfangs nur Sawitri wahrnimmt, übertragen sich auf ihren Körper, und indem Sawitri den Mann berührt, übertragen sich diese

⁶⁵³ Vgl. UD 170, bzw. CHWOLSON (1904: 104), sowie oben, 3.3.

Schwingungen auf ihn, so daß auch dieser nun *hören* kann („Ja. Ich hör es.“, *M* 116). Sawitri wird hier buchstäblich zum Resonanzkörper für Manas’ längst verhallten Schrei. Sie verstärkt die Luftschwingen eines Schreis und ermöglicht so die akustische Wahrnehmung dessen durch einen anderen. Auch wenn der Schrei Manas’ in der Vergangenheit liegt, an anderem Ort ausgestoßen und von Sawitri nicht direkt gehört wurde, kann Sawitri ihn wahrnehmen. Denn Manas’ Klang ist einer, den sie ‚aus tausend heraus‘ kennt (vgl. *Z.* 40), und in der Welt von *Manas*, die eine schwingende ist, lassen sich Schwingungen auch über Zeit und Raum hinweg aus der Totalität dieser Schwingungen herausfangen.⁶⁵⁴

Der Leser von *Manas* ist aufgefordert, dem Beispiel Sawitris zu folgen und genau hinzuhorchen. Denn wie Sawitri in der Waldszene nur scheinbar allein ist und in Wahrheit in engem Zusammenhang mit der Welt steht, steht auch auf der Textebene von *Manas* kein Element für sich allein. Wenn man auf Textebene genau auf die Rhythmik und die Wiederholungen horcht, erkennt man die Vernetztheit dieses Textes und der durch ihn geschaffenen Welt. Die textuellen Elemente stehen in einem Verhältnis von ständiger Wechselwirkung und regen einander zu immer weiteren Schwingungen an.⁶⁵⁵

⁶⁵⁴ Man kann schon diese Szene als ein Beispiel einer Resonanzkatastrophe lesen, wie sie auch Manas selbst auf dem Totenfeld widerfährt (siehe unten, 4.2.4.2.). Denn das Zittern, welches durch Sawitris Leib fährt und von dem Mann aufgegriffen wird, dauert eine Stunde fort, bevor Sawitri das Bewußtsein verliert: „Sie litten es eine lange Stunde. / Dann sank Sawitri um“ (*M* 116). Der Verlust des Bewußtseins – zu verstehen als die Kollabierung des schwingenden Systems – ist die unmittelbare Folge eines Zuviel an Resonanz. Es ist diese Resonanzkatastrophe, die letztlich dazu führt, daß Sawitri den Mann verläßt und selbst auf das Totenfeld geht, um Manas’ Leid als Schatten zu beenden (vgl. *M* 124: „Ich geh zu Manas. Er hat so schrecklich geschrien. / Ich will es nehmen von ihm. Ich will es streifen von ihm. / Er soll nicht schreien. / Ich will es waschen von ihm“).

⁶⁵⁵ Angesichts des hier deutlich gewordenen Fokus auf Wiederholung, Steigerung, Klang und Schall, verwundert es, daß BALVE die Resonanz als Gestaltungsmittel in seiner Analyse von Döblins Poetik anhand der *Gespräche mit Kalypso. Über die Musik* als unwichtig erachtet und statt dessen der Musik den alleinigen Vorrang gibt. Hatte BALVE noch kurz zuvor die Wiederholung als maßgebliches Prinzip der Erkenntnismöglichkeit bei Döblin unterstrichen (vgl. BALVE 1990: 138-141), sei der Begriff der Resonanz in Döblins ästhetischer Theorie „irreführend, beginnt doch der künstlerische Schöpfungsakt erst dort, wo das Wiederholungsprinzip verlassen wird“ (ebd.: 142). BALVE gründet diese Aussage auf eine Textstelle der *Gespräche mit Kalypso*, in welcher Kalypso spricht: „Und nun geben wir nicht wieder, wir können nicht wiederholen; wir verändern. Dies ist das Zweite; du wächst, trägst Satzungen, ererbte und selbstgesetzte in Dir.

Versteht man die Wiederholung eines Elements – sei es phrasal, lexikalisch, phonetisch oder anderer Art – als eine Schwingung, so läßt sich nachvollziehen, wie Resonanz im Text entsteht. Eine Schwingung wird von anderen Elementen des Textes aufgenommen, die ihrerseits wiederholt werden, also in Schwingung geraten. Immer mehr Elemente geraten so – auf verschiedenen Ebenen – in Schwingung, folgen dem Resonanzprinzip. Auffällig ist, daß diese Schwingungen im Text sowohl global wie auch lokal erkennbar sind. Die globalen Schwingungen – Wiederholungen (vor allem phrasaler Art), die an verschiedenen Stellen des Epos erscheinen – sind es, die GRABER im Blick hat. In der hier analysierten Passage zeigten sich indessen die lokalen Schwingungen, deren Frequenz eine weitaus höhere ist und die sich manchmal nur über einige Verse erstrecken.

Schon hier sei angemerkt, daß Rekurrenzen sehr oft auch Rekontextualisierungen sind, daß also ein Wort oder eine Struktur in einen neuen Kontext eingebettet wird. Am Beispiel des Wortes ‚Wald‘ wurde gezeigt, daß dieses in Kontexten mit verschiedenen anderen rekurrenten Wörtern erscheint, die ihrerseits in verschiedene Kontexte eingebunden sind. Doch diese Kontexte beschränken sich nicht nur auf die unmittelbare Wortumgebung (also den Ko-Text), sondern können auch auf andere Ebenen übergreifen. So erscheinen beispielsweise als Agens von ‚hören‘ erst die Bäume (als Nicht-Hören), dann Sawitri, schließlich andere Menschen;⁶⁵⁶ der ‚Wald‘, in dem sich Sawitri befindet, ist ein anderer als die ‚Wälder‘, die der Wind gesehen hat; es ist erst Sawitris Atem, der vom Wind getragen werden soll, dann aber atmet es überall. Die Formen von ‚weit‘ finden sich sowohl in

Die trocknen Deine Hände, daß Du den Aal halten kannst. Jetzt vollziehst Du die Aneignung im Kunstwerk, in der gedichteten Welt“ (*SÄPL* 104). BALVES Resonanzverständnis bezieht sich ausschließlich auf den poetischen Schöpfungsakt, der sich in Döblins ästhetischer Theorie nicht in der (mimetischen) Wiederholung erschöpfe. Dies sagt aber selbstverständlich überhaupt nichts über die Resonanz als ein textgestaltendes Mittel aus. Darüber hinaus ist ein Ansatz wie der BALVES für die vorliegende Arbeit nur von untergeordneter Relevanz, da Döblins Poetik hier nicht näher untersucht wird. Döblins Aussagen zur Resonanz werden hier als Anreize verwendet – es geht aber nicht darum zu zeigen, daß die literarischen Texte den poetologischen Ausführungen Döblins folgen. – Wenngleich BALVES spätere Analyse einer *Manas*-Passage als musikalischen Prinzipien folgend (in diesem Falle der Sonatenhauptsatzform, vgl. BALVE 1990: 166f.) durchaus als überzeugend angesehen kann, bleibt eine eigentliche Interpretation über diese Feststellung eines solchen Strukturprinzips hinaus aus.

⁶⁵⁶ Ebenso ‚heißen‘ (Manas, Sawitri), ‚kommen‘ (Sawitri, Wind), ‚wissen‘ (Tiere und Bäume, Manas).

adjektivischer wie in adverbialer Verwendung und sogar in verschiedenen Bedeutungen (im Sinne von ‚ausgedehnt‘ einerseits und ‚fort, entfernt‘ andererseits). Das Adverb ‚wo‘ erscheint innerhalb nur weniger Zeilen in drei verschiedenen Verwendungsweisen: zum einen relativisch (Z. 3, 5, 10), zum anderen interrogativ (Z. 4, 8), und zum dritten indefinit (also verkürzt für ‚irgendwo‘, Z. 7), später dann noch als Wurzel anderer Adverbien (‚irgendwo‘ und ‚woher‘).

Innerhalb eines überschaubaren Wortmaterials klingen immer wieder Wörter und Laute an und werden rekombiniert, so daß neue Bedeutungen entstehen. Eine klangliche Rekurrenz kann verschiedene Lexeme und semantische Felder zusammenführen, eine lexikalische Rekurrenz kann verschiedene Aktanten oder situative und semantische Kontexte miteinander verbinden. Beide Arten der Rekurrenz sind mithin Ausprägungen der formalen Resonanz in *Manas*.

Die Passage über Sawitris Aufenthalt im Wald weist auch den Weg für die weitere Analyse. Denn zum einen wird hier bereits das *Atmen* in den Fokus gerückt (Z. 42, 56), zum anderen geht es darum, den anderen zu *fühlen* (‚und fühlst mich jetzt‘, Z. 32). Es handelt sich hier um das maßgebliche Resonanzphänomen in *Manas*: Atmung und Einfühlung.

4.2.4. Vom Atmen und Einfühlen

4.2.4.1. Atmen als Resonanz

In *Unser Dasein* nimmt die Atmung von Beginn an eine wichtige Stellung ein. Der kurze Abschnitt

Eine Hauptstation ist erreicht lautet:

Diese Station, die sagt: „Ich bin der, der erlebt“, ist eine Hauptstation. Wir merken es an dem *Wohlgefühl des Atmens*. Es können höhere Gipfel kommen, aber hier ist ein Gipfel. (UD 24, Hervorhebung A.L.)

Die Erkenntnis, daß es sich um eine Hauptstation handelt, wird durch die bewußte Wahrnehmung des *Atmens* als solche markiert. Das Atmen tritt damit schon hier in eine unmittelbare Nähe zur Resonanz, gehört doch „das Erkennen unter die Erscheinungen der Resonanz“ (UD 171). – Was sich

in dem zitierten Bezug auf das Atmen bereits andeutet, wird auch in den folgenden Thematisierungen des Atmens innerhalb von *Unser Dasein* auffallen: Es geht in den Ausführungen fast immer um *das Atmen*, weniger um *den Atem*. Die erlebte Aktivität des Ein- und Ausatmens steht im Vordergrund. Dies gilt, wie sich zeigen wird, in noch höherem Maße für die literarischen Texte.

Auch in den sich anschließenden Abschnitten von *Unser Dasein* wird immer wieder die Atmung in ganz verschiedenen Zusammenhängen erwähnt.⁶⁵⁷ Die Atmung halte außerdem gemeinsam mit Nahrungssuche und Stoffwechsel „den Zusammenhang des Organismus mit der Umwelt“ fest als „die sichtbare und nicht abreiende Nabelschnur des Organismus zu der anderen Welt“ (UD 95). Später erscheint die Atmung in einer Liste von Manifestationen der „Unvollständigkeit der Individuation“, welche anzeigen, „wie notwendig wir die Gemeinschaft mit der einen universellen Welt haben“ (UD 241). Die Atmung ist demnach an der Schaltstelle zwischen Individuum und Welt, in der Atmung ist die Einheit von Individuum und Welt direkt erfahrbar.

Eine Verbindung von Atmung und Resonanz ist, neben der eingangs zitierten Passage, in *Unser Dasein* schon durch eine räumliche Nähe gegeben, wenn das Kapitel *Von der Resonanz* unmittelbar auf das Kapitel *Die Gliederung der Zeit* folgt. Dieses endet mit einem Absatz über die Gliederung der Zeit in rhythmische Vorgänge, unter welche auch die „Atemrhythmik“ (UD 168) gerechnet wird, die – wie ebenso der Pulsschlag – der „tiefen, anorganischen Urstufe“ (UD 168) angehöre. Erfährt das Atmen in fast allen Texten Döblins eine große Präsenz, findet sich die markanteste und wichtigste Ausarbeitung des Atemmotivs jedoch in *Manas*. Kein anderes Werk Döblins nutzt das Atemmotiv in solcher Variation und Konsequenz wie *Manas*. In *Manas* werden das Atmen und seine Spielarten (das chzen, Seufzen, Röcheln, Stöhnen, Schluchzen, Keuchen, Hauchen, Schnaufen)

⁶⁵⁷ Vgl. auch: „Ich kehre aufatmend zum Anfang zurück“ (UD 29), im Zwischenspiel: „Und wenn sie weg ist, atme ich, atme auf, erhebe mich, [...]“ (UD 36), im Zweiten Buch: „Und damit ist die ungeheure Wahrheit da: Es gibt Realität – indem ich lebe, atme, indem ich bin – ist Sein!“ (UD 52) oder „Das Ich ist! Es ist Sein! Hier, dieses Ich, das lebt, atmet, sitzt, hört – es ist!“ (UD 56), ferner: „Wir atmen die Luft“ (UD 59) und „Wir atmen die Luft, und durch die Lungen, durch unser Blut, durch unsere Organe fließt Luft, und also ist unser Leib auch Luft“ (UD 71).

zum konstitutiven Bestandteil der Erzähl- und Inhaltsstruktur. Dabei übernimmt das Atmen zwar auch die Funktion des Leitmotivs, welches es in *Wang-lun* erfüllt,⁶⁵⁸ geht aber über diese Funktion hinaus. Das Atmen stellt – auf inhaltlicher Ebene – eine unmittelbare Verbindung zwischen den Figuren her. Das Atmen der Figuren steht in direkter Beziehung zur mythischen Welt wie auch zu den anderen Figuren. So wird in *Manas* miteinander und ineinander geatmet. Das Atmen ermöglicht den Figuren die temporäre Überwindung der Individuation.

Die Atmung stellt einen unmittelbaren Austausch mit der Welt, ein buchstäbliches Durchströmen des Individuums durch die Außenwelt dar.⁶⁵⁹ Pro Minute bringt die Atmung ungefähr vier Liter Luft in die Alveolen, in welchen der Gasaustausch stattfindet. Die Atmung erfüllt zwei Hauptfunktionen, zum einen die ausreichende Versorgung des Organismus mit Sauerstoff, zum anderen die Ausstoßung des durch den Zellstoffwechsel anfallenden Kohlenstoffdioxids. Rhythmische Kontraktionen der Atmungsmuskulatur regulieren die Atmung, wobei diese automatisch und unter Kontrolle des Zentralnervensystems ablaufen. Im Schlaf läuft die Atmung automatisch ab, und auch im Wachzustand wird sie normalerweise weder wahrgenommen noch willentlich kontrolliert. Anders als der Herzschlag kann der Atmungsvorgang jedoch durch den Menschen *willentlich* überschrieben und verändert werden, da Mund und Nase für zahlreiche andere Vorgänge benutzt werden. So muß beispielsweise die Atmung beim Menschen dem Sprechen oder Singen angepaßt werden. Ferner kann der Atem beschleunigt oder verlangsamt, sogar ganz unterbunden werden. Wenngleich die Atmung innerhalb eines Rahmens kontrollierbar ist, ist sie dem menschlichen Willen nicht völlig unterworfen. Die Hyperventilation ist willentlich dabei leichter zu kontrollieren als die Hypoventilation, aber es ist zum Beispiel nicht möglich, die Luft über einen bestimmten Punkt

⁶⁵⁸ Siehe oben, 4.1.5.2.

⁶⁵⁹ Die folgenden Ausführungen zum Atemvorgang basieren auf CLOUTIER (2007: 1-15, 145-149), HLASTALA & BERGER (2001: 1-19, 134-147), MINES (1993: 1-15, 107f.), WEST (2000: 103-115).

hinaus anzuhalten. In dem dualen System vom willentlicher und automatischer Atmung überschreibt schließlich die automatische die willentliche.

Mehr als jede andere Körperfunktion steht die Atmung mithin an der Schnittstelle von Innen und Außen, von Individuum und Welt, dort, wo nach *Unser Dasein* die Resonanz ihren Wirkungsbereich hat. Die Atmung steht darüber hinaus durch das duale System vom kontrolliertem und automatischem Atmen an der Schnittstelle von Individualwille und Determination.

Das Atmen blickt selbstverständlich auf eine lange geistesgeschichtliche Tradition zurück. Das griechische *πνεῦμα*, das ursprünglich den ‚Hauch‘ oder ‚Atem‘ bezeichnet, wird im Deutschen – je nach Kontext – auch als ‚Geist‘ oder ‚Seele‘ übersetzt. In der Philosophie der Stoa erscheint *pneuma* als das maßgebliche Prinzip des Lebens. *Pneuma* stellt eine Mischung der beiden aktiven Elemente Feuer und Luft dar.⁶⁶⁰ In der hinduistischen Philosophie bezeichnet ‚Atman‘, das etymologisch mit dem deutschen ‚Atem‘ verwandt ist, in seiner Grundbedeutung ebenfalls den Atem, in übertragener Bedeutung das Selbst. Unter den zahllosen Beispielen in den Upanishaden sei eines hier angeführt. Auf die Frage, welche Seele (oder welches Selbst) die allem innerliche sei, antwortet Yājñavalkya: „Die durch den Einhauch einhaucht, das ist deine Seele, die allem innerlich, die durch den Aushauch aushaucht, das ist deine Seele, die allem innerlich, die durch den Zwischenhauch zwischenhaucht; das ist deine Seele, die allem innerlich, die durch den Aufhauch aufhaucht, das ist deine Seele, die allem innerlich, – dieses ist deine Seele, die allem innerlich ist“.⁶⁶¹ Eine an dem kulturellen Milieu von *Manas* orientierte Deutung könnte diese Bedeutung des Atmens in der hinduistischen

⁶⁶⁰ Vgl. SEDLEY (1999: 388).

⁶⁶¹ DEUSSEN (1905: 435f.). Es handelt sich um die *Brihadaranyaka-Upanishad* 3.4.1. In der Übersetzung von Paul THIEME lautet die gleiche Stelle: „,Welches (von meinen Selbst) ist das in allen vorhandene Selbst, Yājñavalkya? – ‚Welches durch das Ausatmen ausatmet, das ist dein in allen vorhandenes Selbst. Welches durch das Einatmen einatmet, das ist dein in allen vorhandenes Selbst. Welches durch das Durchatmen durchatmet, das ist dein in allen vorhandenes Selbst. Welches durch das Hochatmen hochatmet, das ist dein in allen vorhandenes Selbst. Welches durch das Hinundheratmen hin- und heratmet, das ist dein in allen vorhandenes Selbst.““ (THIEME 1966: 65).

Philosophie noch weiter ausleuchten.⁶⁶² Die enge Verbindung des Atmens mit dem Leben und der Seele ist bis heute in der Vorstellung vom Tode als dem ‚Aushauchen des Geistes‘ offensichtlich. Im allgemeinen Sprachgebrauch wird einem im Angesicht der Erhabenheit ‚der Atem genommen‘, eine besondere Schönheit ist ‚atemberaubend‘. Versteht man den Atem als Lebensprinzip und im übertragenen Sinne als Seele, dann erscheint die Welt in *Manas* auch in diesem Sinne als belebt und beseelt, denn diese Welt ist eine atmende: „Einatmete, ausatmete die Erde“ (*M* 97), heißt es zu Beginn des zweiten Buches. Die Erde ist nicht etwa starr und fungiert lediglich als Hintergrund der Handlung und des Weltgeschehens, sondern sie versetzt die gesamte Welt in eine kontinuierliche Schwingung von Ein- und Ausatmung, welche von den Gegenständen und Figuren der Welt aufgenommen und weitergetragen werden kann.

Das ‚Atmen‘ wird in *Manas* immerhin mehr als siebzigmal erwähnt, das ‚Stöhnen‘ mehr als fünfzigmal, ‚Ächzen‘, ‚Hauchen‘ und ‚Schluchzen‘ jeweils mehr als zwanzigmal, ‚Keuchen‘, ‚Röcheln‘ und ‚Seufzen‘ jeweils noch mehr als zehnmal. Unter den zahlreichen Passagen in *Manas*, die das Atmen erwähnen, seien einige exemplarisch im folgenden näher untersucht, darunter zum einen Szenen von Manas’ und später Sawitris Aufenthalt auf dem Totenfeld, zum anderen Manas’ Besuch beim Bobaum in seiner Heimatstadt Udaipur.

Auf dem Totenfeld begegnet Sawitri den beiden Schatten Marut und Garut. Anfangs schwirren Marut und Garut um Sawitri. Sie setzen die Luft um Sawitri bereits in Schwingung und umströmen Sawitri mit ihrem Atem, was später eine außerindividuelle Erfahrung ermöglichen wird.

Flogen um Sawitri. [...]
Bliesen sie an. Warm konnten sie blasen.
Sawitri sank ins Gras.

⁶⁶² Ein kleiner Hinweis auf das Atmen in *Manas* findet sich bei KOCHER. Im Rahmen hinduistischer Philosophie sei der Atem „das Urprinzip des Lebens“, welches „das Selbst, die Seele (Atman)“ bestimme (KOCHER 2007a: 102). KOCHER geht allerdings nicht auf die zahllosen Beispiele des Atmens ein, sondern lediglich auf eine Verweigerung desselben: In der Auseinandersetzung mit Schiwa hört Manas an einer Stelle auf zu atmen. In dem Moment, da Manas nicht mehr atme, „löst er die Verbindung mit dieser Weltseele [i.e. die Schöpfermacht Brahman, A.L.]“, was ihm ermögliche, „die Dinge klar zu sehen“ (ebd.).

Sie bliesen und bliesen warm um sie, [...]. (M 171)

Marut und Garut stellen einen gemeinsamen Atemraum mit Sawitri her, in welchem die scharfen Grenzen zwischen den Individuen aufgehoben werden. Daraufhin wendet sich zuerst Garut Sawitri zu und berührt deren Lippen. Über den Mund stellt Garut eine Verbindung mit Sawitri her:

Und Garuts Lippen ruhten auf Sawitris,
Und ihre Augen ruhten zusammen,
Und seine Stimme sog sie ein:
„Du bist ein Mensch. [...]“ (M 172)

Nicht nur im Aufeinanderruhen der Lippen kommt die Verbindung zum Ausdruck, sondern auch auf grammatischer Ebene wird sie nachvollzogen, wenn der vorletzte Satz die Subjekt-Objekt-Beziehung offen läßt: Es ist gleichermaßen Garuts Stimme, die Sawitri einsaugt, wie es Sawitri ist, die Garuts Stimme einsaugt. Die Ambiguität bleibt unaufgelöst, so daß die Bedeutung in der Ambiguität zwischen mehreren Möglichkeiten schwingt. Die folgenden Worte Garuts sind denn auch keine Rede im herkömmlichen Sinne. Sie werden nicht so sehr gesprochen, als vielmehr, bei verbundenen, aufeinanderliegenden Lippen, in Sawitri hineingeatmet. Der Luftstrom, der normalerweise das Sprechen erzeugt, wird hier zur direkten Verbindung, Sawitri und Garut resonieren.

Nachdem sich Garut wieder von Sawitri gelöst hat, wendet sich nun Marut Sawitri zu. Auch der sich anschließende Dialog zwischen Marut und Sawitri beginnt erst, als Maruts und Sawitris Lippen aufeinanderliegen.⁶⁶³ Diese Verbindung wird im folgenden sogar noch verstärkt:

Und Maruts Lippen lagen auf Sawitris kalten,
So eng, dicht und enger,
Als wollten sie zusammenwachsen mit Sawitris.
Ihre Augen ruhten zusammen,
Schwarzes Licht im schwarzen Licht: „[...]“ (M 173)

Das formale Resonanzprinzip von Wiederholung und Steigerung findet auch hier seine Anwendung. Zum einen werden Passagen wie das Aufeinanderliegen der Lippen oder das Zusammenruhen der

⁶⁶³ Vgl. „Und Marut tastete nach ihrem Mund / Sawitri bot ihr die Lippen hin: / „Nur dich berühren, Marut, du Sanfte, Glückliche“ [...]“ (M 172).

Augen wiederholt, zum anderen wird der Vorgang durch Zusätze wie die gesteigerte Nähe der Lippen und das Bild des schwarzen Lichts der Augen intensiviert.

- 1 [Marut:] „Er hat sich ‚Marut‘ genannt wie ich, Marut, auch Garut,
Und wenn wir uns hielten und er mich strich,
Atmete er ‚Marut‘
Und ich zurück auf ihn ‚Marut‘,
5 Noch einmal ich, und er wie ich und ich wie er. [...]
Wie *atmest* du aber voll Sawitri,
Wie kommt es aus deinem Mund.
Mit dir atme ich gleich und voll!
O laß mich noch nicht sprechen.
10 Laß uns *zusammen atmen*.“
Und *Auge in Auge atmeten sie*,
Sawitri und die leichte Marut.
Langsam im *Atemzug*, so hob sich Marut
Und ließ sich nieder,
15 Füllte sich Sawitri
Und *hauchte* sich aus.
„O Marut, es tut mir wohl, *mit dir zu atmen*
So hin und her. [...]
Atme noch einmal mit mir,
20 Gib mir von deinem *Hauch*.“
Und wieder hob sich im *Atemzug* Marut
Und senkte sich nieder,
Und schwoll Sawitri
Und gab sich aus. (*M* 173f., Hervorhebung A.L.)

Die Passage wird ganz offensichtlich vom Atmen dominiert, wobei das gemeinsame, synchronisierte Atmen (‚mit dir atme ich‘) im Mittelpunkt steht. Zuerst berichtet Marut von einem solchen Miteinander- und Ineinanderatmen mit Garut (Z. 1-5), dann wird dieses direkt mit Sawitri vollzogen (Z. 10-15, 21-24). Dabei überwinden die Figuren für die Dauer dieses gemeinsamen Atmens die Grenzen des eigenen Individuums. Besonders deutlich wird dies durch den Gebrauch der Personal- und Reflexivpronomina. Die zahlreichen Personalpronomina der Zeilen 1 bis 5 stellen eine überaus enge Bindung zwischen Garut und Marut her, einer ist wie der andere und sie halten sich und einander. Dieses Überschreiten der Individuation geht so weit, daß die beiden sogar den gleichen Namen verwenden (vgl. Z. 1). Noch eindrücklicher wird diese temporäre Entindividuation aber in den Reflexivpronomina, die einen Bezug zum eigenen Selbst herstellen, den man hier stark, im

Status eines direkten Objekts, lesen sollte, zumal sich jedes dieser (oberflächlich) reflexiven Verben direkt auf ein Individuum (Sawitri oder Marut), und nicht etwa auf Körperteile bezieht. Marut hebt *sich*, läßt *sich* nieder, senkt *sich*, Sawitri füllt *sich*. Dies alles geschieht *im Atemzug* (Z. 21) und in steter Verbindung zwischen Marut und Sawitri. Sawitri atmet ihr eigenes Selbst aus und atmet es in Marut, wenn sie *sich* aushaucht und *sich* ausgibt (Z. 24).

Es ist dieses Atmen als Resonanz konzipiert. Was Garut als ‚Marut‘ atmet, wird ebenso *zurückgeatmet*: eine Handlung wird durch die andere angeregt und – wie die vielmalige Wiederholung des ‚Atmens‘ in der Passage anzeigt – verstärkt. Die Schwingungen des Atmens werden sowohl inhaltlich wie formal in den Text gespiegelt. In inhaltlicher Hinsicht weisen Vorgänge wie das Füllen und Aushauchen, das Hin und Her des Atmens, das Heben und Senken, das Schwellen und Sich-Ausgeben auf die Atemschwingungen. Formal fallen die zahlreichen Wiederholungen auf Wortebene (z.B. ‚Marut‘, ‚voll‘, ‚hob‘) und auf grammatischer Ebene (z.B. Imperative) auf. Besonders prägnant sind ferner die häufigen Versanfänge mit ‚und‘ (Z. 2, 4, 11, 14, 16, 21-24), wobei vor allem die letzten vier Zeilen das Atmen hierbei imitieren. Die Konjunktion ‚und‘ weist auf ein Fortfließen, zeigt aber zugleich – wie beim Atmen – ein immer neues Ansetzen, eine Wiederholung (syntaktisch) gleicher Elemente in einer schwingenden Struktur. Dies läßt sich noch genauer fassen. Ersetzt man in Zeilen 13-16 und 21-24 die Verben (und Verbteile), Reflexivpronomina und Subjekte durch die Symbole V (V’), Refl und S, ergeben sich die folgenden Strukturen:

Langsam im Atemzug, so **V Refl S**
 Und **V Refl V’**
V Refl S
 Und **V Refl V’** (Z. 13-16)

und

Und wieder **V Refl** im Atemzug **S**
 Und **V Refl V’**
 Und **V S**
 Und **V Refl V’** (Z. 21-24)

Beide Ausschnitte zeigen einen sich wiederholenden, parallelen Aufbau, sowohl zwischen den beiden Ausschnitten als auch innerhalb dieser. So erscheint in beiden Ausschnitten in der ersten Zeile ein Verweis auf den ‚Atemzug‘, und die zweite und vierte Zeile sind jeweils in ihrer syntaktischen Struktur identisch (Und V Refl V'). Insbesondere in Zeilen 13-16 ist der Aufbau – nach der Einleitung – exakt parallel zwischen dem ersten und zweiten Verspaar, und auch in Zeilen 21-24 ist die Wiederholung der syntaktischen Struktur nicht zu übersehen. Es sind bezeichnenderweise einerseits die Verweise auf den ‚Atemzug‘, sowie andererseits das Adverb ‚wieder‘ und die Konjunktion ‚und‘, die diesem Gerüst aus Verbformen, Reflexivpronomina und Subjekten hinzugefügt werden. Atem und Wiederholung werden hier enggeführt, so daß Inhalt und Form einander durchdringen. Das Atmen der erzählten Welt findet in der sich beinahe gleichmäßig wiederholenden Struktur seine Entsprechung. Die strukturelle Wiederholung findet wiederum auf Wortebene in ‚wieder‘ und ‚und‘ eine semantische Entsprechung. Das Resonanzprinzip der Wiederholung und der strukturellen Ähnlichkeit durchdringt nicht nur den Inhalt, die Textoberfläche und die phonetische Erscheinung des Textes, sondern sogar die syntaktische Struktur einzelner Passagen und ist dabei stets an den Inhalt – hier: das Atmen – gekoppelt.

Im Miteinander- und Ineinanderatmen übernehmen die Figuren für einen gewissen Zeitraum die Perspektive der anderen. Sie erleben sich mit den anderen Figuren als Einheit und die Grenzen zwischen den Individuen verwischen. Das Miteinanderatmen begründet das Du in *Manas*, indem das Du erlebbar wird. Auf verschiedenen Ebenen wird hier eine Ineinanderblendung von Perspektiven vollzogen. Gibt es einerseits zahlreiche Passagen in *Manas*, in denen der Text auf eine seiner Figuren intern fokalisiert und der Leser mit dieser Figur erlebt, wird dieses Prinzip der Fokalisierung in den Szenen des Miteinanderatmens noch eine Ebene tiefer in die Textstruktur getrieben. Es ist nun nicht (mehr nur) der Leser, der aus in interner Fokalisierung auf eine Figur erlebt, sondern es ist darüber hinaus eine Figur, die mit einer anderen Figur erlebt. Sawitri und Marut erleben sich, einander und

die Welt in wechselseitiger interner Fokalisierung. Sawitri und Garut, bzw. Sawitri und Marut fühlen sich ineinander ein.

4.2.4.2. Atmen und Einfühlung

Die Sehnsucht, eins mit einem anderen zu sein, ist sowohl bei den Haupt- wie bei Nebenfiguren stark ausgeprägt. Den Schmerz, den Manas, der Kriegsheld, anderen zufügte, will er selbst erfahren, wenn er ausruft: „Ich will davon zu ihnen [i.e. die Toten, A.L.], will mich zerreißen, zerknirschen lassen, / Will zum Schmerz, zum Schmerz, / Lieber, lieber als leben, leben“ (M 12). So sagt auch Puto über Manas: „Er sucht den Schmerz. / Er will schaudern und leiden“ (M 20), was von den Dämonen wiederholt wird: „Seht ihn euch an. Will schaudern und leiden. / Ein Mensch. Seht ihn euch an. Hat einen Leib“ (M 21). – Die Dämonen zitieren hier einerseits das biblische (später vor allem nietzscheanische) *ecce homo*, das die Funktion einer aus dem Intertext lesbaren Prolepse übernimmt: Wie der biblische Jesus wird der Mensch Manas später von den Toten auferstehen. Die Dämonen verweisen aber andererseits auch auf die aristotelische Poetik, in welcher ‚Schaudern und Leiden‘ als Übersetzungen der Schlüsselbegriffe φόβος und ἔλεος zentrale Begriffe sind.⁶⁶⁴ Bei LATACZ findet sich für φόβος der Übersetzungsvorschlag „In-Entsetzen-Versetztwerden“ und für ἔλεος „(entrüstetes oder gequältes) Mit-Leiden“.⁶⁶⁵ Gerade letztere Übersetzung als ein ‚gequältes Mit-Leiden‘ entspricht dem Grundgestus in *Manas*. Leiden ist in *Manas* immer ein Mit-Leiden als ein Anteilnehmen am Leiden eines anderen im unmittelbaren Nachvollzug.

Diese Sehnsucht nach einer Einheit im Mit-Leiden, in Manas’ Fall vor allem einer Einheit im Schmerz, ist nicht auf die Figur Manas beschränkt. Man denke auch an die Schatten auf dem

⁶⁶⁴ Die lange Diskussion um eine adäquate Übersetzung des Begriffspaars soll hier nicht referiert werden. Es genügt ein Verweis auf die bekanntesten Übersetzungen im deutschen Sprachraum bei LESSING als ‚Furcht‘ und ‚Mitleid‘ (vgl. LESSING in der *Hamburgischen Dramaturgie*: „Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt Furcht: Mitleid und Furcht, sagt er, soll die Tragödie erregen“, LESSING 1985: 553) und bei FUHRMANN als ‚Schaudern‘ und ‚Jammern‘ (vgl. ARISTOTELES 1976: 50).

⁶⁶⁵ LATACZ (2003: 66).

Totenfeld, die in andere Körper fahren, man denke an die drei Dämonen, die in Manas Leib fahren und die Kontrolle über diesen übernehmen, oder an Lal Gulam, den Menschenfresser, der sich Sawitri im wahrsten Sinne des Wortes einverleiben möchte. Maßgebend in all diesen Fällen ist der Versuch, die Grenzen des Individuums zu überschreiten und eine Einheit mit der Umwelt und anderen Individuen zu erfahren. Es geht aber nicht nur darum, das Leiden, den Schmerz oder die persönliche Geschichte des anderen zu fühlen, es geht auch darum, sich selbst im anderen, welcher (oder welches) gleichermaßen ein Mensch, ein Schatten oder ein Baum sein kann, zu fühlen. Es sei hier ein Teil der Szene von Sawitri am Ort von Manas' Tod auf dem Totenfeld zitiert:

Als müßte sie sich verströmen in den Ort,
Ging sie, schlenderte um den Baum, über die Wurzeln,
Atmete ein, atmete aus.
Fühlte sich ein und aus durch die Hände,
Die gehobenen Fingerspitzen, die Knie, die Zehen, die suchenden Augen,
Die horchenden Ohren, den Scheitel,
Nahm und gab,
War zusammen mit der Luft, den Blättern, dem Boden unter der Sohle,
Sog und gab weg. [...]
Sawitri atmete, lächelte. (M 139f., Hervorhebung A.L.)

Über den parallelen Versaufbau werden das Atmen und das Sich-Einfühlen hier enggeführt. Sawitri fühlt sich in den Baum ein und aus, wie sie einatmet und ausatmet. Wenn Sawitri dann ‚nimmt‘ und ‚gibt‘ oder wenn sie ‚saugt‘ und ‚weggibt‘, dann können sich diese Austauschprozesse gleichermaßen auf das Atmen wie auf das Einfühlen beziehen. Was Sawitri hier nimmt und gibt, ist sowohl Atemluft wie die das eigene und das andere Selbst. In der letzten Zeile atmet-lächelt Sawitri: die beiden Handlungen, einerseits Atmen und andererseits das durch das Einfühlen in den Baum hervorgerufene Lächeln, werden nicht etwa durch ein ‚und‘ als separat ausgewiesen, sondern erscheinen parallel als Ausdruck eines Geschehens. Die gesamte Passage demonstriert durch ihre Struktur, die selbstverständlich auch formal die bekannten Resonanzmarker wie strukturelle Wiederholung aufweist, daß Atmung und Sich-Einfühlen an dieser Stelle eins sind.

Das Konzept der Einfühlung zeichnet sich gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch eine gewisse Virulenz aus, vor allem unter dem Gesichtspunkt der Relevanz der Einfühlung für das Wissen von anderen Individuen. Aus der großen Menge der Schriften zu dem Thema der Einfühlung ist hier eine Auswahl zu treffen, da lediglich ein – allerdings in sich repräsentativer – Ausschnitt der Diskussion dargestellt werden soll, und zwar die Position von Theodor LIPPS, da sich das Konzept der Einfühlung ganz zweifellos vor allem mit seinem Namen verbindet.⁶⁶⁶ Es ist LIPPS' Konzeption der Einfühlung, die sich für Döblins *Manas* besonders fruchtbar nutzen läßt.

Da die Aussagen LIPPS' zur Einfühlung nicht in nur einem Werk niedergelegt sind, sondern sich über viele Jahre und zahlreiche Schriften verteilen, ohne daß diese Schriften in systematisch einwandfreier Weise aufeinander Bezug nähmen, ist es wenig sinnvoll, wie SCHLOSSBERGER richtig anmerkt,⁶⁶⁷ die Position LIPPS' in chronologischer Reihenfolge darzustellen. Statt dessen soll hier der Versuch unternommen werden, diejenigen Punkte der Lipps'schen Theorie herauszugreifen, die sich bei einer Analyse von *Manas* nutzen lassen. Daß LIPPS' Programm zuallererst ein erkenntnistheoretisches ist, wird deutlich, wenn man sich den Beginn des 14. Kapitels des *Leitfadens der Psychologie* anschaut.

Es gibt drei Erkenntnisgebiete. Ich weiß von den Dingen, von mir selbst, und von anderen Individuen. Jene erste Erkenntnis hat zur Quelle die sinnliche Wahrnehmung. Die zweite die innere Wahrnehmung, d. h. das rückschauende Erfassen des Ich mit seinen Qualitäten, den Gefühlen, und seinen Beziehungen auf Inhalte und Gegenstände. Die Quelle der dritten Erkenntnisart endlich ist die Einfühlung.⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ Ausgeblendet werden also die ebenfalls wichtigen Arbeiten Edith STEINS, Max SCHELERS, Wilhelm DILTHEYS oder auch Edmund HUSSERLS, die entweder ebenfalls mit dem Begriff der Einfühlung operieren oder aber ein ähnliches Konzept, allerdings in anderer Terminologie, vertreten. Zudem ist LIPPS derjenige, „der im Zeitraum der Jahrhundertwende die wohl umfassendste Einfühlungslehre ausgearbeitet hat und vor allem deshalb als Leitfigur einer zur wissenschaftlichen ‚Schule‘ entwickelten psychologischen Ästhetik gilt“ (WILKE 2014: 52).

⁶⁶⁷ Vgl. SCHLOSSBERGER (2005: 63).

⁶⁶⁸ LIPPS (1903c: 187).

Gleich zu Beginn der Auseinandersetzung mit der Einfühlung macht LIPPS hier deutlich, daß die Einfühlung neben der sinnlichen Wahrnehmung der Dinge der äußeren Welt und der Introspektion, also der inneren Wahrnehmung, auf mentale Zustände, die Einfühlung eine dritte, den beiden zuvor genannten gleichberechtigte und von diesen qualitativ unterschiedene Erkenntnisart ist. Durch die Einfühlung erhält der Mensch Wissen über andere Individuen, oder wie LIPPS es in einem anderen Aufsatz nennt, das *Wissen von fremden Ichen*,⁶⁶⁹ wobei dieses Wissen von fremden Ichen durchaus die Doppeldeutigkeit eines Wissens um die bloße Existenz fremder Iche wie auch ihrer mentalen Zustände umschließt.⁶⁷⁰ Dies heißt jedoch keineswegs, daß LIPPS das Konzept der Einfühlung für die Anwendung auf andere Individuen beschränkt. Ganz im Gegenteil verwendet er den Begriff in einem Großteil seiner Abhandlungen in bezug auf unbelebte Gegenstände. In *Manas* ist die Einfühlung gleichermaßen in Menschen wie auch in Bäume oder Landschaften oder andere Gegenstände möglich, wobei sich diese Einfühlungen nicht kategorial unterscheiden, da in der erzählten Welt von *Manas* alle Objekte potentiell belebt sind.

Im allgemeinen nimmt LIPPS keine strenge Scheidung von Einfühlung in Objekte und Einfühlung in andere Individuen vor (dennoch werden beide meist unter unterschiedlichen Gesichtspunkten betrachtet).⁶⁷¹ Für LIPPS wird ein Objekt erst dadurch zum ästhetischen Objekt oder zum „Träger

⁶⁶⁹ Vgl. den gleichnamigen Aufsatz: LIPPS (1907b).

⁶⁷⁰ Wie weit dieses Wissen von den mentalen Zuständen anderer Individuen allerdings tatsächlich reicht, wird nicht immer allzu deutlich. Häufig befaßt LIPPS sich mit der Einfühlung in unbelebte Gegenstände. Selbst wenn LIPPS die Einfühlung in andere Individuen verhandelt, sind seine Beispiele meistens solche der Einfühlung in Bewegungsvorgänge anderer Individuen. Als mentale Zustände treten indessen meist nur „Zorn“ (vgl. LIPPS 1907a: 234f.; 1907b: 714f.) oder „Freude/Jubel“ (vgl. LIPPS 1903b: 106f.) auf, nicht jedoch komplexe mentale Zustände.

⁶⁷¹ Tendenziell finden sich Beispiele zur Einfühlung in unbelebte Objekte eher in ästhetischen Zusammenhängen, die Beispiele zur Einfühlung in Menschen im Zusammenhang mit der Frage nach dem Wissen von anderen Ichen – dies soll jedoch keinesfalls nahelegen, daß für LIPPS Einfühlung in unbelebte Objekte allein dem Gebiet der Ästhetik, Einfühlung in andere Individuen aber dem Gebiet der Erkenntnistheorie zuzuschlagen wäre. Die Verteilung der Beispiele bedeutet keinen Unterschied im Wesen der Einfühlung, wie LIPPS es begreift.

eines ästhetischen Wertes“, daß es „belebt oder beseelt“ ist.⁶⁷² Der Vorgang, welcher ein Objekt belebt oder beseelt und damit wesentliche Voraussetzung des ästhetischen Genusses, ist die Einfühlung. LIPPS führt aus, daß

alles ‚Leben‘ eines ästhetischen Objekts, und damit alles, was irgend ein Objekt ästhetisch wertvoll oder unwert [...] macht, kurz alles, was ihm Schönheit oder Häßlichkeit verleiht, darauf beruht, daß ich ein Leben, und dies heißt immer: eine Tätigkeit, in das Objekt einfühle [...].⁶⁷³

Es ist hier auf die Verwendung des Verbums ‚einfühlen‘ näher einzugehen, da sich der Gebrauch durch LIPPS vom Alltagsgebrauch maßgeblich unterscheidet. Wenn LIPPS das Verbum ‚einfühlen‘ benutzt, ist dieses stets objektfähig im transitiven Sinne, anders als im Alltagsprachgebrauch, in welchem das Verbum meist reflexiv verwendet wird als ‚sich einfühlen‘. Gewiß, auch bei LIPPS ist oft die Rede davon, daß ein Individuum *sich* einfühlt, aber dieses ‚sich‘ trägt vielmehr eine transitive denn eine reflexive Bedeutung. Dieses ‚sich‘ ist stets zu lesen als ‚eine Tätigkeit des Individuums‘. Man sollte ‚Tätigkeit‘ hier in einem sehr weiten Sinne verstehen, so daß auch mentale Zustände unter diesen Tätigkeitsbegriff fallen. An anderer Stelle versteht LIPPS unter Einfühlung ‚jenes Miterleben, d.h. das Eindringen einer Tätigkeit oder Weise der Betätigung des Ich, die mir gegenübersteht oder mein Objekt ist, in das Erleben des erfassenden Ich‘.⁶⁷⁴ Auch wenn die Einfühlung hier ein wenig weniger aktiv und eher passiv beschrieben wird, macht dies Zitat doch deutlich, daß neben der Tätigkeit auch eine ‚Weise der Betätigung‘ eingefühlt werden kann. Noch eindrücklicher geschieht dies, wenn nach LIPPS die Einfühlung darauf beruhe, daß ‚ich mich, oder *was ich in mir selbst erlebe oder erleben kann*, in das Objekt [hineinverlege]‘.⁶⁷⁵ Darüber hinaus machen seine Beispiele für

⁶⁷² LIPPS (1903b: 96).

⁶⁷³ LIPPS (1907a: 239).

⁶⁷⁴ LIPPS (1907a: 236).

⁶⁷⁵ LIPPS (1907a: 239f., Hervorhebung A.L.).

Einfühlung deutlich, daß auch Gefühle und Stimmungen, die man gewiß nur als Tätigkeiten in einem weiten Sinne bezeichnen kann, eingefühlt werden können.

Die Einfühlung geht bei LIPPS stets von einem Individuum aus, welches ein Handeln oder einen mentalen Zustand in ein Objekt einfühlt. Das Individuum fühlt sich dabei im Objekt tätig.⁶⁷⁶ Eine ‚heitere Landschaft‘ Landschaft ist nicht an sich ‚heiter‘, sondern das Individuum fühlt die Heiterkeit in die Landschaft ein.⁶⁷⁷ Es sind in diesem Fall die eigenen ‚Bestimmtheiten oder Daseinsweisen‘⁶⁷⁸ des Individuums, die Objekten eingefühlt werden. Sogar das Sichemporrecken einer Säule ist ein eingefühltes; das Individuum legt diese Tätigkeit aus dem eigenen Erleben in die Säule.⁶⁷⁹ In ebendiesem Sinne erscheint die Landschaft in *Manas* belebt, bzw. beseelt.

LIPPS möchte das Konzept der Einfühlung nicht auf die Ästhetik beschränken, sondern der Begriff Einfühlung soll außerdem zu ‚einem psychologischen Grundbegriff‘, ja zu *dem* ‚soziologische[n] Grundbegriff‘ überhaupt werden.⁶⁸⁰ Daß es sich bei der Einfühlung um einen basalen Begriff handelt, hat LIPPS auch schon in seiner *Grundlegung der Ästhetik* angedeutet, dort notierend, daß ‚[a]lle Wechselbeziehung eines Individuums mit einem anderen [...] sich in beständiger Einfühlung [vollzieht]‘,⁶⁸¹ die damit in großer Nähe zur Resonanz steht, wie diese in *Unser Dasein* entwickelt wird. LIPPS fokussiert seine Betrachtungen zur Einfühlung in andere Individuen (1) auf die Bewegungsabläufe anderer und (2) auf relativ unspezifische mentale Zustände.

⁶⁷⁶ Vgl. LIPPS (1907a: 240).

⁶⁷⁷ Vgl. LIPPS (1913: 295-299).

⁶⁷⁸ LIPPS (1913: 160).

⁶⁷⁹ Vgl. LIPPS (1907a: 240) sowie LIPPS (1913: 335). Dieses letzte Beispiel der Säule zeigt ein Konzept von Einfühlung, das noch weit über das der ästhetischen Einfühlung hinausgeht. LIPPS bringt in diesem Kontext außerdem das Beispiel des Baches (vgl. LIPPS 1913: 334-337), in dessen ruhiges Fließen und donnerndes Stürzen ebenfalls das eigene Tun eingefühlt werde, und geht sogar soweit zu sagen, daß der Bach erst einführend durch das Tun ‚aufgebaut‘ werde (vgl. ebd.: 336).

⁶⁸⁰ LIPPS (1907b: 713).

⁶⁸¹ LIPPS (1903b: 191).

Ein bereits auf Adam SMITH zurückgehendes Beispiel,⁶⁸² das des Akrobaten, dient auch LIPPS zur Veranschaulichung der Einfühlung in die Bewegungen fremder Individuen. Betrachtet man einen Akrobaten und fühlt sich dabei kraftvoll, leicht und sicher, so fühlt man sich – so LIPPS – nicht etwa *im Angesicht* des Akrobaten oder ihm *gegenüber* kraftvoll, leicht und sicher, sondern man fühlt sich *in* ihm kraftvoll, leicht und sicher. Man fühlt sich im Objekt der Betrachtung tätig. In den Bewegungen des Akrobaten fühlt man sich selbst strebend. In der Einfühlung in den anderen gibt es „keine Scheidung zwischen dem Akrobaten da oben, und mir da unten, sondern ich identifiziere mich mit ihm, ich fühle mich in ihm und an seiner Seite“.⁶⁸³ Dieser Begriff von Einfühlung ist dem heutigen Alltagssprachgebrauch weitaus ähnlicher. Dennoch ist es weiterhin die eigene Tätigkeit, *das, was man in sich selbst erlebt oder erleben kann*, das in das fremde Individuum eingefühlt wird. Die Transitivität geht also auch hier nicht verloren.⁶⁸⁴ Der Betrachter ist mit seinem „Gefühl der Tätigkeit ganz und gar in der sich bewegenden Gestalt“, er ist „in sie hineinversetzt“ und „ganz und gar mit ihr identisch“⁶⁸⁵ – und zwar nicht auf eine nur vorstellende, sondern eine erlebende Art und Weise. Vorstellung und Erlebnis sind strikt voneinander zu trennen. Die Unterscheidung vom „bloßen Hineindenken“⁶⁸⁶ und der Einfühlung ist LIPPS ausgesprochen wichtig, so daß er sie mehrfach betont.⁶⁸⁷ Einfühlung bedeutet eben nicht, daß man sich nur *vorstellt*, an der Stelle des

⁶⁸² Zu Beginn der *Theory of Moral Sentiments* befaßt sich SMITH mit dem Mitleid und führt hinsichtlich des menschlichen Einfühlungsvermögens das Beispiel des Seiltänzers an: „The mob, when they are gazing at a dancer on a slack rope, naturally writhe and twist and balance their own bodies, as they see him do, and as they feel that they themselves must do in his situation“ (SMITH 1767: 3).

⁶⁸³ LIPPS (1903b: 121).

⁶⁸⁴ Zur Transitivität (im grammatischen Sinne) siehe erneut bei LIPPS (1903a: 202): „„Einfühlen‘ aber heißt – nicht etwas in seinem Körper empfinden, sondern etwas, nämlich sich selbst, in dem ästhetischen Objekte fühlen.“

⁶⁸⁵ LIPPS (1903a: 191).

⁶⁸⁶ LIPPS (1907a: 238). Das „bloße[...] Hineindenken“ trennt LIPPS scharf von der Einfühlung; das Wesentliche der Einfühlung sei ein „Eindringen in mein gegenwärtiges Erleben“ (ebd.).

⁶⁸⁷ Vgl. neben LIPPS (1907a: 238) auch LIPPS (1903a: 190): „Ich fühle dies alles wirklich. Ich stelle mir nicht etwa bloß dergleichen vor“, oder LIPPS (1903a: 193): „Ich stelle mir dies Tun so wenig bloß vor, als wie ich

anderen zu sein. Sich in ein anderes Individuum einfühlen bedeutet, *sich* in diesem Individuum gegenwärtig zu fühlen. Der Unterschied zwischen einer eingefühlten Tätigkeit und einer aktual ausgeführten Tätigkeit liegt für LIPPS in der Unterschiedlichkeit des vorliegenden Ichs. Auch wenn ich die Tätigkeiten des anderen Individuums in der Einfühlung real als *meine* eigenen fühle, ist nicht das „praktische Ich“ Subjekt, sondern ein „ideelles“ Ich, also ein „in der Betrachtung des Objektes weilende[s] und aufgehende[s] Ich“. ⁶⁸⁸ Daraus folgt aber nicht im mindesten, daß das im anderen Individuum Erlebte, also das Eingefühlte, weniger real ist als das vom praktischen Ich Erlebte.

Voraussetzung der so beschriebenen Einfühlung in den Akrobaten ist nach LIPPS die ‚innere Nachahmung‘. Während die ‚äußere Nachahmung‘ einen Vollzug der beobachteten Handlungen bedeutet, in dem eine klare Trennung zwischen dem Akrobaten und dem Betrachter besteht, verschwindet diese Trennung bei der ‚inneren Nachahmung‘. In der ‚inneren Nachahmung‘, die gleichsam als Entrückungszustand von den aktuellen Bewegungen der ‚äußeren Nachahmung‘ gesehen werden kann, ⁶⁸⁹ werden nicht etwa die Bewegungen des Akrobaten *noch einmal* als eigene vollzogen, sondern die Bewegungen des Akrobaten werden als die des Akrobaten ‚innerlich, oder ‚in [...] Gedanken‘ ⁶⁹⁰ *unmittelbar* vollzogen. Erst in der nachträglichen Reflektion wird die Trennung zwischen Akrobat und dem Betrachter erneut hergestellt. Innere Nachahmung ist das wesentliche Merkmal der Einfühlung in andere Individuen. Eine Begründung, *warum* Individuen andere innerlich nachahmen, liefert LIPPS nicht. Seines Erachtens ist der *Trieb* der Nachahmung eine anthropologische Grundkonstante, und „[n]iemand leugnet die Existenz desselben [i.e. des Triebs der

mir mein Betrachten nur vorstelle. Es ist ein gedankliches Tun nicht im Gegensatz zum realen, sondern zum praktischen Tun“. Zu letzterem sei gesagt, daß LIPPS das reale Ich in ein ideelles und ein praktisches scheidet. – Zum *realen Ich* im allgemeinen vgl. LIPPS (1901).

⁶⁸⁸ LIPPS (1903a: 192).

⁶⁸⁹ Vgl. LIPPS (1903a: 190).

⁶⁹⁰ LIPPS (1903b: 122).

Nachahmung]“.⁶⁹¹ Der „Instinkt der Einfühlung“, wie LIPPS zuweilen auch den Nachahmungstrieb nennt, ist nach LIPPS eine „ursprüngliche und nicht weiter zurückführbare, zugleich höchst wunderbare Tatsache, die von jedem Schluß verschieden, ja damit vollkommen unvergleichbar ist“.⁶⁹² Der Nachahmungstrieb kann also aus keiner anderen Tatsache hergeleitet werden; er ist dem Individuum ureigen und bedarf keiner weiteren Rückführung. Daher erklärt sich auch die Rede von *Trieb* und *Instinkt*.⁶⁹³

Über die Nachahmung läßt sich der Bogen zurück zur Resonanz in *Unser Dasein* und zu *Manas* schlagen. Die Nachahmung wird in *Unser Dasein* als ein Resonanzphänomen erklärt. Bei der Nachahmung handle es sich um „praktische Resonanz“ (UD 171):

Ein Handeln zwingt ja, am meisten in der Gesellschaft, zu gleichem Nachhandeln, eine Bewegung zu gleicher Nachbewegung. Es sind aber von vornherein, ähnlich den nachtönenden Violinsaiten, gleichartige Wesen, um die es sich da handelt. (UD 171)

In *Manas* regt das bewußt wahrgenommene Atmen einer Figur das Mit-, bzw. Nach-Atmen einer anderen Figur an. Das Schwingen der Welt regt die Figuren und den Text zum Mitschwingen an. Die Notwendigkeit einer solchen Nachahmung betonen sowohl LIPPS wie auch Döblin, wenn sie bei jenem als ‚Trieb‘ und bei diesem als ‚Zwang‘ erscheint. LIPPS’ Einfühlungskonzept füllt den Nachahmungszwang mit einer ausführlichen Erläuterung des Vorgangs und in *Unser Dasein* wird ihm eine physikalische Analogie von mitschwingenden Saiten unterlegt.

LIPPS verwendet den Begriff der Resonanz auch selbst im Zusammenhang mit der Einfühlung. In den der Musik gewidmeten Ausführungen der *Grundlegung der Ästhetik* bezeichnet LIPPS das

⁶⁹¹ LIPPS (1907b: 716). Als ein Beispiel nennt LIPPS hier auch den Trieb des Mitgähnens.

⁶⁹² LIPPS (1907b: 713).

⁶⁹³ Als „instinktive Tatsache“ bezeichnet LIPPS eine „nicht weiter zurückführbare[...] Tatsache“ (LIPPS 1907b: 697). Dazu weiter: „In der Tat wird ja durch das Wort Instinkt niemals etwas erklärt. Wir sagen damit einfach, es ist nun einmal so oder es liegt nun einmal so in unserer Natur begründet“ (ebd.). Vgl. darüber hinaus die Darstellung der „Nachahmung als Instinkthandlung“ in LIPPS (1903b: 116-120), wo LIPPS die Nachahmung „nicht weiter erklärbar“ (ebd.: 117) nennt.

Prinzip des Rhythmus als das „Prinzip der Wiederkehr des Gleichen“. ⁶⁹⁴ Einem Rhythmus folge man mit Körperbewegungen, doch sei dies nicht eine einfache Wiederholung der Taktschläge. Der Körper folge eben dem *Rhythmus* der Bewegungen, so daß nicht zwingend mit jedem Taktschlag eine Bewegung zusammenfalle. Man wiederholte vielmehr „in körperlichen Bewegungen einen Grundrhythmus, der in jener Folge von Taktschlägen enthalten ist“. ⁶⁹⁵ LIPPS' Beschreibung erinnert hier an das Mitschwingen der Obertonsaiten, deren Frequenzen Vielfache der Grundfrequenz sind. Aber der Rhythmus ist bei LIPPS nicht auf Körperbewegungen beschränkt. Auch „[j]edes psychische Geschehen“ habe „seine einheitlichere oder wechselndere Rhythmik“ ⁶⁹⁶ und diese habe stets die Kraft, in einem Menschen „Erinnerungen, Vorstellungen, Gedanken anklingen zu lassen“, ⁶⁹⁷ die in gleicher (innerer) Rhythmik ablaufen. Mit LIPPS „[b]ildlich gesprochen: Jede Saite, die in mir angeschlagen wird, hat die Tendenz, verwandt gestimmte Saiten in mir, die an sich des Schwingens fähig sind, zum Mitschwingen zu bringen“. ⁶⁹⁸ Es wecke jedes seelische Geschehen über sich hinaus die „Resonanz des Gleichartigen, [...] sowie die Klaviersaite die Resonanz weckt in anderen Saiten, und in jedem Falle in den Teilen des Resonanzbodens, die vermöge ihrer Spannung zu solcher Resonanz geeignet sind“. ⁶⁹⁹ Mit der Übernahme des Beispiels der mitschwingenden Saiten ist auch LIPPS Teil des Resonanzdiskurses und kommt CHWOLSONS physikalischer Beschreibung der Resonanz – und damit mittelbar der Beschreibung in *Unser Dasein* – überaus nahe. Im Rhythmus, in

⁶⁹⁴ LIPPS (1903b: 408).

⁶⁹⁵ LIPPS (1903b: 420).

⁶⁹⁶ LIPPS (1903b: 420).

⁶⁹⁷ LIPPS (1903b: 421).

⁶⁹⁸ LIPPS (1903b: 421).

⁶⁹⁹ LIPPS (1903b: 421). In diesem Zusammenhang erwähnt LIPPS denn auch explizit, wie „das Klingen einer Saite im System von Klaviersaiten, falls kein Dämpfer dies verhindert, die verwandt gestimmten Saiten zum Mitschwingen bringt“ (ebd.). Zu dieser Stelle vgl. auch WILKE (2014: 69f.), der sich ausführlich – auch mit Bezug zu HELMHOLTZ – dem Konzept der Resonanz in LIPPS' Theorie der (Stimmungs-)Einfühlung widmet (vgl. ebd.: 62-73).

der Wiederkehr des Gleichen also, fühle sich der Mensch selbst, der Rhythmus sei ein „Lebenselement“,⁷⁰⁰ in dem man sich fühle. Erst damit sei „das ästhetische Wesen des Rhythmus eigentlich bezeichnet“.⁷⁰¹ Der Sinn des Rhythmus liege gerade in „dieser ‚Einfühlung‘“.⁷⁰² Hier also schlägt LIPPS selbst einen Bogen von der Wiederkehr des Gleichen zur Resonanz und von dieser zur Einfühlung.

In *Unser Dasein* erscheint das Mitgefühl als eine „innerweltliche Bewegung“ (UD 340) und zwar „das Schwingen *in dem einen* und die Resonanz, das Mitschwingen *in den andern*“ (UD 340, Hervorhebung A.L.). Wie das Einfühlen bei LIPPS immer eine transitive Bedeutung hat (man fühlt sich/etwas ein), erscheint auch die Resonanz als das Mitschwingen *in den anderen*, also eine direktionale Verortung des eigenen Selbst in ein anderes. Diese Betonung der Transitivität ist wichtig, da das Einfühlen niemals zu einer Aufgabe des eigenen Ichs führt. Bei aller Sehnsucht nach Entindividuation bedeutet das Einfühlen in *Manas* immer eine bewußte Wahrnehmung des anderen *und* des eigenen Selbst. Auch wenn der Mensch in *Unser Dasein* als ein ‚offenes‘ System konzipiert wird, kommt es nicht zu einer Verschmelzung der Systeme: sie wahren ihre Eigenständigkeit. Ein solches Einfühlen ist stets *systemspezifisch* insofern, als der andere nur durch das Einfühlen des eigenen Ichs gefühlt werden kann und das Fühlen des anderen daher nur mit den systemeigenen Operationen möglich ist.

Das Konzept einer Einfühlung wird in *Manas* an vielen Stellen umgesetzt. Dabei geht es auch in *Manas* darum, sich nicht bloß vorzustellen, was der andere fühlt, sondern sich selbst im anderen zu fühlen. Nachdem Sawitri bereits zu Anfang des zweiten Buches mit dem Bobaam gesprochen hat (vgl. M 98-101) und daraufhin beschließt, Manas zu suchen, kehrt dieser nach seiner Wiedergeburt

⁷⁰⁰ LIPPS (1903b: 424).

⁷⁰¹ LIPPS (1903b: 424).

⁷⁰² LIPPS (1903b: 424).

nach Udaipur zurück und besucht dort ebenfalls den Bobaum. Es handelt sich um eine Schlüsselszene des Epos, denn es ist die Szene einer Läuterung. Der überhebliche, mit seinen Dämonen durch das Land streifende und die Menschen in Angst und Schrecken versetzende Manas erinnert sich in der Begegnung mit dem Bobaum an Sawitri und erkennt, daß Sawitri sich für ihn hingegeben hat, woraufhin Manas sich entschließt, Schiwa zu konfrontieren.

Wie schon im Austausch von Sawitri und Marut, bzw. Garut, ist auch dieser ‚Dialog‘ kein Dialog im herkömmlichen Sinne.

Es war ein Bobaum.

Er wisperte:

„Sawitri, Sawitri.“

„Warum rufst du mich Sawitri?“ dachte Manas, [...]. (M 309)

Kann das Wispern – im Sinne eines Flüsterns – durchaus als Äußerung einer Stimme gelten, gibt schon das Grimmsche *DWB* als zweite Bedeutung in Hinsicht auf Naturlaute ein ‚säuselndes Geräusch‘ an. Das Wispern erscheint auch hier in dieser doppelten akustischen Funktion, und es bleibt für den Leser nicht entscheidbar, ob der Bobaum sich hier sprechend äußert, oder ob die im Text erscheinenden Worte Manas’ Wahrnehmung eines Säuselns sind und also Manas die Worte in dieses Säuseln *einfühlt*. Selbstverständlich ist diese Ambiguität eine, die nicht aufzulösen ist, selbst Zeichen einer Schwingung zwischen Bedeutungen. Manas antwortet denn auch nicht mit gesprochenen Worten, sondern seine Erwiderung denkt er lediglich – und kann als solche natürlich auch als eine von dem Bobaum eingefühlte interpretiert werden. Die weiteren Kommunikationseinleitungen folgen diesem Beispiel der Ambiguität:

- Und die Äste schlugen noch tiefer und dichter: / „[...]“ (M 309)

- „Wer bist du, bist du! / Bist nicht Sawitri.“ / Der Baum rauschte, jammerte. (M 310)

- „Ach, ach.“ Und der Baum ließ seinen Wipfel wehen, / Tastete wieder herunter: / „[...]“ (M 310)

Für den Baum übernehmen Astbewegungen die Einleitung der ‚Rede‘, im Rauschen und Jammern dominiert ebenfalls der Aspekt des Geräuschs, ohne daß aber eine Sprachäußerung ausgeschlossen wird. Für Manas fehlen jegliche Einleitungen, so daß das initiale ‚denken‘ seiner Worte für den gesamten Dialog gelten kann. Die einzige, viermal erscheinende Lautäußerung Manas’ ist – neben dem Winseln – das Schluchzen, das vorrangig eine Lautäußerung anzeigt, aber eben auch eine Sprachäußerung begleiten kann. Der Gebrauch von Anführungsstrichen täuscht in dieser Passage allzu leicht darüber hinweg, daß es sich – wie bei Sawitri und Garut/Marut – um eine Kommunikation handelt, die vor allem auf das (ein)gefühlte Wort gründet. Kennzeichen und Medium der Einfühlung ist erneut die Atmung. So der Bobaum:

„Ach, ich bin blind, Sawitri, aber glücklich,
Daß ich dich atme. [...]“ (M 309)

Das üblicherweise unbewußte Atmen wird hier, indem der Bobaum es beschreibt, bewußt gefühlt. Wenn der Bobaum Manas/Sawitri atmet, dann fühlt er im Atmen zugleich sich selbst wie auch Manas/Sawitri. Eben weil das Atmen gleichermaßen ein Fühlen ist, läßt sich ‚atmen‘ mit einem direkten Objekt verwenden.

Auch nachdem der Bobaum durch ein Ertasten des Gesichts mit Hilfe seiner Äste erkannt hat, daß es sich um Manas handelt, beharrt er darauf, daß die Person vor ihm (auch) Sawitri ist.

Grundlage dieser Auffassung ist wiederum das Atmen:

„Sawitri ist nicht mehr gekommen.
Und du bist es doch, ich atme es ja.
Sawitri, nicht Manas.“
„Ich bin Manas.“
„Das seine starken Schultern und sein Gesicht.
Und Sawitri ist es auch,
Ich atme sie.
Dann hat sie dich gefunden.
Dann – liegt sie versenkt in dir, daß du wiederkamst.
In deinem Leib Sawitri. [...]“ (M 310)

Der Bobaum *atmet* Sawitri nach wie vor. Die äußere Erscheinung hat für das Erkennen der Person keine Relevanz – dem Atmen und Einfühlen wird der Vorrang gegenüber jeglicher äußerer

Wahrnehmung gewährt. Der Bobaam fühlt sich und damit die Erinnerung an Sawitri in Manas ein. Indem der Baum Sawitri in Manas einfühlt, wird es Manas im Aufgreifen jener Schwingung ermöglicht zu erkennen, was Sawitri auf dem Totenfeld widerfahren ist:

Und wieder lag Manas umschlungen.
Und wie der Baum ihn umschlang
Und er in Traum und Verwirrung lag,
Im Schluchzen und Fühlen ein Bild vor seine Augen trat,
Und er flog über das Totenfeld, ein Bündel,
Und Arme empfingen ihn.
Er drängte umdrängte die Frau, er mußte sie umschließen
Und wuchs an ihr heran, wuchs an ihr auf.
Warme Wonne bebte durch ihn und sie.
Und dann ein Donnerschlag.
Sawitri war es.
Und Schluchzen auf seinem Mund,
Und Winseln, endloses Winseln.
[...]
Und mit seinem Schluchzen vermischte sich
Das Wispern und Trösten des Bobaams,
Das Locken und Beruhigen,
Umschlingen und Schaukeln. (*M* 310f.)

Mittels der Verbindung zum Baum gelingt es Manas, eine Verbindung auf das Totenfeld im ‚Schluchzen und Fühlen‘ – wieder in der Parallelisierung des geräuschvollen, stoßweisen Atmens und des Fühlens: Atmen und Fühlen sind eins – herzustellen. Auf dem über die Einfühlung in den Baum zugänglichen Totenfeld drängt sich Manas an jenen Schatten, der sich als der Sawitris herausstellt. Auf dem Totenfeld wird die für die Resonanz notwendige Schwingung im ‚Beben‘ durch ihn und sie hergestellt. Die Einfühlung kennt weder temporale noch lokale Limitationen: Manas ist über das Medium des Bobaams in der Lage, eine direkte Verbindung zu Sawitri aufzubauen und sie über das gemeinsame Beben als Sawitri zu erkennen.

Sogleich stellt sich auch wieder eine formale Resonanz ein, die die Einfühlungserfahrung Manas’ formsemantisch spiegelt. Anzuführen sind hier die Wiederholung der Satzanfänge mit ‚Und‘, die ein Weiterdrängen der Versstruktur anzeigen: ein Vers entwickelt sich aus dem Vorgänger und wird durch diesen vorgetrieben. Ebenso erscheinen Wortwiederholungen (‚umschlingen‘, ‚(um)drängte‘,

‚wuchs‘, ‚Winseln‘) und Lautwiederholungen (vor allem w-Laute). Am Ende vermischt sich Manas’ Schluchzen mit den Infinitiven, die zum einen strukturell – als parallele Paare – und zum anderen inhaltlich im Widerspiel von Locken und Beruhigen und vor allem im Schaukeln eine Schwingungsbewegung erzeugen und anzeigen. Das Schluchzen selbst erscheint damit sowohl innerhalb der Diegese als auch an der Textoberfläche als eine Schwingung.

Die Einfühlung ist in *Manas* allgegenwärtig. Als Manas in Amber beim Ringen mit Schiwa die ganze Welt, seien es Berge, das Meer und die Menschen, anruft (vgl. *M* 356), antworten diese ihm und wenden sich gegen Schiwa. Die Bäume zu Manas: „Wir trinken dich ein, / Wir nehmen dich in unseren Saft“ (*M* 360), das Gemurmel der Menschen: „Manas, wir sind bei dir, Menschen, / [...] / Fühl uns, stirb nicht, / Gib nicht nach“ (*M* 360f.) – alles fühlt sich in Manas ein, auf daß es von ihm gefühlt werde. Manas gibt nicht nach und widersteht Schiwa, der schließlich nachzugeben gezwungen ist. Erst als Manas’ Rufen nachläßt, beruhigt sich die Welt (vgl. *M* 363), woraufhin Schiwas tagelanges Brüllen beginnt. Bezeichnenderweise *fühlt* Schiwa „am vierten Tag an seinem Hals ein Hauchen Hauchen“ (*M* 364): „Es war ein Atem“ (*M* 364). Dieses „atmende Wesen“ (*M* 364) ist Manas, der Schiwa bezwungen hat. Wieder werden Atmen und Einfühlung hier enggeführt.

Neben den Einfühlungserlebnissen zwischen Bäumen, Sawitri und Manas sind die markantesten Einfühlungen in *Manas* eben jene, die sich als unmittelbar *physische* Einfühlung präsentieren: Die ‚Seelen‘ oder ‚Schatten‘ auf dem Totenfeld fühlen sich in Manas und später (vorrangig über das Atmen) in Sawitri ein. Sie ermöglichen oder zwingen Manas und Sawitri, Ereignisse, aber auch Bewußtseinszustände und Gefühlsregungen aus dem vormalig irdischen Leben der Schatten unmittelbar zu erfahren.

Als Manas das Totenfeld erreicht, sehnt er sich nach den Schatten. Mit „seinem offenen Mund“ (*M* 21), den er nicht schließen will (vgl. *M* 24), und mit ausgebreiteten Armen (vgl. *M* 21, 23, 24) zeigt sich Manas ostentativ als ein offenes System, das die Verbindung mit den Schatten sucht. Deren

Medium ist vorrangig die Luft, wenn Manas die Seelen „flattern“ (M 23) sieht, er ihr „Aufpfeifen“ (M 23) hört, sieht, wie „hochgeweht, hochgedreht“ (M 23) werden. Dieses Treiben der Schatten geht schließlich vollends in akustische Eindrücke und Atmen über:

Sie sausten wieder vorbei, das Lärmen wurde deutlicher, heller.
Erst hatte er nur ein Surren und Zwitschern gehört,
Jetzt war es ein Atmen, Rufen, sanftes Schmauchen. (M 24)

Immer wieder spricht Manas von seiner Sehnsucht nach den Schatten („Ich will euch. / Ich will euch. / O ich will euch und nichts als euch“, M 24), und als er erneut die Arme ausbreitet,

Geriet ins Zittern dieser Manas,
in Zittern vor unbezwinglicher Sehnsucht dieser Manas,
Vor seelenerweichender kniebrechender Sehnsucht dieser Manas. (M 24)

Wie schon zuvor angemerkt, deutet das Zittern die Möglichkeit einer Resonanzerfahrung als einer Einfühlung an. Der erste Schatten, der von Manas geradezu zur Einfühlung genötigt wird, ist der von Danu. Manas spürt den Schatten zwischen seinen Armen und an seinem Mund, dann ‚paukt‘, ‚hämmer‘ und ‚dröhnt‘ es in ihm und durch ihn (M 25), bis der Schatten von Danu sich in Manas einfühlt:

Da hatte sich die Seele schon in ihn gedrängt,
Er hatte sie aufgenommen, eingetrunknen. [...]
Er röchelte, die Hände im Gras, [...]
Gierte vor sich.
– Und Flammen. Und Flammen. Und Qualm. (M 25)

Die wechselseitige Einfühlung im Sinne des Mit-Erlebens durch die Übernahme von Danus Perspektive wird hier noch durch einen Gedankenstrich angezeigt. In späteren Begegnungen mit Schatten sind diese Übergänge fließend, die Perspektivwechsel können jederzeit erfolgen. KOCHER weist ganz richtig darauf hin, daß bei Manas' Begegnungen mit den Schatten auf dem Totenfeld der Leser „bei diesen Beschreibungen nicht mehr entscheiden [kann], aus welcher Perspektive berichtet wird“. ⁷⁰³ Ebenso wie Manas mit den Schatten verschmilzt, verschmelzen auch die Perspektiven. –

⁷⁰³ KOCHER (2007a: 100).

Die Flammen, die die Geschichte Danus einleiten, sind ein Vorgriff auf das Ende dieser Geschichte:

Danu, die Frau des Smirti, und ihr Geliebter Dakscha, der sie betrogen hat, verbrennen in einer Kutsche durch ein Feuer, das Danu selbst entzündet hat.

Und die Flamme steigt. [...]
Und der Qualm umhüllt sie. [...]
Und Flammen, Flammen, Flammen. [...]
Und sie winden sich noch,
Und er schreit und windet sich noch,
Und sie windet sich noch.
Heiße wühlende Flammen,
Erstickende brennende Flammen. (M 34)

Nach diesen Zeilen wechselt der Text wieder aus der Innenperspektive (interner Fokalisierung)

Manas'/Danus, in welcher die Geschichte Danus und Dakschas erlebt wird, auf das Totenfeld in die Außenperspektive (Nullfokalisierung) der Erzählinstanz:

Und Manas, Manas stöhnt mit
Und Manas wühlt im Gras,
Kniet, windet sich. (M 34)

Manas fühlt, was Danu und Dakscha fühlten, und er windet sich, ebenso wie sie sich wanden. Die präpositionale Partikel ‚mit‘ transformiert jede Handlung in eine gemeinschaftliche, soziale Handlung. Daher ‚stöhnt‘ Manas nicht bloß, sondern er ‚stöhnt mit‘. Durch die Einfühlungserfahrung hat sich Manas' Atmung verändert und zu einem ‚Keuchen‘ intensiviert. Durch das In-Resonanz-Stehen der Perspektiven werden andere, resonanzaffine Schwingungen wie das Atmen, affiziert. Der Schatten von Danu löst sich „aus der keuchenden Brust“ (M 34) und „keuchend“ (M 34) schleppt Manas sich fort. Aber auch nachdem sich Danus Schatten von Manas gelöst hat, bleibt Manas in einem schwingenden Zustand. Manas „ächzte“ und „zitterte“, und „Manas war offen“ (M 36).

Wieder fährt ein Schatten in Manas, dessen Mund weiterhin geöffnet bleibt (vgl. M 37):

„Es ist ein Kind“, fühlte er über sich, dehnte sich, erzitterte. (M 37)

Mehr Gefühl als Gedanke ist ‚Es ist ein Kind‘, und Manas zittert fort, er „fühlte es tiefer, innerer in sich“ (M 37). Mit dem Kind erlebt Manas das qualvolle Verdursten (vgl. M 37-41). Darauf folgt der

Schatten von Unmatti (vgl. *M* 48-55), der versucht, sich des Leibs von Manas vollständig zu bemächtigen, und mit dem Manas lange ringt.

Schließlich begegnet Manas sogar dem Schatten eines Menschen, den er selbst im Krieg getötet hat. Manas nimmt die Szene, in welcher er zu dem am Boden liegenden Mann reitet, als ein Dritter wahr, wobei diese auf Manas perspektivierte Erzählerrede von direkten Gedankenzitaten Manas' unterbrochen wird. Auch wenn Manas diese Szene aus der Perspektive eines Dritten wahrnimmt, *fühlt* er doch die Lähmung im Arm des ‚Mannes‘, der sich als Manas selbst herausstellt (vgl. *M* 59), und Manas ‚denkt‘, wie sich das Schwert „in das süße Fleisch, in die Brust / Meine eigene Brust“ (*M* 60) bohrt, wechselt also in seinen Gedanken von der Beobachterperspektive (‚in die Brust‘) in die Perspektive des Erlebenden (‚meine eigene Brust‘), also eine interne Fokalisierung. Schatten und Manas sind in völliger Resonanz. Diese letzte Begegnung mit einem Schatten führt zu einer abermaligen Steigerung des Zitterns: „Ein Zittern Stoßen sein ganzer Leib“ (*M* 60). Manas stürzt am Ende dieser immer intensiveren Einfühlung, von welcher er sich vergeblich loszureißen versucht, stößt sich den Kopf, fällt in die Besinnungslosigkeit. Die Schwingungen des offenen Systems Manas haben sich in den Resonanzerfahrungen derart aufgeschaukelt, daß das System kollabiert, indem Manas das Bewußtsein verliert:

Die himmelsüße Bewußtlosigkeit überschwemmte ihn ganz
Und übernachtete alles Toben
Und nahm alles Grausen und Toben von ihm.
In tiefer Bewußtlosigkeit lag er auf der Seite am Felsenweg.
Die Nacht rückte vor.
Nichts sah er.
Nichts fühlte er. (*M* 61)

Sah und fühlte Manas zuvor noch die Geschichten der Schatten, ist von diesen Geschichten nun nichts mehr geblieben. Manas' Reise auf das Totenfeld endet also vorläufig in einer Resonanzkatastrophe. Der Text spiegelt diese Resonanzkatastrophe der Einfühlung, indem er intern auf die Dämonen, die sich Manas nähern und sich an dessen Leib laben, fokalisiert (*M* 61f.). Manas ist von einem Zustand eines allseitigen Einfühlens, eines Erlebens der eigenen Offenheit und mithin

der Verbundenheit mit der Welt, in einen Zustand völliger Isolation geworfen worden. In *Die drei Sprünge des Wang-lun* führt das Aufschaukeln der Schwingungen innerhalb einer Menschenmasse zur partiellen Vernichtung dieser Masse, in *Manas* führt das als Resonanzphänomen konzipierte Mitempfinden und Sich-Einfühlen eines Individuums in seiner Übersteigerung zu einer Störung des Bewußtseins dieses Individuums.

Wenn Sawitri später das Totenfeld, erreicht, ist sie bemüht, eben eine solche Resonanzkatastrophe zu vermeiden. Von den Schatten bestürmt, windet sich Sawitri am Boden, „[o]hne die Lippen zu öffnen“ (M 142). Im Geschlossen-Halten des Mundes steht Sawitri in starkem Kontrast zu *Manas*. Sie verweigert sich der Resonanz. Den Unterschied zu *Manas* hebt der Text denn auch besonders hervor:

Sawitri ging nicht wie *Manas*,
Der sich zum Zerreißen anbot und Schatten griff
In Zittern, kniebrechender seelenerweichender Sehnsucht
Und die Arme ausstreckend.
Er drückte den Schatten an sich, mochte den Mund nicht schließen [...]. (M 145)

Der Text erzeugt hier bereits formale Resonanz in der teilweise wörtlichen Wiederholung der früheren *Manas*-Passage, und diese formale Resonanz geht auch auf Sawitri über. Sawitri beginnt zu zittern (vgl. M 145), aber wehrt sich nach wie vor, indem sie lediglich „im geschlossenen Munde“ jubelt und „im fest geschlossenen Munde“ (M 145) summt. Schließlich vermag aber auch sie sich der Resonanz nicht zu widersetzen:

Es war ihr nicht möglich, sie mußte nachgeben
Und ihren Mund öffnen. (M 146)

Nun ‚schüttelt sich‘ ihr Leib und beginnt denn auch wirklich zu ‚schwingen‘: ‚Ihr Leib schwang in Erregung hingerissen‘ (M 146). Nun läßt sie sich von den Schatten ‚überhauchen‘, und ein Schatten fordert sie auf ‚Atme zusammen mit mir‘ (M 146). Dieser Schatten einer jungen Frau erzählt und singt daraufhin seine Geschichte Sawitri (vgl. M 146-154), während der Schatten ‚sich hin und her [wiegte]‘ und Sawitri ‚[g]anz umhüllte‘ (M 153). Als nächstes erfährt Sawitri die Geschichte der

Schatten Surwasu und Aisja (vgl. *M* 158-165), die Sawitri erst am Ende fühlend versteht („Und es drang in Sawitri: ‚Geschehen nichts. Gestorben einer am andern / im Gram, in der Fremde. [...]‘“, *M* 165). Plötzlich erlebt Sawitri als Manas dessen Begegnung mit Danu und Dakscha (vgl. *M* 166), als würde sie von einer noch forthallenden Schwingung auf dem Totenfeld erfaßt. Schließlich trifft sie auf Marut und Garut (*M* 168), mit denen sie atmet und eine enge Verbindung eingeht. Im Gegensatz zu Manas gelingt es Sawitri jedoch, sich schließlich von den Schatten zu lösen (vgl. *M* 180) und einer Resonanzkatastrophe zu entgehen.

Die Einfühlungen mit den Schatten weisen über das Zittern und das Atmen die maßgeblichen Anzeichen diegetischer Resonanz auf. In den Wiederholungen und Rückbezügen – beispielsweise in den textuellen Anklängen an Manas’ Besuch auf dem Totenfeld beim späteren Besuch Sawitiris – äußert sich formale Resonanz. Diese dauernde Anregung der Schwingung auf diegetischer und formaler Ebene ermöglicht Entindividuationserfahrungen. Der Text entwirft jedoch eine Einschränkung dieser Entindividuation durch Resonanz. Es gibt – dies wird am Beispiel Manas’, der Einfühlung auf Einfühlung folgen läßt und völlig in den Schatten aufgeht, aber auch an der Abwehrhaltung Sawitris überdeutlich – ein Zuviel an Resonanz. Die unkontrollierte Schwingung mündet in eine Resonanzkatastrophe. Die doppelte Gestalt des Individuums kommt in *Manas* auf besonders eindrückliche Weise zur Darstellung: das Individuum ist einzig und es findet sich in einen Weltzusammenhang eingebunden. Leiden die Figuren einerseits an der Vereinzelung und sehnen sich nach einer Überwindung, betont *Manas*, daß ein Ausschlagen auf die andere Seite als eine völlige Aufgabe des Individuums nicht minder problematisch ist. Sogar der Tod als ultimativer Verlust des Bewußtseins ist in *Manas* nur ein scheinbares Überwinden der Individuation, denn als Schatten auf dem Totenfeld setzt sich das Leiden auch nach dem Tode fort. Erst am Ende des Epos wird Manas einen Status finden, der es ihm gleichermaßen erlaubt, einzig und viele zu sein.

4.2.4.3. Einfühlung als Strukturprinzip

Die Einfühlung über Resonanz wird jedoch nicht nur auf die Figuren und andere Aktanten wie Bäume, Berge oder Meere angewandt, sie wird zum narrativen Strukturprinzip von *Manas*. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß im Miteinander des Atmens eine figurale Perspektivierung zweiter Stufe stattfindet, indem Figuren wie Sawitri und Manas, mit denen der Leser in vielen Szenen in figuraler Perspektive (intern fokalisiert) miterlebt, nun ihrerseits mit anderen Figuren (beispielsweise den Schatten oder dem Bobaum) miterleben. Doch nicht nur auf der Ebene von Perspektivierungen, sondern auch auf manifest textueller Ebene findet eine solche wechselseitige Einfühlung statt. So beispielsweise in einer Szene mit Manas auf dem Totenfeld:

- 1 Da hat er sich aufgestemmt und die Füße gerungen.
Er hat am Boden gelegen und war gebunden.
Und wie er sich umdrehte und setzte,
Um die Wurzel abzustreifen und zu brechen,
- 5 Sah er zur Seite etwas schweben zu seinem Schrecken.
War es ein Schatten, eine Schlange?
Er wollte nichts mehr. Er dachte: „Ich will nichts mehr.“ (M 58)

Auf inhaltlicher Ebene ist die Szene von keiner großen Bedeutung. Und dennoch zeigt sie auf eindrückliche Weise, wie streng der Text selbst hier den formalen Kompositionsprinzipien der Resonanz folgt. An der Textoberfläche fällt die schwingende Struktur auf, das *Nachziehen* eines zweiten Elements. In der ersten und zweiten Zeile sind es jeweils zwei Partizipien (,aufgestemmt – gerungen‘, ,gelegen – gebunden‘), zwei finite Verben in der dritten Zeile, zwei Infinitive in der vierten Zeile, zwei Präpositionalphrasen mit ‚zu‘ in der fünften Zeile, die Dopplung der Subjekte in Zeile sechs (,Schatten – Schlange‘), und in Zeile sieben die Dopplung mentaler Zustände (,wollen – denken‘) und des Nicht-mehr-Wollens. Nicht nur einzelne Wörter oder Phrasen werden also in *Manas* wiederholt, sondern auch grammatische Strukturen. Zeilenübergreifend erscheinen diese Nachschwingungen in Assonanzen (,gerungen – gebunden‘, ,brechen – Schrecken‘) oder in Alliterationen (,schweben – Schrecken – Schatten – Schlange‘). Der Text gerät in immer fortlaufende Schwingung.

Unter narratologischem Gesichtspunkt ist die Szene sogar noch komplexer. So erscheinen die ersten beiden Zeilen hier im Perfekt, welches, genauso wie das temporale ‚da‘ zu Beginn der ersten Zeile, eine höhere Unmittelbarkeit erzeugt und die Distanz zwischen Erzähler und Figur verringert.⁷⁰⁴ Die Zeilen drei bis fünf erscheinen nun allerdings im Präteritum, wobei die fünfte Zeile einen direkten Bezug auf Manas' Wahrnehmung („sah er“) nimmt. Sogleich wechselt der Text in der sechsten Zeile in personale Fokalisierung, hier sogar in erlebte Gedankenrede („War es ein Schatten, eine Schlange?“). Die Distanz zwischen Erzähler und Figur ist minimal. In der siebten Zeile nun ein Bericht über einen mentalen Zustand des Wollens, auf welchen ein Gedankenwitz folgt. Die Worte des Erzählers werden hier direkt in Worte der Figur umgesetzt („er wollte nichts mehr – ich will nichts mehr“), Erzähler und Figuren resonieren. Zugleich deckt der Text hier selbstverständlich seine eigene Textualität auf. Es ist der Erzähler, der den Figuren die Worte vorwegnimmt und eingibt.

Immer wieder erscheinen solche Resonanzen zwischen Erzählerstimme und Figurenstimme. In der Erzählerstimme sind es die Berge, die „[d]röhnten, was sie zu dröhnen hatten“ (*M* 185), und später singt Manas: „Die Berge donnern, die Berge dröhnen, / Was sie zu dröhnen haben“ (*M* 319). Als Puto den Leichnam Manas' nach Udaipur zurückbringt, heißt es: „Auf dem Wagen unter Tüchern und weißen Blumen Manas“ (*M* 84), wenige Zeilen später: „Auf dem Wagen unter Tüchern Manas“ (*M* 84), dann: „Unter Tüchern Manas“ (*M* 84), schließlich: „Manas unter Tüchern“ (*M* 85). Noch in der gleichen Szene wechseln die Worte von der Erzählerstimme in die Figurenrede, wenn Manas' Vater Jajanta spricht: „Das ist Manas, mein Sohn. Unter Tüchern, unter Blumen“ (*M* 85), woraufhin sie in die Erzählerstimme zurückwechseln: „Unter Tüchern Manas“ (*M* 86). Die Worte erscheinen im zweiten Buch erneut in der Erzählerstimme (aber wohl in Fokalisierung auf Sawitri): „Manas unter Tüchern“ (*M* 101), dann redet Sawitri zu dem Mann, bei dem sie eine Weile bleibt, von

⁷⁰⁴ Solche Wechsel ins Perfekt finden sich in *Manas* immer wieder, besonders häufig aber im dritten Buch in bezug auf Handlungen Manas'. Vgl. unter anderem *M* 61, 223, 295, 308, 315, 319, 320, 328, 330, 352. Zum Perfektgebrauch am Ende des Epos (v.a. *M* 368ff.) siehe unten, 4.2.5.

einem Mann „Unter weißen Tüchern“ (M 114). Schließlich spricht Sawitri am Ende des zweiten Buches, als sie Manas' Schatten begegnet: „Der Wagen unter weißen Tüchern“ (M 224).

In oben bereits zitierter Passage von Sawitri im Wald heißt es in der Erzählerstimme: „Horchte in den Wald. / Tausend Stimmen waren da, / Tausend Geräusche schwollen um sie“ (M 106f.). Gewiß, durch das ‚Horchen‘ wird angezeigt, daß die folgenden beiden Zeilen auf Sawitri perspektiviert sind, aber es handelt sich trotz dieser Perspektivierung noch um die Erzählerstimme. Erst zwei Zeilen später spricht Sawitri ihrerseits die Worte: „Sind tausend Stimmen da, / Tausend Geräusche schwellen auf“⁷⁰⁵ (M 107), worauf die Worte, in leichter Abwandlung, später wieder in die Erzählerstimme wechseln: „Ihr Herz schlug wild, / Und tausend Stimmen waren da und Geräusche“ (M 107). Die Worte liegen geradezu in der Luft – und in dieser Szene sind es ja darüber hinaus buchstäblich tausend Stimmen, die durch die Luft schwirren –, sie schwingen zwischen Figuren und Erzähler. Die Worte des einen klingen beim anderen wieder an und umgekehrt. Der Text geht hier über die einfache erlebte Rede (oder erlebte Gedankenrede) hinaus. Schon die erlebte Rede hat das Potential, nicht nur eine Dissonanz – wie SCHMID annimmt⁷⁰⁶ – zwischen Erzählerstimme und Figurenstimme anzuzeigen. In *Manas* wird dieses Verhältnis der Stimmen indessen gar zur Resonanz, indem ganze Phrasen und Sätze an verschiedenen Orten des Epos in verschiedenen Stimmen erscheinen. Erzähler, Figur und – so die implizite Aufforderung – Leser gehen ein resonierendes Verhältnis ein.

Der Text ist bemüht, diese Beziehung zwischen Figuren- und Erzählerstimme als eine von *gegenseitiger* Resonanz darzustellen, sprich es geht die Anregung nicht zwingenderweise von der

⁷⁰⁵ Es scheint sich bei „auf“ um einen Abschreibefehler zu handeln. Das Manuskript im Deutschen Literaturarchiv in Marbach zeigt deutlich, daß Döblin „um mich“ schrieb (siehe DLA Marbach, A:Döblin, Zugangsnr. 97.7.2). In diesem Fall wären die Zeilen also lediglich unter einem Pronomenwechsel übernommen worden, sprich, es handelte sich um einen direkten Widerklang der Erzählerstimme in Sawitris Stimme.

⁷⁰⁶ Laut SCHMID hat der Leser hinsichtlich der Zweistimmigkeit der erlebten Rede „nicht nur die Aufgabe, aus der Erzählerrede den latenten FT [Figurentext, A.L.] herauszuhören, er ist auch aufgerufen, zu entscheiden, welchen Wertungsstandpunkt der Erzähler gegenüber dem Inhalt und dem Ausdruck des FT einnimmt“ (SCHMID 2014: 204).

Erzählerstimme aus. Manas' erste Worte „Wie lange soll ich stehn, / Wie lange soll ich stehn am Fenster, / Wie lange soll ich stehn an diesem Fenster, [...] (M 10) durchziehen leitmotivisch das Epos und erscheinen dabei auch in der Erzählerstimme, sogar ohne Transposition von der ersten in die dritte Person, zum Beispiel in der Szene, als Manas' Leichnam Udaipur erreicht: „Aber er war tot. / Wie lange soll ich stehn am Fenster? / Aber er war tot“ (M 85) oder in einer Szene mit Sawitri: „Und lief über die Wiese. / [...] / An der Halle Manas' vorbei, / Wie lange soll ich stehn am Fenster, / Wie lange stehn an diesem Fenster, / An ihrer Halle vorbei“ (M 101). Sobald Manas erwähnt wird, schwingen diese Worte im Text mit. Immer besteht ein solches Resonanzpotential. Nichts, was einmal in einer Stimme (sei es Erzähler oder Figur) erscheint, ist verloren.

Dies übersteigt GRABERS Analyse der Resonanz. Bei GRABER geht es ausschließlich um die Wiederholung von Versen, wobei solche „oft weit auseinanderliegenden, gleich oder ähnlich klingenden und somit aufeinander verweisenden Stellen“ Teile des Werkes verbinden und „an seiner inneren Einheit [schaffen]“.⁷⁰⁷ Diese Analyse ist zweifellos zutreffend, aber wichtig ist nicht nur, daß Verse wiederholt werden, um den Leser dazu anzuhalten, „es [i.e. das Wiederholte, A.L.] sich einzuprägen“.⁷⁰⁸ Wenn „Orte, Situationen und Figuren, die im Wechsel der Ereignisse wiederkehren, durch stehend gewordene Wendungen, Formeln, Attribute gekennzeichnet sind“, ist dies laut GRABER eine Identifikation im Sinne eines Hinweises auf Selbstidentität, indem sie „dadurch gerade als sich selbst gleich festgestellt, mithin identifiziert“ werden.⁷⁰⁹ Aber wie gezeigt, erscheinen diese Wendungen und Formeln mitunter in verschiedenen Stimmen, so daß eben nicht eine Identität des einen mit sich selbst hervorgehoben wird. Statt dessen kommt hier die ‚Offenheit der Systeme‘, wie sie in *Unser Dasein* beschrieben wird, zum Ausdruck. Die Figuren sind offen im Hinblick auf den Text und werden über das Wiederanklingen von Phrasen oder Situationen gerade nicht individuiert,

⁷⁰⁷ GRABER (1967: 128).

⁷⁰⁸ GRABER (1967: 129).

⁷⁰⁹ GRABER (1967: 129).

sondern als untereinander verbunden markiert. Dementsprechend ist aber auch der Text selbst ein offenes System von Bezügen und Wiederholungsstrukturen. Dies richtet sich nur auf die Worte und Verse, sondern auf der Mikroebene des Textes sind es sogar grammatische Strukturen, die schwingen, die wiederholt und intensiviert werden.

Einfühlen über Fokalisierungen

Der Text enthält seine eigene Lektüeranweisung: die Einfühlung. Wie die Figuren und andere Wesenheiten in *Manas* sich ineinander einfühlen, soll auch der Leser sich sowohl in die Figuren als auch in den Text einfühlen. Es sei hier noch einmal an den Ausspruch Putos erinnert, der von den Dämonen aufgegriffen wird und nach welchem Manas „schaudern und leiden“ (*M* 20, 21) wolle, woraufhin Manas auf dem Totenfeld dieses Einfühlen direkt erfährt. Die Einfühlung mag also durchaus eine kathartische Funktion besitzen. Dem Text ist sogar ein Mittel solcher Einfühlung – das (Miteinander-)Atmen – eingeschrieben.

Als ein Versepos ist *Manas* für den Vortrag vorgesehen, und so verwundert es nicht, daß es schon früh Pläne gab, den Text für ein Oratorium zu bearbeiten.⁷¹⁰ Wenngleich keine einheitliche rhythmische Struktur erkennbar ist,⁷¹¹ brechen die Verse und die zahllosen Enjambements in diesen Versen den Text dennoch in diskrete Einheiten auf. Ferner führen formale Besonderheiten wie die ungewohnte Satzstellung, die Wiederholungen, der Verzicht auf Kommata in asyndetischen Reihen oder Verbfrontstellungen, wie sie auch in *Wang-lun* zu beobachten sind, zu einem sehr bewußten Lesen. Das Epos versteht sich selbst sogar als ein gesungenes, wie eine frühe Selbstreferenz der Erzählinstanz eindrücklich vorführt:

⁷¹⁰ Vgl. HUGUET (1972: 162), KLEINSCHMIDT (1986: 315), MIDGLEY (2016: 437). – Anmerkungen Döblins (Streichungen sowie Hinweise, welche Passagen zu singen seien, etc.), finden sich in einer Textausgabe, die im Deutschen Literaturarchiv in Marbach vorliegt (DLA Marbach, A:Döblin, Zugangsnr. x 85.18). Reinhard FEBEL hat auf Grundlage der Anmerkungen Döblins eine Oratorium-Fassung von *Manas* rekonstruiert, die ebenfalls in Marbach einzusehen ist (DLA Marbach, A:Döblin, Zugangsnr. x 85.19).

⁷¹¹ Vgl. GRABER (1967: 84).

O zuckendes Herz, *das dies singt*, wohin reißt du mich.
Was wickelst du mich, bindest mich und schleppst mich wie in einem Tierfell,
Und ich schwanke und muß folgen und bin gebunden und muß mit,
Wie es mich auch auflöst. (M 16, Hervorhebung A.L.)

Die Erzählinstanz kann sich des Erzählens als eines Singens nicht erwehren, wird geradezu von der Erzählung getrieben.⁷¹² Der Leser von *Manas* wird – in der Rolle des Rezitators oder gar Vorsängers des Epos – durch die formalen Besonderheiten zu einem strukturierten (Vor-)Lesen gezwungen, und das Atmen des Vorlesers wird durch den Text strukturiert. MUSIL stellt in seiner Rezension zu *Manas* heraus, daß „die Beeinflussung der Atemkurve und das Geheimnis der ungleichen Wiederholung zu Rhythmus und Reim gehören“.⁷¹³ Das Atmen, normalerweise unbewußte Handlung, wird in das Bewußtsein gerufen und damit zur erfahrenen Handlung, wie es das eingangs zitierte „Wohlgefühl des Atmens“ (UD 24) in *Unser Dasein* zum Ausdruck bringt. Nicht nur die Figuren innerhalb des Textes atmen miteinander, sondern zugleich atmet auch der Leser mit den Figuren, und darüber hinaus mit anderen Lesern, die in der Lektüre zu einem ähnlichen Atemrhythmus gezwungen werden.

VICKHOFF ET AL. konnten zeigen, daß gemeinsames Singen die Herzfrequenzvariabilität (HFV), also die Fähigkeit des Menschen, die Frequenz des Herzrhythmus zu verändern, beeinflusst, wobei dies vermutlich auf das gemeinsame Atmen zurückzuführen ist. Daß Atemfrequenz und Herzfrequenz in enger Beziehung stehen, ist seit Mitte des 19. Jahrhunderts bekannt.⁷¹⁴ Diese atemsynchrone Schwankung der Herzfrequenz bezeichnet man als *Respiratorische Sinusarrhythmie* (RSA). Eigentlich sind Herz und Atmungsapparat unregelmäßige Oszillatoren. Wenn aber die Atmung kontrolliert – und somit zu einem regelmäßigen Oszillator – wird, hat dies eine sowohl

⁷¹² Vgl. zu dieser Stelle GRABER (1967: 88f.) und in leichter Abwandlung GRABER (1972: 34f.).

⁷¹³ MUSIL (1927), bzw. MUSIL (1973: 191).

⁷¹⁴ Vgl. VICKHOFF ET AL. (2013: 1) mit Verweis auf LUDWIG (1847).

subjektiv wie biologisch beruhigende Wirkung auf den Menschen.⁷¹⁵ VICKHOFF ET AL. gehen in ihrer Studie noch einen Schritt weiter und untersuchen, wie das gemeinsame, rhythmische Atmen in einer Gruppe sich auf HFV und RSA auswirkt. Hinsichtlich möglicher Implikationen ihrer Ergebnisse gehen VICKHOFF ET AL. so weit zu behaupten, daß „external and visible joint action corresponds to an internal and biological joint action“.⁷¹⁶ Es könne gar sein, so VICKHOFF ET AL. weiter, daß „singers may change their egocentric perspective of the world to a *we-perspective* which causes them to perceive the world from the same point of view [...]“.⁷¹⁷ Natürlich liegt hier ein Spezialfall vor, der sich so nicht auf die Lektüre von *Manas* übertragen läßt. Zum einen befaßt sich die Studie mit dem Singen – wobei sich *Manas*, wie gezeigt, durchaus als gesungenes Epos versteht –, zum anderen ist es wohl kein wahrscheinliches Szenario, daß mehrere Leser *Manas* zur gleichen Zeit am gleichen Ort gemeinsam laut lesen. Somit geht selbstverständlich der Effekt eines gemeinsamen Atmens bei der stillen Lektüre zu einem Gutteil verloren, aber er ist – über das *gemeinsame* Atmen der Figuren einerseits und die Form als Versepos andererseits – nichtsdestotrotz im Text angelegt, und auch bei der stillen Lektüre wird der Leserhythmus des Lesers durch die Versform doch weitaus stärker strukturiert, als dies bei einem fortlaufenden Prosatext der Fall wäre. Die Studie von VICKHOFF ET AL. zeigt zumindest, daß eine gemeinsame Handlung, wie das gemeinsame Singen und Atmen, zu einer Synchronisierung von anderen Körperfunktionen und möglicherweise auch zu psychologischen Effekten einer Perspektiverweiterung führt. Eine solche Erweiterung über die eigene Perspektive hinaus läßt sich als eine Entindividuationserfahrung sowohl auf des wechselseitige Einfühlen durch Miteinander-Atmen innerhalb der erzählten Welt von *Manas* wie auch auf den imaginären Atemraum, in welchen die Leser eingehen, übertragen. Der im Text geschaffene Resonanzraum

⁷¹⁵ Vgl. VICKHOFF ET AL. (2013: 1).

⁷¹⁶ VICKHOFF ET AL. (2013: 13).

⁷¹⁷ VICKHOFF ET AL. (2013: 13).

schließt als ein Atemraum die Leser ein und weitet die Überwindung der Individuation über seine eigenen textuellen Grenzen hinaus.

4.2.5. Schluß: Vom Nicht-Erlöschen

Wie bei den anderen beiden Werken sei auch bei *Manas* zuletzt noch ein Blick auf das Ende geworfen. Nach der Auseinandersetzung mit Schiwa in Amber verläßt Manas die Stadt auf den in geflügelte Panther verwandelten Kalongs. Er fliegt über das Land, über Städte und Gebirge, er bringt Seelen vom Totenfeld ins Leben zurück und denkt doch immer an die Begegnung mit Schiwa in Amber zurück. Die letzten Verse des Epos lauten:

Der drohende peitschende Ruf Manas'! {...}⁷¹⁸
Der lockende bezwingende ziehende,
Sawitris Ruf, der selig durchzuckende,
Aus seinem Mund:
5 „Auf, auf, hebt euch!
Hebt eure Arme! Ihr habt Arme!
Gewalt! Gewalt!“
Von Weinen und Schluchzen durchwühlt sein Ruf,
Zerbrochen vom Weinen sein Ruf.
10 Dann wieder orgelbrüllend,
Ein Gaurstier im Unterholz des Waldes:
„Ihr! Ihr!
Versinkt nicht!
Gebt nicht nach!
15 Schiwa lebt!
Ihr lebt nicht! Noch nicht! Ihr lebt noch nicht!“
Und ist mit ihnen im Tempel Schiwas gelegen,
Hat sie liebeströmend umfaßt,
Und ist auf seinen Panther von Kaschmir bis Bhopal geflogen,
20 {Sehnsüchtig freudig von Taraschi bis Bartpur.}⁷¹⁹

⁷¹⁸ In der Erstausgabe folgen hier acht Zeilen: „Sie lagen morgens tot da, die gepackten, / Ohne Wunden, / Oder wankten im Licht herum, durchzuckt, / Ihr Blick war fremd. / In weißen Wolken, gelbblinkend, / Fuhr Manas / Über die Dörfer und Städte des Pandschab, / Der schreckliche Ruf unablässig aus seinem Mund, / [...]“ (*MEA* 420), worauf der Text mit „Der lockende bezwingende ziehende“ fortfährt. – Die 2016 im Fischer Verlag im Rahmen der Gesammelten Werke erschienene Ausgabe folgt wieder der Erstausgabe von 1927.

⁷¹⁹ Dieser Vers erscheint – wie drei weitere vor dem Ende des Epos – in der Erstausgabe (und in der Neuauflage von 2016), nicht jedoch in der von MUSCHG besorgten Ausgabe. MUSCHG verzichtet auf diese Verse, da Döblin in seinem Handexemplar „an drei Stellen insgesamt zwölf Verse mit starken Strichen unterdrückt und dadurch die Wirkung des Schlusses bedeutend gesteigert hat“ (MUSCHG 1989: 398). Ob der

Er hat geglüht wie ein Licht,
 Das im Haus auf einen wartet,
 Der nicht da ist,
 Ein Ersehnter, einer, der wiederkommt.
 25 {– In welche Fernen stieg schon Sawitri,
 Die Liebende Sonnige Würze
 Taucherin in alle Welten –}
 Er ist nicht erloschen. Nicht erloschen.
 Manas ist nicht erloschen. (*M* 370f., bzw. *M EA* 420f.)

In Hinsicht auf die diegetische Resonanz fällt neben Manas' ‚schüttelndem Bick‘, der kurz vor dieser Passage dreimal erwähnt wird (vgl. *M* 370), der bereits bekannte Fokus auf Akustisches auf (Manas' Ruf, Z. 1, 3, 8, 9; das ‚Weinen‘ und ‚Schluchzen‘, Z. 8f.; das ‚Orgelbrüllen‘, Z. 10). In formaler Hinsicht finden sich auch in dieser abschließenden Passage von *Manas* die bereits bekannten Merkmale formaler Resonanz. Wiederholung und Steigerung bleiben bis zum Ende das maßgebliche Gestaltungsprinzip. Die Wiederholung von Elementen, besonders die Geminatio, durchzieht die gesamte Passage, von der Wiederholung einzelner Wörter (z.B. ‚Ruf‘, Z. 3, 8, 9; ‚auf‘, Z. 5; ‚hebt‘, Z. 6f.; ‚Arme‘, Z. 6; ‚Gewalt‘, Z. 7; ‚ihr‘, Z. 12), über die Wiederholung grammatischer Strukturen (Partizipien, Z. 1f.; Imperative, Z. 13f.; lokale Adverbialbestimmungen, Z. 19f.), bis zur Wiederholung (und Steigerung) von ganzen Phrasen (‚Ihr lebt nicht! Noch nicht! Ihr lebt noch nicht!‘, Z. 16; ‚Er ist nicht erloschen. Nicht erloschen. / Manas ist nicht erloschen.‘, Z. 28f.).

Auffällig ist in Zeilen 1-16 neben der Häufung von Wiederholungen der weitgehende Verzicht auf finite Verbformen (abgesehen von dem in dieser Hinsicht ausschließlich aus Imperativen bestehenden Ruf Manas'), das Tempus bleibt in der Beschränkung auf den ‚Ruf‘ (kein ‚rufen‘) unmarkiert. Man könnte sagen, daß der Ruf Manas' geradezu aus der Zeit gefallen ist und sich gleichermaßen an die Menschen der erzählten Welt wie an die Leser richtet. Der Text befindet sich in diesem Abschnitt in starker formalresonantischer Schwingung, doch bevor diese in eine Art

Schluß durch die Streichung bedeutend an Wirkung gewonnen hat, kann in Frage gestellt werden. Die Veränderungen sind gering und für die hier erfolgende Interpretation nicht entscheidend. Dennoch soll um der Vollständigkeit willen der Text der Erstausgabe verwendet werden.

Resonanzkatastrophe im Sinne eines Abbruchs des Erzählens führen kann, folgt ein kurzer Einschub (Z. 17-20), der zurück in die Handlung führt.

Was für den erzählenden Einschub und die letzten Verse gilt, gilt für das gesamte Ende von *Manas* (d.h. der mit „Ist Manas mit den Pantheren fortgeflogen von Amber“, *M* 368, einsetzende Abschnitt): es erscheint fast ausschließlich im Perfekt. Zum einen hat das (verbale) Partizip wie der Infinitiv eine entindividuierende Funktion.⁷²⁰ Gewiß, fast alle der Partizipien II erscheinen in analytischen Perfekt-Formen, also in Verbindung mit finiten Formen von ‚haben‘ und ‚sein‘, und sie beziehen sich fast alle auf Manas.⁷²¹ Nichtsdestoweniger ist das Partizip – als isoliertes Element an der Textoberfläche – eine infinite Form ohne Angabe der Person und des Tempus. Außer den Partizipien II erscheint außerdem eine große Anzahl von Partizipien I auf den letzten beiden Seiten.⁷²² Ähnlich wie in *Wang-lun* verschwindet das Individuum als grammatische Person hinter den Verbalformen. Zum anderen zeugt die verstärkte Verwendung des Perfekt von größerer Nähe zwischen Erzähler und Leser: Das Perfekt ist das Tempus mündlicher Erzählung, das einen engen Bezug zur Sprechergegenwart herstellt. Hier bedeutet dies, daß Manas besonders nah an den Leser herangerückt wird, daß die Grenze zwischen Text und Leser als eine offene gekennzeichnet wird. Daß sich dieses Näherrücken an den Leser ganz speziell auf Manas bezieht, wird dadurch deutlich,

⁷²⁰ Zum Infinitiv siehe oben, 4.1.4.

⁷²¹ Partizipien innerhalb von Perfektformen: fortgeflogen, geschwungen, geschaukelt, gesegelt, gestiegen, gedacht, vergraben, getummelt, gesehen, herumgeschweift, überschritten, geraubt, gelassen, gelitten, empfunden, gedreht, geschluchzt, gebückt, abgeflogen, erschienen, gefallen, gelegen, umfaßt, geflogen, geglüht, erloschen, *M* 368-371.

⁷²² Vgl. „Sein Blick entsetzlich, *durchzuckend*, *durchglühend*, / Sein *schüttelnder* Blick“, „Sein *glutender schüttelnder* Blick!“, „Sein *schüttelnder* Blick! Manas’ *schüttelnder* Blick!“, „Auf die Versunkenen *Klagenden* führen sie“, „Der *drohende peitschende* Ruf Manas! / Der *lockende bezwingende ziehende*, / Sawitris Ruf, der selig *durchzuckende*, [...]“, „Dann wieder *orgelbrüllend*“, „Hat sie *liebeströmend* umfaßt“, *M* 370f., außerdem in den gestrichenen Partien: „In weißen Wolken, *gelbblickend*“, „Die *Liebende* Sonnige Würze“, *M EA* 420f. (alle Hervorhebungen A.L.).

daß sich fast alle Perfektformen auf ihn beziehen,⁷²³ während andere (grammatische) Subjekte meist mit Präteritum stehen.⁷²⁴ In *Manas* sollen sich die Leser einfühlen.

Darüber hinaus lassen sich auch die Imperativfolgen und Apostrophen in *Manas*' Rufen (Z. 5-7, 12-16) unmittelbar als eine Aufforderung an den Leser beziehen. Der Text verzichtet auf eine Nennung der Adressaten dieser Rufe, wenngleich der Leser über den Ko-Text folgern kann, daß es sich um die Menschen handelt, die Versunkenen, die Klagenden.⁷²⁵ Selbstverständlich ist der Leser nicht aufgefordert, die Hände zu heben. Der Leser vermag aber – über den Hinweis der Erzählinstanz, aber vor allem über den textuellen Vergleich mit früheren Passagen – in *Manas*' Rufen den Ruf Sawitris zu erkennen und wird als solcher selbst in den Text eingebunden. Als ‚Resonanz‘ in einem narratologischen Sinne bezeichnet PARKER „not the reader's sensation of being addressed at the same time as a fictional character, but of being addressed in the same way“.⁷²⁶ In seinem Aufsatz geht es PARKER vorrangig um solche Fälle, in denen Pronomina der zweiten Person sowohl auf Figuren wie auf Leser angewendet werden. Ähnliches aber geschieht auch in *Manas*, bedenkt man, daß auch in diesem Text der Leser gelegentlich direkt durch Fragen oder eine Aufforderung wie

⁷²³ Im Manuskript läßt sich sogar verfolgen, daß teilweise Präteritumformen in Perfektformen umgewandelt wurden, so im Falle von „Litt.“ (MS) > „Hat gelitten gelitten“ (M 370), „Wie sah man den furchtbaren *Manas* schluchzen, / Sich bücken“ (MS) > „Wie hat er [...] geschluchzt, der furchtbare *Manas*, / Wie hat er sich mit ihnen gebückt“ (M 370), oder das bereits im Manuskript durchgestrichene „~~Er flog~~“, welches im Manuskript zu „Und ist wieder abgeflogen“ geändert wurde (für alle Manuskript-Zitate siehe DLA Marbach, A:Döblin, Zugangsnr. 97.7.5).

⁷²⁴ Vgl. zum Beispiel (alle Hervorhebungen A.L.): „Wo Tauben und Papageien die blaue Luft *durchflogen*, / *Ist er gesegelt*“ (M 368) oder insbesondere: „*Er ist* mit seinen Pantheren *herumgestreift*. / Die Berge und Eiskronen *schimmerten* hinten. / *Er hat* die Grenze zum Totenfeld *überschritten*, / Die Dämonen *hielten* ihm nicht *stand*, / Und *hat* Seelen *geraubt*, die *herüberklagen*“ (M 369), wo jeder Bezug zu *Manas* im Perfekt, Bezüge zu anderen Subjekten aber im Präteritum erscheinen. Es ließe sich diese Liste für das Ende von *Manas* (M 368-371) noch weiter fortführen.

⁷²⁵ Folgt man der Erstausgabe von *Manas* (siehe oben, Fn. 719) würde der Ko-Text als Adressaten die Toten, die Wankenden oder die Bewohner der Dörfer und Städte nahelegen. Diese Gruppen sind fast ebenso unspezifisch wie die Versunkenen und Klagenden, bzw. noch allgemeiner, da sie die Lebenden wie die Toten umfassen.

⁷²⁶ PARKER (2011).

„sieh“ angesprochen wird.⁷²⁷ Die geradezu freien Imperative der Schlußpassage sind in diesem Sinne keine Aufforderung zum Handeln, sondern sie nähern – wie der Gebrauch des Perfekts – die Welt Manas’ der des Lesers an, öffnen die diegetische Welt für den Leser.

Am Ende des erzählenden Einschubs steht der Vers „Er hat geglüht wie ein Licht“, der Teil der vorangehenden Beschreibungen über Manas’ Handlungen ist und der seinerseits in einen erläuternden Vergleich mündet (Z. 22-24). Ein solcher Vergleich ist für *Manas* sehr ungewöhnlich. *Manas* zeichnet sich durch seine auf Beschreibung ausgerichtete Weltgewandtheit aus (selbst wenn es eine mythische Welt ist) und durch den weitgehenden Verzicht auf solch einen starken *erklärenden*, sich *allgemein* äßernden Erzähler. Dieser Vergleich – „Er hat geglüht wie ein Licht, / Das im Haus auf einen wartet, / Der nicht da ist, / Ein Ersehnter, einer, der wiederkommt.“ – reißt den Text aus seiner mythischen Welt und schlägt die Brücke zum Leser.⁷²⁸ Erscheint schon die Position von Manas’ Ruf seltsam atemporal, gilt dies für das Bild vom wartenden Licht noch mehr. In dem Vergleich ist Manas’ Glühen wie das eines auf den Ersehnten wartenden Lichts. Der Ersehnte ist einer, der nicht im Haus, einer, der fern ist, einer, der – wie Manas – das Haus verlassen hat. Und so ist Manas zugleich der Wartende wie der Erwartete, und er ist einer, der *wiederkommt*.

Interessanterweise wird hier nicht das Verb *zurückkommen* verwendet. Der Wortbestandteil ‚wieder‘ umfaßt sowohl ein ‚zurück‘ wie ein ‚noch einmal‘, und so bedeutet auch ‚wiederkommen‘ sowohl

⁷²⁷ Vgl. beispielsweise: „Und sieh, langsam schob er [i.e. Manas, A.L.] sich vor, ging er, / Langsam ging sein Leib. / Wird er nicht stürzen?“ (M 42), „Was war mit Manas geschehen?“ (M 43), oder „Dann hörten sie alle seine Stimme. / Welche Stimme? / Viele Stimmen hatte der Welterschtterer“ (M 205). Die Frage „Was mußte sie fühlen, Manas’ geliebte Frau, / Manas’ stilles Leben, hinter dem vergitterten Fenster?“ (M 86) wird zuerst als erlebte Gedankenrede verstanden, finden sich doch unmittelbar vor der Frage die Zeilen „Und Hunderte dachten, wie sie die Köpfe zurckdrehten / Nach den vergitterten Fenstern, wo die Frauenschleier sich bewegten, / An Sawitri“ (M 86). Es ist aber auch durchaus möglich, die Frage als eine Frage der Erzählinstanz an sich selbst oder an den Leser zu verstehen. Daß diese Frage sich in ihrer Art und Form nicht von anderen Fragen, die eher an den Leser gerichtet sind, unterscheidet, ähneln eben dem Phänomen, das PARKER mit ‚Resonanz‘ bezeichnet.

⁷²⁸ MIDGLEY sieht in dieser Passage einen möglichen Verweis auf NIETZSCHES *Die fröhliche Wissenschaft* oder ein Gleichnis aus der *Brihadaranyaka-Upanishad*, vgl. MIDGLEY (2015: 220f.). – JUNGEN indessen sieht in dem ‚Lichtbild‘ des Endes „Manas’ Wesen in Bachelardscher Poetizität als (ewige) Leuchte/Lampe zusammen[gefaßt]“ (JUNGEN 2001: 134).

ein Zurückkehren oder eine Heimkehr wie auch ein Noch-einmal-Kommen mit einem iterativen Moment.⁷²⁹ Das Resonanzprinzip der Wiederholung wird hier noch einmal in Text gespiegelt und benannt.

Doch was bedeutet dieses Ende für das Ausgangsproblem der Sehnsucht nach der Überwindung der Individuation? Gewiß, am Ende von *Manas* steht das Individuum, aber es ist nicht das gleiche Individuum, das zu Beginn des Epos am Fenster stand und über das unerträgliche Leben klagte. Die Schwelle des Fensters hat dieses Individuum ganz deutlich überschritten, indem es nun ein Individuum ist, das durch die Luft fliegt. Aber nicht nur darin unterscheidet sich dieser *Manas* von dem der Anfangsszene. *Manas* ist nicht mehr nur das Individuum *Manas*. Zum einen ist dieser *Manas* ein in sich zwischen *Sawitri* und *Manas* schwingendes Individuum, er ist ein *Dividuum* im positiven Sinne. Er hat *Sawitri* in sich aufgenommen, sie hat sich in ihn eingefühlt und er fühlt sich, *Manas*, in ihr. So wird *Manas* nach seiner Rückkehr unter die Lebenden vom Kiru-Vogel mehrmals „*Sawitri*“ (*M* 243f.) gerufen, obwohl *Manas* dem Vogel beigebracht hatte, daß er ‚*Manas*‘ heiße.⁷³⁰ Auch vom Bobaum in Udaipur wird *Manas* als *Sawitri* (und zugleich als Nicht-*Sawitri*) erkannt.⁷³¹ Am Ende des Epos ist es der Ruf *Sawitris*, der aus *Manas* tönt (vgl. Z. 3). Auf dem Totenfeld hat *Sawitri* den Schatten *Parikschi* dazu gebracht, das Wort zu nennen, das er vor *Schiwa* sagen werde. Anfangs

⁷²⁹ Im Duden wird als Bedeutung: 1. a. *zurückkommen*, b. *noch einmal kommen*, 2. *noch einmal auftreten, sich noch einmal ereignen* angegeben (vgl. DUDEN 2007: 1929). – Im *DWB* findet sich zum Eintrag *wiederkommen* (Bd. 29, Sp. 1086-1095) in der nhd. Hauptbedeutung B. 3) „in allgemeiner verwendung ‚an den ausgangspunkt, zum früheren aufenthaltsort zurückkommen‘“, im speziellen 3.a.β) „aus dem jenseits, aus einer anderen welt (ins leben) zurückkehren; auferstehen“ und B. 4) „wiederholt (d. h. an mehreren stellen) vorkommen“.

⁷³⁰ Auch auf Textebene wird die Nähe zu *Sawitri* gleich nach *Manas*' Erwachen deutlich. Nach der Erkenntnis, wieder über einen Körper zu verfügen, und einem Brüllen und Schreien seitens *Manas*' heißt es über diesen: „Horchte in den Wald: [...]“ (*M* 239), wobei es sich um ein direktes Zitat der Szene von *Sawitri* im Wald handelt (vgl. *M* 106).

⁷³¹ Vgl. *M* 310 sowie oben die Ausführungen zur Szene mit *Manas* und dem Bobaum.

wehrt sich Parikschi, doch bringt dann – unter Zittern! – das Wort „Gewalt!“ hervor.⁷³² Dies wird sogleich von Sawitri aufgenommen und sie rufen es daraufhin zu zweit (vgl. *M* 182). Auch Manas' Ruf ‚Ihr habt Arme!‘, der für sich genommen wenig Sinn ergibt, geht auf die Szene zwischen Sawitri und Parikschi zurück. Sie sagt viermal zu dem Schatten, der behauptet, er könne keine Steine aufheben: „Du hast Arme“ (*M* 182f.). Ebenso wie der Schatten Parikschi sich seiner eigenen Fähigkeiten nicht bewußt war, sind es die Menschen nicht, denen Manas am Ende des Epos „Ihr habt Arme!“ zruft. Die Menschen der erzählten Welt haben keine Möglichkeit, den Ruf (Sawitri-)Manas' zu verstehen, da sie nicht seinen Kontext kennen. Für Manas indessen – und für den Leser – hallt der Ruf Sawitris nach. So läßt sich auch der Einschub „In welche Fernen stieg schon Sawitri, / Die Liebende Sonnige Würze / Taucherin in alle Welten“ (*M EA* 421) verstehen: Sawitri ist nun ein Teil von Manas. Als „Taucherin in alle Welten“ wird Sawitri dreimal am Ende des zweiten Buches von Schiwa bezeichnet (*M* 231, 233).⁷³³ Schiwa versichert Sawitri in diesem letzten Gespräch, das unmittelbar vor Manas' Rückkehr unter die Lebenden liegt: „Du kehrst wieder, Sawitri“ (*M* 232), und Sawitri stimmt wenig später ein: „Ja, sag, Schiwa, ich kehre wieder, [...]“ (*M* 233). In Manas kehrt Sawitri wieder. Auf diese Weise überwinden Sawitri und Manas die Individuation.⁷³⁴

⁷³² Erstaunlicherweise geht KLEIN in seiner Studie zum Thema Gewalt bei Döblin in dem Abschnitt zu *Manas* (vgl. KLEIN 1995: 184-192) weder auf den Ruf Manas' noch auf den Bezug dessen zum Ruf Sawitris und Parikschi ein. KLEIN sieht „das unmittelbare Erleben von Gewalt“ (ebd.: 184) in *Manas* allenfalls in dem Fokus auf den Schmerz und behauptet ohne Belege am Text, daß Gewalt „vom auktorialen Erzähler dieses Epos stets bedauert und beklagt“ (ebd.: 185) werde. KLEIN erkennt dabei, daß der von ihm selbst als solcher diagnostizierte „Aufstand des Leidens gegen seinen Urheber“ (ebd.: 192) maßgeblich mit dem Konzept der Gewalt verbunden ist.

⁷³³ Auch die Beschreibungen als „Liebende“ (*M* 231) und „Sonnige, Würze“ (*M* 233) entstammen Schiwas Mund.

⁷³⁴ Für Manas ist dies ein Erkenntnisprozeß. Nach seiner Rückkehr weiß er nicht, wie er unter die Lebenden zurückgekehrt ist. Dies erfährt er erst durch die Begegnung mit dem Bobaum. Danach fällt es Manas schwer, ohne Sawitri zu sein. So ruft er in Amber: „Die mich geboren hat, / Die ich hielt, / Sie ist nicht bei mir. / Die mich verlassen hat, die Wonnige, / Sie hat alles über mich gegossen, mein Leben, / Ich bin nur Sehnsucht nach ihr“ (*M* 338). Diese Sehnsucht ist der Hauptgrund, die Konfrontation mit Schiwa zu suchen. Erst nach dieser Konfrontation findet Manas zu seiner neuen Wertschätzung des Lebens.

Zum anderen ist dieser Manas ein verändertes, neues Individuum, das sich von den anderen Menschen, über die er hinwegfliegt und denen er von einer anderen Lebensweise kündigt, grundlegend unterscheidet. Einige Zeilen vor der oben zitierten Passage heißt es über Manas:

[...] Und wie Schiwa in das Feuer des Cho Mafam
Hängte er sich in den Kummer der Menschen,
Der Armen, Ackerer, der Unterdrückten,
Hat gelitten gelitten.
Wie er Wonne empfunden hat, hat er gelitten gelitten, um nichts zu vergessen.
Wie hat er sich beiseite gedreht, geschluchzt, der furchtbare Manas,
Wie hat er sich mit ihnen gebückt. (M 369)

Es finden sich die bereits bekannten Merkmale formaler Resonanz wie Anaphern (,wie‘), Geminatio (,gelitten gelitten‘) oder Alliteration (,Armen, Ackerer‘; ,wie er Wonne‘). Im Schluchzen erscheint abermals das geräuschvolle Atmen. Im Zentrum der Passage steht auf inhaltlicher Ebene das mehrfach erwähnte Leiden,⁷³⁵ das als ein Einfühlen konzipiert ist. Manas hat *sich* in den Kummer gehängt, hat sich somit in die Menschen, die Armen, Ackerer und Unterdrückten, eingefühlt.⁷³⁶ Das Reflexivpronomen trägt hier starke Züge eines Objektpronomens in dem Sinne, daß Manas sich, also sein Ich in den Kummer gehängt hat. Der Text eröffnet damit die Option, jedem Reflexivpronomen einen stärker objektiven Status zuzuschreiben. Selbst bei den hier folgenden Verben (,sich gedreht‘, ,sich gebückt‘) wird eine solche Lesart möglich. Das Leiden Manas’ zeigt sich als ein Mit-Leiden, also ein auf Resonanz gegründetes, sich einfühlendes Leiden, denn er hat sich ,mit ihnen‘ gebückt und hat mit ihnen gelitten. Dieses Mit-Leiden ist das Mittel gegen das Vergessen.⁷³⁷ Der neue Manas

⁷³⁵ Im Manuskript war dieses Leiden weitaus geringer ausgeprägt. Statt „Hat gelitten gelitten / Wie er Wonne empfunden hat, hat er gelitten gelitten, um nichts zu vergessen“ (M 370) erscheint im Manuskript schlicht: „~~Und~~ Litt.“ (DLA Marbach, A:Döblin, Zugangsnr. 97.7.5).

⁷³⁶ Auch diese Passage weist auf das Gespräch Sawitris und Schiwas am Ende des zweiten Buches zurück, in dem Schiwa spricht: „Ich hing mich ins Feuer, büßte, büßte am Cho Mafam“ (M 231). Erneut erscheint dies nach der Auseinandersetzung mit Manas: „Am Cho Mafam hängte er [i.e. Schiwa, A.L.] sich in die Flamme, / Reinigte sich, büßte, glühte, um neue Kraft zu gewinnen“ (M 366).

⁷³⁷ Döblins Romane sind immer auch ein Anschreiben gegen das Vergessen. Diese Beschäftigung mit dem Vergessen beginnt im Romanwerk Döblins bereits mit der ersten Zeile der *Zueignung* zu *Die drei Sprünge des Wang-lun*: „Daß ich nicht vergesse“ (WL 7). Es läßt sich der Satz mit SANDER als „poetologisches Postulat deuten, das Döblins Schreibimpuls bezeichnet und sein Erzählen bestimmt“ (SANDER 2013b: 510; dort auch

erweist sich als das für die Schwingungen der Welt offene Individuum. Genau diese diesseitsgerichtete Offenheit für das Leben ist das, was die Menschen, denen Manas' Ruf gilt, noch nicht verstanden haben, bzw. noch nicht erfahren haben. Die Menschen in der Scheiterhaufenszene am Ende des Epos weinen „ohne Hoffnung“ und fragen: „Was bleibt vom Menschen, / Der seine Seele dem Feuer abgibt, / Seinen Atem dem Wind, / Seine Augen an die Sonne, / Sein Blut an das Wasser?“ (M 370). Manas stemmt sich gegen diese Hoffnungslosigkeit. Auf die Frage ‚Was bleibt vom Menschen?‘ antwortet Manas mit dem Mit-Leiden, dem Sich-Einfühlen und dem Nicht-Vergessen – mit diegetischer Resonanz –, der Text antwortet auf die gleiche Frage mit dem Weiterklingen, dem Wiederholen von Szenen, Strukturen, Worten, Lauten – mit formaler Resonanz.

Schließlich verläßt der Text den Leser schwingend in der Wiederholung: „Er ist nicht erloschen. Nicht erloschen. Manas ist nicht erloschen“.⁷³⁸ Manas ist nicht erloschen. – Das Ende von *Manas* bleibt in der Schweben, bleibt in Schwingung. Denn dieser abschließende Satz ist in mehrerlei Hinsicht mehrdeutig, bzw. schwingt zwischen verschiedenen Bedeutungen, sowohl auf grammatischer Ebene (1) wie auf semantischer Ebene (2a, 2b).

1. Auf grammatischer Ebene kann der Satz auf zwei Weisen gelesen werden, entweder als ein Perfekt oder als ein Präsens. Der Bedeutungsunterschied ist zwar ein feiner, aber ein nicht zu mißachtender. Manas *ist nicht erloschen*, oder ‚Manas *ist*, und zwar *nicht erloschen*‘. Es handelt sich also gleichermaßen um eine (nicht) abgeschlossene *Handlung* mit Verweis auf die Gegenwart wie

mit Verweis auf WICHERT). Der Satz könne, so WICHERT, „als Motto zu allen Geschichtsromanen Döblins gelten“ (WICHERT 1978: 90).

⁷³⁸ Im Manuskript ist dies noch nicht so. Das Ende ist im Manuskript weitaus kürzer. Manas' Ruf ist auf „Gewalt! / Gewalt!“ und „Ihr, Ihr!“ beschränkt. Weder das Bild vom Licht, das auf die Heimkehr des Ersehnten wartet, noch der Verweis auf Sawitri finden sich im Manuskript. Statt des dreimaligen Nicht-Erlöschens endet das Manuskript schlicht mit „Er ist nicht erloschen“ (für alle Manuskript-Zitate siehe DLA Marbach, A:Döblin, Zugangsnr. 97.7.5). Wenngleich die Wiederholung im Ruf Manas' schon im Manuskript zu finden ist, erreicht die Manuskriptfassung doch nicht ansatzweise die Wiederholungsdichte der Erstaussgabe.

um einen gegenwärtigen *Zustand*. Manas ist innerhalb der erzählten Welt nicht erloschen, aber er ist zugleich jetzt – in der Lesergegenwart – ein nicht Erlöschener.

2.a. Auf semantischer Ebene läßt ist das Erlöschen zum einen selbstverständlich innerhalb des Eposkontexts sehen als die Sehnsucht, dem Leiden an der Welt zu entkommen und aus dem Leiden der Welt endgültig auszuscheiden. Das Erlöschen wird im Epos immer wieder thematisiert, besonders aber im Gespräch zwischen dem Priester und Manas in Amber.⁷³⁹ Der Priester, der Manas vom Tempel Schiwas vertreiben möchte, spricht immer wieder davon, daß die Welt erlöschen müsse,⁷⁴⁰ denn: „Es ist besser zu erlöschen, um ein Ende zu machen. / Es muß ja ein Ende sein verstehst du, Manas?“ (M 335). Aber Manas versteht nicht, will nicht verstehen und antwortet schließlich: „Ich erlösche nicht, du Frommer, / Ich – mag nicht erlöschen. / [...] / Ich erlösche nicht! / Du magst erlöschen. / Zu mir ist Sawitri gekommen. / Meiner hat sich Sawitri angenommen / Und hat mir alle Zweifel genommen, / So daß ich nicht mehr erlöschen will / Und nicht erlöschen mag“ (M 336f.). Sawitris Opfer hat Manas alle Zweifel genommen, und er hat erkannt, daß das Erlöschen nicht der richtige Weg zur Überwindung der Individuation ist. Noch einmal wiederholt der Priester, „über das Buch weg“ (M 341) summend:

„Erlöschen. Nicht geboren werden.
Der Trug zu Ende. Das Leiden zu Ende.“ (M 341)

Das waren einmal Manas' Worte („Ah! Nicht leben! Nicht leben! / Und nicht geboren werden!“, M 35), aber Manas hat diese Sehnsucht nach dem Erlöschen hinter sich gelassen. Manas ist nicht erloschen: er ist nicht aus dem Weltzusammengang hinausgetreten, sondern hat einen neuen Zugang zu einer Welt gefunden, für die er offen ist und in die er sich ganz einfühlt. Manas setzt gegen dieses Erlöschen das Mit-Leiden, das Wieder-Leiden: das Leben. Die Welt ist für Manas kein Trug.

⁷³⁹ Der direkte Bezug zwischen der Szene in Amber und dem Ende des Epos wird auch textuell hergestellt. So heißt es in Amber über Manas „Er litt, er litt“ (M 338), was am Ende – nun im Perfekt – als „Hat gelitten gelitten“ (M 370) erneut in Dopplung aufgegriffen wird.

⁷⁴⁰ Zum Beispiel, wenn der Priester zu Manas spricht: „Die Welt muß erlöschen, wir mit, du mit! / Alle müssen wir erlöschen, damit Ruhe kommt! / Das weißt du nicht, du Tiergesicht“ (M 334).

2.b. Das Erlöschen läßt sich zum anderen innerhalb des direkten Textumfelds, sprich innerhalb des unmittelbar zuvor erscheinenden Bildes verstehen. Manas hat gelehrt *wie ein Licht*, und als ein solches Licht ist Manas nicht erloschen. Das Licht brennt weiter, wartet weiter, erlischt nicht, so wie Manas fortleuchtet. Was auf den ersten Blick als ein selbständiges, dem Epos geradezu fremdes Bild erscheint, ist doch – wie fast jeder Vers des Endes von *Manas* – in das Epos eingebunden, indem auch das Licht einen Rückverweis auf eine frühere Stelle darstellt. Bevor Manas von Udaipur gen Amber aufbricht, besucht er ein Gefängnis. Dieses verlassend, bemerkt Manas – ‚atmend, ruhig atmend‘, also zur Einfühlung disponiert – ein Licht:

Da sah er atmend, ruhig atmend auf der dunklen Gasse am Gefängnis ein Licht.
Ein Licht, das ihm wohlthat.
Er schlenderte näher, sah in die Hütte.
Ein Öllämpchen brannte drin,
Ein einsamer Mann saß auf der Matte,
Den Kopf gesenkt, Schreibrollen vor sich. (M 326)

Das wohltuende Licht in der Hütte scheint geradezu auf Manas zu warten. Der einsame Mann erweist sich als Dichter, der gerade die Geschichte von der schönen Nur-Begum, dem Edelmann Afkam und dem Kaiser Jehangir niederschreibt. In der Auseinandersetzung mit der Erzählung vermag der Dichter seine ärmliche und widrige Umgebung auszublenden, er sieht nur die Figuren vor sich. Manas wendet ein: „Aber dies – ist deine jetzige Geburt“ (M 328). Der Dichter stimmt Manas zu, allein: „Das alte Leben geht aber weiter in diesem“ (M 328). Darin unterscheidet sich der Dichter maßgeblich von dem Priester in Amber. Der Dichter sucht die Ruhe nicht im Erlöschen, also in einer nicht greifbaren Zukunft, sondern er findet die Ruhe in dem Wissen um das ‚alte Leben‘, also die Vergangenheit und die Geschichten.⁷⁴¹ Der Dichter fühlt sich in einem Zusammenhang der Erzählungen geborgen. Im Wiedererleben der alten Geschichte(n) und in der Einfühlung vermag der Dichter die Grenzen der Zeit, des Ortes und des Individuums zu überschreiten.

⁷⁴¹ Der Dichter vergleicht sich selbst mit einem Menschen, der „einmal einen reißenden Fluß durchschwimmt / Und dann ruhig am Ufer sitzt“ (M 328).

Nach MEYER gelange Manas in dieser Szene zu der „mystische[n] Erkenntnis der Kreisläufigkeit des Weltgeschehens“.⁷⁴² Wenngleich sich der Betonung der Wichtigkeit von Wiederholungen in *Manas* nur zustimmen läßt, äußert sich in den Wiederholungen aber nicht zwingend die ‚Kreisläufigkeit des Weltgeschehens‘. Die Wiederholungen deuten nicht auf eine kreisende Bewegung, die immer wieder die gleiche Bahn durchläuft, sondern ein Fortschreiten in den Geschichten, ein Weiter-Erzählen, in welchem sich einzelne Elemente oder Strukturen wiederholen, aber dabei in neuen Kontexten erscheinen. Besser als das Bild des Kreislaufs bietet sich daher das hier favorisierte Bild der *Schwingung* an. – Nach MEYER gehe es dem Weimarer Versepos um „den Entstehungsmoment von Geschichtlichkeit, oder, anders formuliert, es geht darum darzustellen, wie einem Handlungszusammenhang ein verbindlicher Sinn zugestanden wird, wobei dieser Sinnzusammenhang auf ein zyklisches Moment verweist“.⁷⁴³ Abgesehen von der Fokussierung auf ein zyklisches Moment, scheint außerdem die Deutung in bezug auf die Entstehung von ‚Geschichtlichkeit‘ problematisch, jedenfalls dann, wenn mit ‚Geschichtlichkeit‘ auf Geschichte (*history*) und nicht auf Geschichten (*stories*) verwiesen wird. Das Moment der Wiederholung zeigt sich in *Manas* nicht in dem Inhalt der Geschichten, sondern in dem *Erzählen* von Geschichten, bzw. im Mit-Erleben von Geschichten (nichts anderes widerfährt Manas auf dem Totenfeld, wenn die Schatten in ihn fahren).

„Es war kein Regen mehr“ (*M* 9) und „Und es war kein Regen mehr“ (*M* 237) – so beginnen das erste und das dritte Buch von *Manas*. Im Gespräch mit dem Dichter erhält auch dieser Satz eine Bedeutung über die Wiederholung und über die Funktion eines ‚Kehrrreims‘⁷⁴⁴ hinaus. Als der Dichter Manas sagt, daß er in der Geschichte von Nur-Begum sein früheres Leben sehe, dann ist damit selbstverständlich nicht gemeint, daß sich der Dichter an eines seiner früheren Leben im 17.

⁷⁴² MEYER (2010: 136).

⁷⁴³ MEYER (2010: 136).

⁷⁴⁴ Vgl. GRABER (1967: 129).

Jahrhundert erinnert. Bei den Figuren, von welchen der Dichter erzählt, handelt es sich um den historischen Großmoguln Jahangir, seine Frau Nur Jahan und deren ersten Ehemann Sher Afghan. Vielmehr deutet der Dichter mit seinen Worten „Das [i.e. Nur Begum, Jehanghir, den Kampf Afkams mit dem Tiger etc., A.L.] sehe ich, – mein früheres Leben. / Mein früheres Leben ist es, meine früheren Geburten“ (M 327) darauf, in den Geschichten aufgehoben zu sein. Manas erkennt, daß dieses Aufgehobensein der Grund für die Ruhe des Dichters ist: „Darum siehst du den Krug nicht, / Fühlst den Regen nicht“ (M 327), spricht Manas. In dem Moment, da sich der Dichter in die Geschichte(n) vertieft, sich in die Literatur einfühlt, ist für ihn kein Regen mehr. Sieht man nun den ersten Vers des Epos im Lichte des Gesprächs mit dem Dichter, beginnt in ebendiesem Moment das Erzählen: ‚Es war kein Regen mehr‘ signalisiert, daß der Leser in einen Resonanzraum von Vernetzung und temporaler Synchronizität eingeht, in welchem alles miteinander in schwingender Verbindung steht. In diesem Resonanzraum kann sich eine mythische Vergangenheit auf Geschichte(n) des 17. Jahrhunderts beziehen. Und wenn Geschichte(n) aus dem 17. Jahrhundert in der mythischen Welt als etwas Vergangenes erscheinen können, wird die erzählte Welt von *Manas* plötzlich an die Gegenwart der Leser herangerückt. Die Geschichte von Manas und Sawitri steht im Jetzt des Lesers. In gewisser Weise ist also immer schon kein Regen mehr in *Manas*, denn es wird *erzählt*.

Die letzten Verse des Epos – das Bild vom wartenden Licht und Manas’ Nicht-Erlöschen – bringen die Begegnung Manas’ mit dem Dichter (über das Licht) und seine Begegnung mit dem Priester (über das Erlöschen) zusammen. Den in seinem religiösen Buch *lesenden* Priester jagt Manas schließlich fort.⁷⁴⁵ Ganz anders der Abschied vom Geschichten *erzählenden* und *schreibenden*

⁷⁴⁵ Über den Priester: „Er las, las“ (M 336) und später: „Saß allein der Priester. / [...] / Las, las, die Beine verschränkt, das Buch auf den Knien“ (M 339). Bevor Manas den Tempel in Brand steckt, ruft er dem Priester zu: „Priester, sieh dich vor! / Geh mit deinem Buch weg!“ (M 342) Der Priester „hatte noch unter dem Prasseln der Steinbilder gelesen und gedacht“ (M 341).

Dichter.⁷⁴⁶ Manas verabschiedet sich mit den Worten „Ich freue mich, dein Gast gewesen zu sein. / Atme ruhig in deinem jetzigen Leben“ (M 328). Die Begegnung mit dem Dichter macht Manas „heiter, selig“ (M 328), und Manas und der Dichter grüßen einander, sich verneigend, „als kennten sie sich lange“ (M 328). Im Fortgehen bewegt Manas „die Arme, als wenn er schwämme, / Schwämme im grünblauen Meer, / In dem grünblauen Meer schwämme, / Das unter ihm donnerte, / Ihn schleuderte, / Trug, doch trug“ (M 328).⁷⁴⁷ Es ist bemerkenswert, daß die Begegnung mit dem Dichter und eine der Begegnungen mit dem Priester „Trug“ im letzten Vers führen (vgl. M 328, 341).⁷⁴⁸ Aber während diese Lautfolge [tru:k] im Gespräch mit dem Priester die Täuschung, den Trug der Welt bezeichnet, welchem der Priester im Erlöschen zu entkommen wünscht, bezeichnet sie in der Begegnung mit dem Dichter das Getragensein und die Sicherheit im Chaos. Die Welt in *Manas* ist eben nicht Trug, sondern sie ist Getragensein.⁷⁴⁹ Als Medium für dieses Getragensein erteilt *Manas* der Religion oder der Philosophie eine Absage und gibt statt dessen – mittels der Figur des Dichters – der Literatur den Vorzug. Wenn das Licht in der Hütte des Dichters, bzw. das wartende Licht im Haus, und wenn also Manas am Ende nicht erlischt, dann wird fortgeschrieben, dann wird forterzählt.

⁷⁴⁶ Der Dichter hat „Schreibrollen vor sich“ (M 326), er „hatte einen feinen Pinsel in der Hand, blickte vor sich, / Schrieb auf der Rolle“ (M 326).

⁷⁴⁷ Auch diese Passage offenbart die für *Manas* typische Wiederholungs-, bzw. Resonanzstruktur.

⁷⁴⁸ Im Manuskript lauteten die letzten Zeilen der Szene beim Dichter noch: „[...] In dem grünblauen Meer schwämme / Das unter ihm donnerte, ihn schleuderte, / *Ihn* trug, doch trug“ (Hervorhebung A.L.). Erst durch die Streichung des Personalpronomens wird der Bezug zur Priesterszene deutlich, um so mehr, als diese Streichung die Großschreibung von ‚Trug‘ ermöglichte. – Ohnehin wurde das Ende der Passage stark erweitert. Das Manuskript zeigt (später durchgestrichen) „Lebe wohl, mein Wirt“, verneigte sich, hob die Hände vor die Stirn / Schritt durch die Stadt“, verzichtete also noch auf Manas’ Worte, den Blickkontakt und das Bild vom Schwimmen im Meer. Nach dieser durchgestrichenen Passage setzt die Handschrift neu mit „Lebewohl, mein Wirt“ an, worauf – mit geringen Änderungen – die Zeilen der Druckfassung folgen (für alle Manuskript-Zitate siehe DLA Marbach, A:Döblin, Zugangsnr. 97.7.5).

⁷⁴⁹ So wird ein weiterer Teil von Manas’ Ruf am Ende des Epos verständlich: „Versinkt nicht! / Gebt nicht nach!“ (M 371). Es ist die Aufforderung, sich dem Leben zu stellen.

Am Ende des Epos kulminieren alle hier herausgearbeiteten formalen und diegetischen Resonanzmerkmale: die Einfühlung im Mitleiden mit den Menschen, das Schluchzen Manas' (vgl. *M* 370, 371), das stoßweise Atmen. Die formale Entindividuation auf Laut-, Wort-, und Versebene mittels Wiederholung läßt sich auf die Figuren übertragen, denn nur mittels des *Textes* findet diese Entindividuation statt, wenn die diegetische Resonanz von Einfühlung, Zittern und Atmen doch stets an die formale Resonanz rückgebunden wird. Das *Zitat* Sawitris ist eben nur auf Textebene als ein solches zu erkennen und somit bleibt die Einfühlung ein *textuelles* Phänomen. Daß es sich bei der Einfühlung für den Leser nicht um eine Lebens-, sondern um eine Lektüeranweisung handelt, wird auch dadurch deutlich, daß der Text keinerlei Auskunft darüber gibt, wie man sich ‚in den Kummer hängt‘. Wenn Manas sich innerhalb der erzählten Welt in die anderen Menschen einfühlt und mit ihnen leidet, dann läßt sich dies in einer Analogie einmal mehr auf den Leser übertragen, der sich auf den Text einlassen und sich in ihn einfühlen soll, um ein Teil des dort geschaffenen – und offenen – Resonanzraums zu werden. Ein solches Einfühlen in den Text bedeutet, die textuellen Rekurrenzen sowie die resonante Struktur des Textes zu nachzuverfolgen und im dauernden ‚Anklingen‘ von Verwandtem und Bekanntem die Überwindung der Individuation zu erkennen.

In textuellen Bezügen zum Gespräch zwischen Sawitris und Parikschi, zum Gespräch zwischen Sawitri und Schiwa, zum Gespräch zwischen Manas und dem Dichter und zum Gespräch zwischen Manas und dem Priester greift der Text an seinem Ende noch einmal die einzelnen Schwingungen auf und bringt sie zusammen. Angesichts der Vielzahl der Bezüge und Wiederholungen, die den Text am Ende abermals in starke Schwingung versetzen, sowie der selbstreferentiellen Bezüge in Hinsicht auf das Gespräch mit dem Dichter, eröffnet sich auch für den letzten Satz des Epos eine weitere Deutungsperspektive. Das Wort ‚Manas‘ im letzten Satz des Epos, „Manas ist nicht erloschen“, bezieht sich nicht mehr nur auf die Figur, sondern in selbstreferentiellem Gestus auch auf den Text *Manas*. Schon in der ersten Szene, in welcher Manas erscheint, ist er selbst Teil eines Gesangs: Manas steht am Fenster, während man im Garten von ihm singt, ihn selbst bereits als Retter *episiert*

und dabei immer wieder seinen Namen beschwört.⁷⁵⁰ In all den Identitätsaussagen des Epos, seien es Selbstbehauptungen wie „Ich bin Manas“⁷⁵¹ oder Fremdzuschreibungen,⁷⁵² ist ‚Manas‘ immer auch Text.

‚Manas ist nicht erloschen.‘ – Wenn *Unser Dasein* mit den Worten „Ende und kein Ende“ (*UD* 478) endet (oder nicht endet), dann gilt dies eigentlich noch viel mehr für *Manas*, diesen Text, der nicht erlöschen und die Individuation in stetem Fortschwingen überwinden will, zugleich aber in diesem Schwingen die Notwendigkeit des Individuums als Sender und Empfänger unterstreicht. In *Unser Dasein* heißt es, daß in einem Kunstwerk stets verschiedene Zeitepochen zu Wort kommen und sich in ihrer Lebendigkeit zeigen, „wie wenn das Licht eines Sterns, der erloschen ist, uns jetzt trifft“ (*UD* 253). Allein, dieses Bild sei nicht genau, denn „eigentlich gibt es hier kein Erlöschen“ (*UD* 253). Statt dessen sei die „Substanz des Erzeugers“ so vielseitig, daß „ganz Entlegenes, auch Zeitfernes, in ihm schwingt, resoniert und resonieren kann“ (*UD* 253). Wie der Stern nicht eigentlich erlöschen kann, so kann *Manas* und so kann das Epos *Manas* nicht erlöschen, weil sie über die Resonanz in die Vergangenheit und in die Zukunft weisen. *Manas* trägt – als *offenes Individuum* – in sich seine Vergangenheit, wie auch die Vergangenheit Sawitris oder der Schatten, die sich auf dem Totenfeld in ihn einfühlten, und er kündigt den Menschen von einer Zukunft, in der auch sie das Leben als ein solches akzeptieren können. Wenn die Menschen ‚ohne Hoffnung‘ weinen und fragen ‚Was bleibt vom Menschen?‘ (*M* 370), dann ist die Antwort darauf zweigeteilt: Zum einen fordert *Manas* die Menschen auf, nicht auf die Zukunft zu schauen, sondern in der Gegenwart zu leben und nicht dem Wunsch nach Erlöschen und der völligen Aufgabe der Individuation nachzugeben. Zum

⁷⁵⁰ Vgl. „Am Fenster seiner Gartenhalle stand Manas. / Sie sangen im Garten: / ‚Manas, unser Juwel! / Als du zu Pferde stiegst, wußten wir, du rettetest uns. / Du bist zurückgekehrt. / [...] / Manas, unsere Freude!‘“ (*M* 9f.), und weiter singen sie: „Manas, unsere Freude! / [...] / Du hast Väter und Mütter geschützt, / Sie singen es dir, / Du hast die Kinder geschützt, dich und mich gerettet“ (*M* 10).

⁷⁵¹ Vgl. zum Beispiel: „Ich bin Manas“ (*M* 13, 24, 46, 310, 352).

⁷⁵² Vgl. zum Beispiel Ganescha zu Kali: „Das ist Manas“ (*M* 192), oder die Aussage Putos: „Du bist Manas! Manas bist du, Manas!“ (*M* 254).

anderen *bleibt* dennoch etwas vom Menschen, und zwar die Schwingungen, die in Vergangenheit und Zukunft reichen und in sich immer das Potential der Wiederaufnahme bergen. Der Text verweist über Rekurrenzen immer wieder auf im Text Vorangegangenes und gelegentlich gar über Intertexte – sei es durch ein *ecco homo* oder durch Bezüge zur Geschichte – auf Textexternes. Mit dem Ende der Schrift des Textes *Manas*, endet – so die metapoetische Aussage des Textes – das Erzählen nicht.

Sowohl die diegetische als auch die formale Resonanz sind in *Manas* überaus stark ausgeprägt. Der Text wird, mehr als jeder andere, zum Resonanzkörper für die Schwingungen der erzählten Welt. Diese Schwingungen innerhalb der erzählten Welt werden vom Text mit formalen Mitteln verstärkt, wie der Resonanzboden eines Saiteninstrumentes die Schwingungen der Saiten aufnimmt und den erzeugten Ton verstärkt. *Manas* schwingt weiter, hallt nach und erzeugt immer wieder Schwingungen, die der Leser ‚herauszufangen‘ vermag. Im steten Fortschwingen in *Manas* behauptet der Text an seinem Ende – mit einem Stichwort SCHOPENHAUERS – die ‚Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich‘. Wie die Figuren in einen textuellen Zusammenhang, so ist das Individuum in einen Weltzusammenhang eingebunden. In *Die drei Sprünge des Wang-lun* suchen die Figuren die Überwindung der Entindividuation in der Masse, in *Manas* im gegenseitigen Einfühlen. Erst im resonanten Erzählen wird jedoch das Individuum in einen Zusammenhang aufgehoben. In *Berge Meere und Giganten* steht das Wesen der Welt selbst im Zentrum und wird zum Prinzip des Erzählens.

4.3. *Berge Meere und Giganten*

4.3.1. Einleitung

Nähert man sich dem Döblinschen Œuvre unter der Fragestellung nach dem Verhältnis und Ineinanderspiel von Wissenschaft und Literatur, so wird der Roman *Berge Meere und Giganten* zweifellos unter den ersten Werken sein, die sich als fruchtbar erweisen sollten. Denn die Handlung dieses Romans ist vorrangig im 27. Jahrhundert angesiedelt und einige der wichtigsten Figuren wie zum Beispiel Marduk und Kylin sowie zahlreiche Nebenfiguren sind Wissenschaftler. Dieses Ungetüm eines Romans, dessen „Hauptthema“ die „Stellung der Wissenschaft und Technik“⁷⁵³ sei, eine „rückwärtsgewandte, zivilisationskritische Utopie“,⁷⁵⁴ ein ‚apokalyptisches‘ Werk, das „mit dem wissenschaftlichen Realitätsansatz“⁷⁵⁵ spiele und dem es „um die Geschichte des hypertrophen technischen Wachstums“⁷⁵⁶ gehe, ist wie kein anderes Werk Döblins von der Auseinandersetzung mit technischem Fortschritt geprägt. Bei näherem Blick auf den Roman zeigt sich indessen, daß der Roman trotz seiner offensichtlichen Verankerung in einem technischen Zukunftsdiskurs in der Ausarbeitung dieses Diskurses eher vage bleibt: es findet sich zwar einiges an Technik, aber wenig Wissenschaft. Eben weil der Roman „nicht aus den technischen Erfindungen oder spektakulären wissenschaftlichen Erkenntnissen heraus lebt“,⁷⁵⁷ kann der Roman nach GEIBLER nicht der Science-fiction-Literatur zugeordnet werden, während andere wie KLOTZ, SCIMONELLO oder TORNER den

⁷⁵³ SCIMONELLO (1998: 77).

⁷⁵⁴ KAYA (2002: 138).

⁷⁵⁵ GEIBLER (1998: 157).

⁷⁵⁶ GEIBLER (1998: 163).

⁷⁵⁷ GEIBLER (1998: 156).

Roman ebendort verorten möchten.⁷⁵⁸ Wie auch immer die Genrefrage zu beantworten ist, bleibt die im Roman verhandelte Wissenschaft doch etwas dem Roman Oberflächliches, das für seine Struktur kaum eine Bedeutung gewinnt.⁷⁵⁹

Es ließe sich statt dessen aus wissenspoetischer Richtung auf den Roman blicken. Man könnte fragen, wie Wissen in den Roman integriert wird. In der Forschung sind der enzyklopädische Charakter des Romans und die „narrative[n] Effekte einer endlosen, enzyklopädischen Datenflut“⁷⁶⁰ erkannt und herausgestellt worden. Wollte man in JOYCES *Ulysses* den Entwurf eines Plans sehen, anhand dessen man das Dublin des frühen 20. Jahrhunderts rekonstruieren könnte, so liefert *Berge Meere und Giganten* eine genaue geographische Beschreibung Islands, anhand derer sich Island kartographisch rekonstruieren ließe, sollte es dereinst – wie es denn auch in *Berge Meere und Giganten* geschieht – zerstört werden. Wie die im Roman beschriebenen Giganten allerlei organisches und anorganisches Material zu ihrem Wachstum benutzen, in einer Verschmelzung von Steinen, Pflanzen, Tieren und Menschen,⁷⁶¹ häuft *Berge Meere und Giganten* enzyklopädisches Wissen an: geographisches,⁷⁶² ethnographisches,⁷⁶³ oder geologisches,⁷⁶⁴ wie die Giganten in dem

⁷⁵⁸ Vgl. beispielsweise KLOTZ (1977: 221-226), SCIMONELLO (2002: 102), KOCH (2009: 63). TORNER sieht *Berge Meere und Giganten* an der Schnittstelle von Expressionismus und Science-fiction, wobei gerade in dieser Position der Grund für den ausbleibenden Erfolg von *Berge Meere und Giganten* liege, vgl. TORNER (2014: 50-52). GRÄTZ bezeichnet den Roman als „hybrides Werk“, das „Züge des utopischen Romans, der phantastischen Literatur und des Science Fiction“ trage (GRÄTZ 2008: 300). Zur Gattungsdiskussion vgl. RAUWALD (2013: 287f.) mit Literaturhinweisen.

⁷⁵⁹ Für einen Überblick über frühe Rezeption und Forschung vgl. SANDER (1988: 7-63), QUAL (1992: 14-27), KOEPKE (2003: 115-122).

⁷⁶⁰ SCHÄFFNER (1995: 320). – Vgl. auch ROBERTSON (2009). Nach ROBERTSON übertreffe Döblins globales Erzählen sogar das MELVILLES: „Melville evokes the vastness of the world’s ocean with a global sweep surpassed only by Döblin“ (ebd.: 224).

⁷⁶¹ Vgl. *BMG* 514: „Man hatte Steine und Stämme zusammengehäuft und sich vermählen lassen. Wie sie unter dem Feuer der Strahlungen ins Wachsen gerieten und bevor sie erloschen, schüttete man wie auf glimmende Kohlen Schichten Tierleiber Pflanzen Gräser auf sie. In diesen Boden trug man zuletzt Menschen ein.“

⁷⁶² Vgl. ROBERTSON (2009: 224f.).

⁷⁶³ Vgl. beispielsweise *BMG* 19: „Die Massen des Sudan wurden ergriffen, Wangela Aschanti Sokoto Fellata, die vom Kongo Mantema Urua und südlich am Tanganjika. [...] Es hatte die längste Zeit Buschvölker Akkahs

Häufen, Schichten und Verschmelzen von unterschiedlichsten Substanzen immer weiter wuchern und wachsen. Die Einsichten in den Roman, die sich mit einer solchen Analogisierung von Form und Inhalt – der Roman als ein wuchernder Gigant –, gewinnen lassen, sind jedoch eher dürftig, und es bliebe zu klären, was es für den Roman in seiner Form bedeutet, daß die Giganten schließlich zugrunde gehen.

Doch damit soll ein solcher Ansatz der Form/Inhalt-Korrespondenz nicht gänzlich verworfen werden. Es bedarf allerdings einer tieferen Ebene, auf der die Analyse durchgeführt werden muß, um sie für den Roman im ganzen nutzbar zu machen. Nicht das Ergebnis des Schichtens und Häufens, sondern der Prozeß jenes *Wucherns* selbst, des *Drängens* soll in den Fokus der Analyse gerückt werden. Dieses Drängen bestimmt Inhalt und Form von *Berge Meere und Giganten* gleichermaßen. – Im folgenden soll Döblins Roman mit und gegen Arthur SCHOPENHAUERS *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vorrangig in bezug auf den ersten Band sowie das 39. Kapitel und das 41. Kapitel des zweiten Bandes, *Zur Metaphysik der Musik* und *Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich*, gelesen werden. Es mag überraschend sein, gerade *Berge Meere und Giganten* als einen ‚Schopenhauer-Roman‘ zu lesen, wenn doch *Manas* über das indische Milieu eine viel größere thematische Nähe zu SCHOPENHAUER aufweisen könnte.⁷⁶⁵ So hallt das von SCHOPENHAUER aus den Upanishaden zitierte ‚Tat twam asi‘ – bei SCHOPENHAUER als ‚dieses Lebende bist du‘⁷⁶⁶ oder ‚dies bist du‘⁷⁶⁷ – bereits in *Manas*’ Klage zu Beginn des Epos wider.⁷⁶⁸

Pygmäen gegeben.“ – Zu kultureller und ethnischer Diversität in *Berge Meere und Giganten* vgl. SANDER (2015).

⁷⁶⁴ Vgl. beispielsweise *BMG* 408f.

⁷⁶⁵ Diese Verbindung zwischen *Manas* und *Die Welt als Wille und Vorstellung* zieht MIDGLEY, allerdings nur in Hinblick auf das ‚Erlöschen‘ (vgl. MIDGLEY 2015: 213-215; 2016: 439f.). Zu Beziehungspunkten zwischen SCHOPENHAUERS Philosophie und *Manas* vgl. auch GRABER (1967: 23-25).

⁷⁶⁶ *WWV* I 295.

⁷⁶⁷ *WWV* I 460. So auch in *Über die Grundlage der Moral*, vgl. SCHOPENHAUER (2007: 170).

Warum also SCHOPENHAUER und *Berge Meere und Giganten*? Es ist zuallererst eine thematische Verwandtschaft, die hier den Ausschlag geben soll und muß, und diese thematische Verwandtschaft soll im Verlauf der Ausführungen deutlich werden. Wenn MÜLLER-SALGET in dem in der *Zueignung* zu *Berge Meere und Giganten* angesprochenen ‚Tausendwesen‘ den „ehrfürchtig gepriesene[n] Geist der vielgestaltigen Natur“⁷⁶⁹ oder SANDER es als eine „Metapher für die natura naturans“⁷⁷⁰ beschreibt und somit auf die Philosophie SPINOZAS referiert, so mag man einwenden oder ergänzen, daß sich jenes Tausendwesen ebenso gut, oder gar besser, als ‚Wille‘ im Schopenhauerschen Sinne verstehen ließe. Gewiß, gerade SPINOZA nimmt für Döblin in seinen philosophischen Überlegungen eine herausragende Bedeutung ein,⁷⁷¹ doch nichtsdestoweniger besteht eine ähnliche Bedeutung auch für die Philosophie SCHOPENHAUERS, mit welcher Döblin durchaus bestens vertraut war.⁷⁷² Schon in seiner Gymnasialzeit⁷⁷³ las Döblin SCHOPENHAUER und erwähnt dies unter anderem in seinem frühen Nietzsche-Aufsatz aus dem Jahre 1902, *Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche*.⁷⁷⁴ Noch die stark autobiographische *Schicksalsreise* (1949) kehrt in einem der letzten Kapitel zu SCHOPENHAUER zurück: „Schopenhauer meinte, das Wesen der Welt sei blinder Wille“ (SR 360). Dies ist freilich eine Position, welche im Rahmen der *Schicksalsreise* von einem religiösen

⁷⁶⁸ Manas berichtet Puto, daß er in der Schlacht neben einem erschlagenen Feind gelegen und in diesem einen „Bruder“, also einen Menschen wie sich selbst, erkannt habe: „Das werde ich sein, das muß ich einmal sein. / Und das bin ich. Das bin ich“ (M 12).

⁷⁶⁹ MÜLLER-SALGET (1988: 205). Ganz ähnlich sieht TORNER in der *Zueignung* „a dedication to nature itself“ (TORNER 2014: 54). Bei WEYEMBERGH-BOUSSART allgemeiner als „das Seiende, den Lebensstrom in seinem unaufhörlichem Wandel“ (WEYEMBERGH-BOUSSART 1970: 82f.).

⁷⁷⁰ SANDER (1988: 143). So auch RIEDEL (2012: 150).

⁷⁷¹ Vgl. *Epilog*: „Ich las unheimlich viel, weniger schöne Literatur als Philosophie, noch in meiner Gymnasialzeit (also bis 1900) Spinoza, Schopenhauer und Nietzsche, am intensivsten Spinoza“ (SLW 289).

⁷⁷² Vgl. SANDER (2001: 17f.).

⁷⁷³ Vgl. *Deutsche Zustände – jüdische Antwort*: „meinen Schopenhauer las ich als Sekundaner“ (SLW 62). Vgl. außerdem SLW 66, 151.

⁷⁷⁴ Vgl. KS I 13-29, mit Erwähnungen SCHOPENHAUERS in KS I 15, 20, 23, 25.

Standpunkt aus abgelehnt wird.⁷⁷⁵ Döblins Einstellung zu SCHOPENHAUERS Philosophie wie auch jegliche andere biographische Bezüge sollen im folgenden allerdings keine Rolle spielen. Ob Döblin *Berge Meere und Giganten* als ‚Schopenhauer-Roman‘ anlegte, ist für die folgenden Ausführungen irrelevant. Von Belang ist lediglich, daß sich *Berge Meere und Giganten* als ein solcher ‚Schopenhauer-Roman‘ lesen läßt, als eine *Durchführung* im Sinne einer Literarisierung Schopenhauerscher Philosophie – und als eine Kritik dieser.⁷⁷⁶

Die Resonanz erscheint in diesem Kapitel nicht so sehr als eine intratextuelle wie in den Kapiteln zu *Die drei Sprünge des Wang-lun* und *Manas*, sondern als eine *intertextuelle* Resonanz und eine *erkennende* Resonanz. Resonanz in *Berge Meere und Giganten* bedeutet mithin zweierlei: in formaler Hinsicht erscheint der Roman als eine intertextuelle Resonanz zu SCHOPENHAUERS *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Gedanken und Bilder aus *Die Welt als Wille und Vorstellung* klingen in *Berge Meere und Giganten* immer wieder an. Diese intertextuelle Resonanz wird in einem zweiten Schritt zum Mittel für ein Erkennen. Die Resonanz ist *Unser Dasein* zufolge die Grundlage für das Erkennen, welches „objektiv auf dem Anklingen von Ähnlichkeiten und Gleichheiten zwischen dem Erkannten und dem Erkennenden“ (UD 171) beruhe. So wie sich der Dichter in *Manas* in alten Geschichten aufgehoben fühlt und wie Khien-lung in *Die drei Sprünge des Wang-lun* seine Bücher

⁷⁷⁵ Vgl. SR 360: „Aber es ist kein dumpfer Wille da, kein unsinniger oder irrsinniger Wille, der die Welt bildet und aus dem sie gequollen ist.“ – In einem Brief an Henry REGENSTEINER vom 8.8.1950 schreibt Döblin über den Einfluß von NIETZSCHE und SCHOPENHAUER: „Beide habe ich zur Kenntnis genommen, beide haben zu bestimmten Zeiten meine Gedanken bewegt, aber weder Schopenhauer, noch Nietzsche hielten mich längere Zeit fest“ (*Briefe II* 359). Daß Döblin mit dem Werk SCHOPENHAUERS sehr vertraut war und blieb, zeigt auch ein Brief an Elvira und Arthur ROSIN vom 4.10.1943, in dem Döblin Europa und die USA gegenüberstellt. Religion sei in den USA ein „freies aktives Ding, optimistisch“ geworden, „aber alle Religion, und gar die christliche, steht, jedenfalls in ihrem Ausgang, auf der Einsicht: es ist Böses und es ist Leiden in der Existenz, und sie lassen sich nicht wegdisputieren (Schopenhauer spricht vom ‚ruchlosen‘ Optimismus‘, er ist ein Europäer; [...])“ (*Briefe* 297).

⁷⁷⁶ In ihrer Studie zu Weltanschauung und Gesellschaftsbild in *Berge Meere und Giganten* geht QUAL auch auf den Einfluß SCHOPENHAUERS, bzw. Döblins Verhältnis zu dessen Philosophie ein (vgl. QUAL 1992: 40-51), beschränkt sich dabei allerdings ausschließlich auf das jeweilige Menschen- und Gesellschaftsbild und bezieht sich nicht auf den Text von *Berge Meere und Giganten*. Statt dessen gründet QUAL die Gegenüberstellung des Weltbilds auf Döblins Schrift *Das Ich über der Natur*, ohne sich mit der Frage auseinanderzusetzen, inwiefern sich dieses mit dem von *Berge Meere und Giganten* deckt.

hat, in denen er vergleichen, suchen und finden kann, läßt sich *Berge Meere und Giganten* mit und gegen *Die Welt als Wille und Vorstellung* lesen.

Der Begriff der Intertextualität ist alles andere als eindeutig.⁷⁷⁷ Während für KRISTEVA, aufbauend auf BACHTINS Konzept der Dialogizität, die Intertextualität eine Eigenschaft eines jeden Textes ist, versucht GENETTE den Begriff strukturalistisch enger zu fassen, so daß sich ‚extensive‘ und ‚intensive‘ Intertextualität,⁷⁷⁸ bzw. ein poststrukturalistisch-globales und ein strukturalistisch-prägnantes, hermeneutisches Modell unterscheiden lassen.⁷⁷⁹ Bei GENETTE erscheint die Intertextualität als einer von fünf Typen der Transtextualität, wobei Intertextualität als „Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, d.h in den meisten Fällen eidetisch gesprochen, als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“⁷⁸⁰ definiert wird. Eine so verstandene Intertextualität hat nach GENETTE drei Ausprägungen: das Zitat, das Plagiat und die Anspielung.⁷⁸¹ Von diesen Definitionen ausgehend, wurden in der strukturalistisch-heuristischen Intertextualitätsforschung zahlreiche Präzisierungen und Differenzierungen des Intertextualitätskonzepts vorgenommen, die verschiedene und überaus nuancierte Typologien

⁷⁷⁷ ALLEN beklagt, ‚Intertextualität‘ sei „one of the most commonly used and misused terms in contemporary critical vocabulary“ und „in danger of meaning nothing more than whatever each particular critic wishes it to mean“ (ALLEN 2011: 2). Tatsächlich liegt in dieser Beliebigkeit aber keine Gefahr, sondern eine Grundgegebenheit der Literaturwissenschaft, die man zwar beklagen, aber nicht ändern kann. Kaum ein literaturwissenschaftlicher Begriff wird in *einem* Sinne verwendet. Es bedeutet diese Vielzahl der Definitionen aber kein Problem, solange der Begriff definiert wird, bzw. die bevorzugte Definition angegeben wird. – Zur Geschichte und den verschiedenen Verwendungsweisen des Begriffs der Intertextualität vgl. ALLEN (2011), BÖHN (2007), PFISTER (1985a).

⁷⁷⁸ HOLTHUIS unterscheidet ‚extensive‘ und ‚intensive‘ Intertextualität, wobei das Konzept ‚extensiver‘ Intertextualität „mit dem Postulat der universalen Intertextualität verbunden“ ist, ‚intensive‘ Intertextualität entspricht indessen „jenem eingegrenzten, restriktiven Konzept, das nur von bestimmten intertextuellen Relationen zwischen verbalen Objekten ausgeht“ (HOLTHUIS 1993: 43).

⁷⁷⁹ Vgl. PFISTER (1985a: 25). PFISTER geht allerdings davon aus, daß diese Modelle einander keineswegs ausschließen, sondern „die Phänomene, die das engere Modell erfassen will, prägnante Aktualisierungen jener globalen Intertextualität sind, auf die das weitere Modell abzielt“ (ebd.).

⁷⁸⁰ GENETTE (1993: 10).

⁷⁸¹ Vgl. GENETTE (1993: 10).

hervorgebracht haben.⁷⁸² Die folgende Analyse von *Berge Meere und Giganten* geht von einem engen, strukturalistisch-hermeneutischen Intertextualitätsbegriff aus, wobei innerhalb dessen ein weites (oder *schwaches*)⁷⁸³ Verständnis von Intertextualität vorliegt, da die Bezüge vor allem in den Bereich der Anspielung fallen, während keine explizit-wörtlichen Zitate aus *Die Welt als Wille und Vorstellung* vorliegen.⁷⁸⁴ Nichtsdestoweniger gründen diese Anspielungen durchaus auf das Wortmaterial, nehmen also eine Zwischenstellung hinsichtlich des Bezugs auf Textoberflächen- und Texttiefenstruktur ein.

Wie bei dem Verhältnis von Wissenschaft und Literatur – das sich bei einem weiten Textbegriff durchaus als ein Phänomen und Problem der Intertextualität verstehen läßt – schwanken Konzeptionen der Intertextualität zwischen den Polen der Produktion und der Rezeption.⁷⁸⁵ Sind die intertextuellen Bezüge zu anderen Texten im Text angelegt oder konstituiert sich Intertextualität erst beim Leser, der Bezüge zwischen Texten herstellt? Auf beiden Polen ist darüber hinaus eine Binnendifferenzierung möglich und nötig: Auf Produktionsseite läßt sich fragen, ob die intertextuellen Bezüge durch den Autor intendiert sein müssen oder nicht, auf Rezeptionsseite, ob eine empirische Rezeption stattgefunden hat oder es sich um ein Rezeptionspotential handelt. Nach HOLTHUIS müsse Intertextualität „als eine Texten nicht inhärente Eigenschaft“ verstanden werden, die sich „als Relation zwischen Texten erst im Kontinuum der Rezeption und nicht, wie von ausschließlich textimmanent verfahrenen Konzeptionen angenommen, im und durch den Text selbst“

⁷⁸² Vgl. die Typologien bei HOLTHUIS (1993: 37-153), PLETT (1991), überblicksartig auch BERNDT & TONGER-ERK (2013: 99-155).

⁷⁸³ Zu Skalierung und verschiedenen Intensitäten von Intertextualität vgl. PFISTER (1985a: 25-30).

⁷⁸⁴ Zu einer genaueren Unterscheidung von Zitat und Anspielung vgl. HOLTHUIS (1993: 91-94). Das ‚textoberflächenstrukturelle‘ Zitat richtet sich dabei auf die linearisierte Version des Bezugstextes, die ‚texttiefenstrukturelle‘ Anspielung hingegen auf die nicht-linearisierten Eigenschaften des Bezugstextes (vgl. ebd.: 91f.).

⁷⁸⁵ Vgl. BÖHN (2007: 205).

konstituieren.⁷⁸⁶ Hinsichtlich der Pole von produktions- und rezeptionsorientierten Ansätzen zur Intertextualität wird im folgenden – wie im Konnex <Resonanzdiskurs; *Unser Dasein*; literarischer Text> – eine geradezu *agnostische* Mittelstellung eingenommen: Es wird nicht ausgeschlossen, daß Döblin die intertextuellen Bezüge zu SCHOPENHAUERS Werk intendierte, aber es wird dies für die Validität der Interpretation weder gefordert, noch vorausgesetzt. Eine jede Spekulation über auktoriale Intentionen – selbst wenn sie auf Selbstaussagen gegründet ist – wird in der vorliegenden Arbeit als psychologische und historische, bzw. psychobiographische Fragestellung ausgeklammert. Da sogar Selbstaussagen immer historisch gebunden und motiviert sind, ist es methodisch fragwürdig, Aussagen über eine auktoriale Intention zu treffen, und unzulässig, diese als anderen Interpretationsmöglichkeiten überlegen darzustellen. Ohne abzustreiten, daß intertextuelle Bezüge häufig intentional (und beispielsweise im wörtlichen, markierten und identifizierten Zitat offensichtlich) sind, werden sie hier als nicht notwendigerweise intentional verstanden.⁷⁸⁷

Ebenso wird aber nicht von einer empirisch-historischen Rezeption ausgegangen. Statt dessen wird ein idealer Leser eher im Sinne BARTHES' als der „Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge“ und als „ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie“,⁷⁸⁸ angenommen.⁷⁸⁹ In diesem Sinne nähert sich der hier verwendete Intertextualitätsbegriff durchaus einem poststrukturalistischen

⁷⁸⁶ HOLTHUIS (1993: 31).

⁷⁸⁷ Hinsichtlich von PFISTERS Kriterium der *Kommunikativität*, welches intertextuelle Bezüge „nach dem Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten, der Intentionalität und der Deutlichkeit der Markierung im Text selbst“ (PFISTER 1985a: 27) skaliert, ist in der vorliegenden Arbeit also von einer *schwachen* Intertextualität auszugehen.

⁷⁸⁸ BARTHES (2000: 192).

⁷⁸⁹ Zu Intertextualität und verschiedenen Leser-Modellen vgl. HOLTHUIS (1993: 225-234). HOLTHUIS unterscheidet – in Anlehnung an PETÖFI – zwischen „1. dem vom Autor projizierten intertextuellen Leser, 2. dem realen intertextuellen Leser und 3. dem fiktiven, vom Leser/Interpreten konstruierten intertextuellen Leser“ (ebd.: 230). Lesertypus (1) orientiert sich an einem autorintentionalen Modell, welches in der vorliegenden Arbeit grundsätzlich abgelehnt wird, Typus (2) an dem empirisch-historischen Leser. Hier wird daher von einem Leser des Typus (3) ausgegangen (wie dies in den meisten Intertextualitätsmodellen der Fall ist).

Verständnis an, nach dem „hinter den pointierten Einzelbezügen die globale Beziehbarkeit aller Texte aufeinander suggeriert wird“. ⁷⁹⁰ Ferner wird als selbstverständlich vorausgesetzt, daß Intertextualität – ähnlich wie Resonanz – aufgrund von strukturellen Textmerkmalen *konstruiert* wird und nicht selbstevident ist. Schon auf der Ebene der Beschreibung von auf den ersten Blick textimmanenten Phänomenen wie Alliteration oder Anapher geht eine literaturwissenschaftliche Analyse immer selektiv vor. Diese arbiträre, bzw. auf je spezifische ideologische und literaturtheoretische Vorannahmen gegründete und motivierte Selektivität erhöht sich noch einmal auf der Ebene der Interpretation.

Von intertextueller *Resonanz* läßt sich im Falle von *Berge Meere und Giganten* sprechen, weil die Intertextualität im Roman ein Phänomen der Wiederholung und Steigerung ist und sich mit der erkennenden Resonanz verbindet. Darüber hinaus sei daran erinnert, daß in *Unser Dasein* das Phänomen der Resonanz über Zitate ‚der Physik‘, welche als (wörtliche) Zitate aus CHWOLSONS Lehrbuch identifiziert werden konnten, eingeführt und erörtert wird. Die Behandlung der Resonanz ist in *Unser Dasein* also – wie das Resonieren der Resonanzbeispiele HELMHOLTZ’ im späteren 19. Jahrhundert – *performativ*: Resonanz wird durch eine intertextuelle Resonanz erklärt.

4.3.2. Problemstellung: Die *Zueignung*

Wie schon bei *Die drei Sprünge des Wang-lun* wird dem eigentlichen Haupttext von *Berge Meere und Giganten* eine ‚Zueignung‘ vorangestellt. Hier wie dort steht die *Zueignung* zwar nicht in einem direkten Zusammenhang (über Figuren oder den Ort der Erzählung) mit dem folgenden Haupttext. Doch beide Zueignungen fungieren als eine Problemstellung, als eine Versuchsanordnung, und der jeweilige Haupttext ist als die Antwort auf die in der Zueignung aufgeworfene Problematik zu verstehen. In beiden Zueignungen wird die Schreibsituation eines homodiegetischen Erzählers

⁷⁹⁰ PFISTER (1994: 217).

thematisiert,⁷⁹¹ in der Zueignung von *Wang-lun* geschieht dies in Opposition zum von draußen einbrechenden Lärm der Stadt, in der Zueignung von *Berge Meere und Giganten* in der Opposition von Individuum einerseits und Natur und Stadt andererseits. Während der Haupttext in *Wang-lun* Antworten auf die Unruhe und Orientierungslosigkeit in der Stadt in einer Wendung zur Vergangenheit sucht (die Handlung läßt sich anhand des Wang-lun-Aufstandes und der Regierungszeit des Kaisers Qianlong, im Roman: Khien-lung, auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts datieren), wagt *Berge Meere und Giganten* den Sprung in die Zukunft, sich dabei über mehrere Jahrhunderte erstreckend.⁷⁹² Trotz ihrer Richtungsverschiedenheit hinsichtlich der zeitlichen Projektion, sind sowohl *Wang-lun* als auch *Berge Meere und Giganten* in einem historischen Modus erzählt. Für *Berge Meere und Giganten* bedeutet dies, daß in einem „hier und da angeschlagene[n] Historikerton“⁷⁹³ von einem Standpunkt aus erzählt wird, an dem alle beschriebenen Ereignisse bereits geschehen sind und der Erzähler eine Gesamtübersicht besitzt.

„Was tue ich, wenn ich von dir spreche.“ (*BMG* 7) – So beginnt die Zueignung von *Berge Meere und Giganten*, und jenes angesprochene ‚du‘, das bald auf ein pluralisches ‚ihr‘ erweitert wird, bezeichnet die „Tausendnamigen Namenlosen“, den „Tausendfuß Tausendarm Tausendkopf“, das „Tausendwesen“ (*BMG* 7). Dieses Tausendwesen ist das, was das Ich der Zueignung hebt, bewegt, trägt, zerreibt, es ist, „was schwirrender Wind ist“, ist, „[w]as im Feuer brennt“, was „Wolken häuft, Wasser heruntergießt, magnetisch hin und herschleicht“, was „in den Stoffen Steinen Gasen haucht, raucht, sich löst, verbindet, verweht“ in „[i]mmer neue[m] Prasseln Verschmelzen Verwehen“ (*BMG*

⁷⁹¹ Vgl. „Ein Schlag gegen meinen knöchernen Federhalter“ (*WL* 7), „Hier wo ich schreibe, auf dem Papier, in der fließenden Tinte, in dem Tageslicht, das auf das weiße knisternde Papier fällt. Wie sich das Papier biegt, Falten wirft unter der Feder. Wie die Feder sich biegt, streckt“ (*BMG* 7f.).

⁷⁹² Zur chronologischen Struktur vgl. SANDER (1988: 195-205).

⁷⁹³ MÜLLER-SALGET (1988: 224). Vgl. auch SANDER, die vom „historiographische[n] Standpunkt“ (SANDER 1988: 195) spricht, und GEIBLER (1988: 157): „[*Berge Meere und Giganten*] berichtet über die Zukunft, wie sie gewesen sein wird, wenn sie einst geschehen ist.“ BLESSING bezeichnet die Erzählperspektive als „wahrhaft olympischen Erzählstandpunkt“ (BLESSING 1972: 128).

7). Das Drängende, ständig Bewegte und Bewegende dieses Tausendwesens spiegelt sich in den Partizipreihungen: das Tausendwesen ist das „[s]ich unaufhörlich Wälzende Drehende Aufsteigende Zurückfallende sich Kreuzende“ (BMG 8),⁷⁹⁴ es ist ein „[z]itternder greifender flirrender Tausendfuß Tausendgeist Tausendkopf“ (BMG 9). Der Erzähler will von diesem Tausendwesen sprechen, dem, was die Augen von Tieren bewegt, was ihnen Furcht macht, was im Feuer brennt und was magnetisch hin und herschleicht. Nicht das Feuer selbst ist die Lebenskraft,⁷⁹⁵ auch nicht magnetische oder elektrische Kräfte (wenngleich gerade letztere eine wichtige Rolle in *Berge Meere und Giganten* spielen), sondern eine Kraft, eine „dunkle rollende tosende Gewalt“ (BMG 8), die hinter den Erscheinungen der physischen Welt liegt. Diese wissenschaftlich meßbaren Kräfte sind einer anderen, das Wesen der Welt in jedem Bereich durchdringenden und es in konstante Bewegung versetzenden Gewalt unterworfen. Es ist ebendiese Gewalt, der SCHOPENHAUER den Namen ‚Wille‘ gibt.

Nach SCHOPENHAUER ist nicht nur die belebte Welt – die Menschen in ihrem Handeln und ihren Motiven, die Tiere in ihrem Handeln, ihrem Dasein, ihrer Organisation, und die Pflanzen in ihren Bewegungen – als Willenserscheinung zu verstehen, sondern auch das Wesen der unorganischen Welt:

Wenn wir sie nun mit forschendem Blicke betrachten, wenn wir den gewaltigen, unaufhaltsamen Drang sehen, mit dem die Gewässer der Tiefe zueilen, die Beharrlichkeit, mit welcher der Magnet sich immer wieder zum Nordpol wendet, die Sehnsucht, mit der das Eisen zu ihm fliegt, die Heftigkeit, mit welcher die Pole der Elektrizität zur Wiedervereinigung streben, und welche, gerade wie die der menschlichen Wünsche, durch Hindernisse gesteigert wird; wenn wir den Krystall schnell und plötzlich anschießen sehen, mit so viel Regelmäßigkeit der Bildung, die offenbar nur eine von Erstarrung ergriffene und festgehaltene ganz entschiedene und genau bestimmte Bestrebung nach verschiedenen Richtungen ist; wenn wir die

⁷⁹⁴ Vgl. zu dieser Stelle auch AUST, nach welchem die „wiederkehrende partizipiale Form [...] das Bild des Flusses“ (AUST 2002: 138) unterstreiche. Dieses ‚Fließen‘ prägt den Erzählgestus des gesamten Romans. Siehe dazu auch unten, 4.3.6.

⁷⁹⁵ Zur zweifellos wichtigen Feuermotivik in *Berge Meere und Giganten*, mit Verweis auf BACHELARDS *Psychoanalyse du Feu*, vgl. DENLINGER (1977: 91-93, 110-113). Vgl. außerdem HUGUET (1985: 260), SANDER (1988: 448-455).

Auswahl bemerken, mit der die Körper, durch den Zustand der Flüssigkeit in Freiheit gesetzt und den Banden der Starrheit entzogen, sich suchen und fliehen, vereinigen und trennen; wenn wir endlich ganz unmittelbar fühlen, wie eine Last, deren Streben zur Erdmasse unser Leib hemmt, auf diesen unablässig drückt und drängt, ihre einzige Bestrebung verfolgend[.]⁷⁹⁶

so werde man darin das eigene Wesen wiedererkennen und auch in den Erscheinungen der unorganischen Welt den Willen wirken sehen. Die Schwerkraft, der Magnetismus, die Elektrizität, chemische Reaktionen – all diese sind Erscheinungen des Willens, der hier „nur blind, dumpf, einseitig und unveränderlich strebt“, jedoch ebenso Wille ist und „das bezeichnet, was das Seyn an sich jedes Dinges in der Welt und der alleinige Kern jeder Erscheinung ist“.⁷⁹⁷ Die von SCHOPENHAUER angeführten Phänomene erscheinen auch in der *Zueignung* von *Berge Meere und Giganten*: die Schwerkraft als das, was „Wasser heruntergießt“ (BMG 7), der Magnetismus als das, was „magnetisch hin und herschleicht“ (BMG 7), die Elektrizität als das, was „blitzt“ (BMG 7) und als „elektrische Spannung der Luft“ (BMG 8), und chemische Reaktionen als das, was „im Feuer brennt“, was „kalt und warm ist“ und was „in den Stoffen Steinen Gasen haucht, raucht, sich verbindet, löst“ (BMG 7). Es ist nach SCHOPENHAUER nicht zu übersehen, daß „in allen Kräften der unorganischen und allen Gestalten der organischen Natur, einer und derselbe Wille es ist, der sich offenbart“.⁷⁹⁸ Wenn der Erzähler der *Zueignung* von dem sprechen will, „was im Feuer brennt“, dann macht er es wie SCHOPENHAUER, der – entgegen geläufiger Subsumierung des Willens unter die Kraft – „gerade umgekehrt [...] jede Kraft in der Natur als Wille gedacht wissen“⁷⁹⁹ will.

Dieser Wille ist Bedingung aller Vorstellung von Welt und durchdringt auch in der *Zueignung* alles, vom menschlichen Blutkreislauf bis zum Singen der Vögel und dem Schmettern von Schienen,

⁷⁹⁶ *WWV* I 173.

⁷⁹⁷ *WWV* I 173.

⁷⁹⁸ *WWV* I 203. Hier – und in allen weiteren Zitaten aus *Die Welt als Wille und Vorstellung* – wurden die in *WWV* in Kapitälchen gesetzten Hervorhebungen gesperrt wiedergegeben (wie dies auch in anderen Ausgaben der Fall ist), um Kapitälchen nur für Personennamen zu nutzen.

⁷⁹⁹ *WWV* I 165.

und sogar die Stille: „Stille, mit einer Bewegung gefüllt, die ich nicht höre, von der ich doch weiß, daß sie abläuft: da ist es“ (BMG 8). Diese nicht mit den Sinnen wahrnehmbare Bewegung korrespondiert mit dem Willen, den SCHOPENHAUER „als einen blinden Drang, ein finsternes, dumpfes Treiben, fern von aller unmittelbaren Erkennbarkeit“,⁸⁰⁰ beschreibt. Daher erklärt sich die Unbeholfenheit des Ichs, diese Gewalt, diesen Willen anzusprechen, indem die *Zueignung* zwischen verschiedenen Namen und verschiedenen grammatischen Personen wechselt (zwischen zweiter Person Singular, zweiter Person Plural und dritter Person Singular). Nur in seinen Erscheinungen offenbart sich der Wille, der nicht unmittelbar erkannt werden kann. Und dennoch geht es in *Berge Meere und Giganten* gerade darum, den Willen zu erkennen, bzw. eine literarische Form zu finden, um den Willen erkennbar zu machen und den Willen zu schreiben.

„Ich bin nur eine Karte, die auf dem Wasser schwimmt. Ihr Tausendnamigen Namenlosen hebt mich, bewegt mich, tragt mich, zerreibt mich“ (BMG 7). In dem Bild von der Karte auf dem Wasser kommt die Bedeutungslosigkeit des dem Tausendwesen ausgelieferten Individuums zum Ausdruck. Es erzeugen diese letzten Worte des ersten Absatzes der *Zueignung* eine intertextuell-resonante Verbindung zu SCHOPENHAUERS *Die Welt als Wille und Vorstellung*:

Denn, wie auf dem tobenden Meere, das nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wasserberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Quaalen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das *principium individuationis*, oder die Weise, wie das Individuum die Dinge erkennt, als Erscheinung.⁸⁰¹

Von NIETZSCHE prominent in *Die Geburt der Tragödie* zitiert und umgedeutet,⁸⁰² ist das Bild vom Kahn auf dem Meer eines der bekanntesten und wirkmächtigsten Bilder für SCHOPENHAUERS

⁸⁰⁰ *WWV* I 211.

⁸⁰¹ *WWV* I 457.

⁸⁰² Vgl. NIETZSCHE (1980a: 28): „Und so möchte von Apollo in einem excentrischen Sinne das gelten, was Schopenhauer von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen sagt [...]: ‚Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt der Quaalen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis.‘“ – Anhand der von NIETZSCHE angegebenen

Philosophie und wurde auch in der Literatur immer wieder aufgegriffen.⁸⁰³ Das Bild des Kahns beschreibt die Situation des Menschen, der in (trügerischem) Vertrauen auf die Welt der Erscheinungen (eigentlich) von Leiden umgeben ist. Ganz ähnlich nimmt sich das Ich der *Zueignung* als eine Karte auf dem Wasser wahr, die von diesem Wasser gleichermaßen getragen wie bedroht wird.⁸⁰⁴ Auch dieses Ich ist „nur ein Einzelnes“ (*BMG* 8), ein dem *principium individuationis* Unterworfenen, das die Welt nur als eine Welt der Erscheinungen erkennen kann. Die Erscheinungen der Welt stellt *Berge Meere und Giganten* immer wieder in listenartigen Reihen dar. Die kommalose, asyndetische Reihung von Gegenständen, die eines der markantesten formalen Merkmale von *Berge Meere und Giganten* ist, prägt bereits die *Zueignung*.⁸⁰⁵ Durch den Verzicht auf separierende

Seitenangabe läßt sich nachvollziehen, daß er aus der dritten, 1859 erschienenen Auflage von *Die Welt als Wille und Vorstellung* zitiert. Vgl. auch die Kommentare zur *Geburt der Tragödie* bei SCHMIDT (2012: 112) und VON REIBNITZ (1992: 75), wobei VON REIBNITZ das Bild mit einer Stelle in KANTS *Kritik der reinen Vernunft* in Verbindung bringt. Allerdings weisen weder SCHMIDT noch VON REIBNITZ darauf hin, daß NIETZSCHE hier bezeichnenderweise nicht ganz wörtlich zitiert: Bei SCHOPENHAUER sind es ‚Wasserberge‘, die erst im Zitat bei NIETZSCHE zu ‚Wellenbergen‘ werden. Dieser Unterschied im Zitat ermöglicht die bei NIETZSCHE beliebte Welle/Wille-Paronomasie. Siehe dazu unten, 4.3.6.

⁸⁰³ So findet beispielsweise WEIDHASE das Schopenhauersche Bild vom Kahn in der Motivik von Thomas MANNs Erzählung *Der Kleiderschrank* wieder, vgl. WEIDHASE (1973: 85f.). Zum Bild vom Kahn im Rahmen von SCHOPENHAUERS Einfluß auf Thomas MANN vgl. auch FRIZEN (1980: 100f.) und REENTS (1998: 258f.). – ZANUCCHI deutet Stefan GEORGES Gedicht *Entflieht auf leichten kähnen* im Lichte des Bildes, vgl. ZANUCCHI (2011: 175f.). – Zum Bild vom Kahn bei NIETZSCHE vgl. beispielsweise GÜNTHER (2008: 35-38). – Ein geradezu wörtliches Zitat (in der NIETZSCHE-Version) findet sich in Döblins früher Erzählung *Die Segelfahrt*. In der phantastischen Schlußszene im Boot wird das unruhige Meer unter anderem durch „Wellenberge[...]“ (*EB* 17) charakterisiert. Die Erzählung endet mit dem Liebestod des (aus dem Wasser emporgestiegenen) Brasilianers und der Frau: „Eine Wassermasse, stark wie Eisen, schickte das unermeßliche graugrüne Meer heran. Die trug sie, mit der Handbewegung eines Riesen an die jagenden Wolken herauf. Die purpurne Finsternis schlug über sie. Sie wirbelten hinunter *in das tobende Meer*“ (*EB* 17, Hervorhebung A.L.).

⁸⁰⁴ Wie trügerisch das Meer sein kann, erleben im Haupttext von *Berge Meere und Giganten* die vor De Barros fliehenden Islandfahrer am eigenen Leib: „Und dann sahen die Todmüden Verwirrten auf den fliehenden Schiffen das ruhige Meer, das sie eben nach Frieden lechzen befuhren, sich gegen sie erheben. Es knatterte auf der Wasseroberfläche; der trübe Himmel erleuchtete sich hinter ihnen. [...] Das Meer, eben ihre Zuflucht, war klirrend von De Barros aufgerührt; die Wolken auf das Meer heruntergebogen rasten schwarz und steinern, Schaum vor sich rollend an. Dieses Meer, das sie trug, schüttelte an ihnen. In der schweren Finsternis warfen sich die Flüchtlingsschiffe. Erduldeten das dröhnende kerzengrad in Strudeln um sie aufstehende Wasser“ (*BMG* 407).

⁸⁰⁵ Vgl. *BMG* 8 (Hervorhebung A.L.): „Und ich bin nur ein Einzelnes, ein winziges Stück Raum. Auf meinem Tisch, dem weißen Tuch verwelken drei gelbe Tulpen, jedes Blatt unübersehbar reich. Daneben grüne Blätter von *Weißdorn Rotdorn*. Unten auf dem Rasen *Stiefmütterchen Vergißmeinnicht Veilchen*. Es ist Mai. Ich habe

Kommata in diesen Reihungen unterstreicht der Text eine enge Wesensverwandtschaft unter den Gegenständen der Welt, ihre potentielle Austauschbarkeit und die Beliebigkeit der Fortführung solcher Reihen: all diese Erscheinungen sind nur Objektivierungen des *einen* Willens. In diesen Reihen wird die Welt nicht nur als eine Welt der Erscheinungen beschrieben, sondern auch als eine solche entlarvt. Wenn der Schiffer auf den Kahn vertraut und nur die Begrenztheit des Kahns als seine Wirklichkeit erkennt, dann versucht *Berge Meere und Giganten* – wie schon der Verweis auf die Meere im Titel sinnfällig anzeigt – gerade über diese Begrenztheit des Kahns und das *principium individuationis* hinauszugehen und statt dessen das tobende Meer selbst und das Individuum als eines auf dem tobenden Meer, also das Wesen an sich der Welt, in den Fokus zu rücken.

SCHOPENHAUER fährt nach dem Bild vom Kahn fort: „Die unbegrenzte Welt, voll Leiden überall, in unendlicher Vergangenheit, in unendlicher Zukunft, ist ihm [dem einzelnen Menschen, A.L.] fremd, ja ist ihm ein Märchen“.⁸⁰⁶ Voller Leiden ist die von Kriegen, Brutalität, Mord, Selbstmord und Untergang geprägte Welt von *Berge Meere und Giganten* ganz zweifellos, und sie erstreckt sich gleichermaßen in die Vergangenheit wie in die Zukunft. Nicht nur thematisch reicht der Roman von einer „jahrmillionenfernen“ (*BMG* 487) Urzeit bis in die Zukunft des 27. Jahrhunderts und prospektiv weit darüber hinaus. Auch die besondere Erzählperspektive erzeugt eine temporale Ambivalenz: aus der historisierenden Erzählerperspektive liegen die Ereignisse von *Berge Meere und Giganten* in der Vergangenheit, aus Leserperspektive jedoch in der Zukunft. Im Roman soll, um im Bild SCHOPENHAUERS zu bleiben, die Fremdheit des Einzelmenschen mit der unbegrenzten, sich in Vergangenheit und Zukunft ausdehnenden Welt überwunden und dieses (Super-)Märchen,⁸⁰⁷ das die Welt ist, erzählt werden.

nicht gezählt, wie viele *Bäume Blumen Gräser* in den Anlagen stehen. An jedem *Blatt Stengel Wurzelschaft* geschieht sekundlich etwas.“

⁸⁰⁶ *WWV* I 457.

⁸⁰⁷ Zur Lektüre von *Berge Meere und Giganten* als einem „Super-Märchen“ vgl. KLOTZ (1977: 218-220).

Am Ende der *Zueignung* steht prononciert der Wille als der Wille des Individuums, das eben diese Erzählung auf sich nehmen will: „Ich will“, beginnt der letzte Satz, „nicht aus diesem Leben gegangen sein, ohne daß sich meine Kehle geöffnet hat für das, was ich oft *mit Schrecken*, jetzt stille, lauschend, *ahnend* empfinde“ (BMG 9, Hervorhebung A.L.). Auch der einzelne Mensch, der wie der Schiffer auf dem Kahn in SCHOPENHAUERS Bild auf die Welt der Erscheinungen vertraut, spürt doch „in der innersten Tiefe seines Bewußtseyns *die ganz dunkle Ahndung*“, ⁸⁰⁸ daß das Individuum sich in der Beschränkung auf die eigene Gegenwart und die Welt der Erscheinungen täuscht. Von dieser tief verborgenen Ahnung stammt „jenes so unvertilgbare und allen Menschen [...] gemeinsame Grausen, das sie plötzlich ergreift, wenn sie, durch irgend einen Zufall, irre werden am *principio individuationis*“. ⁸⁰⁹ Dieses Grausen ist – als ein ‚Schrecken‘ – auch dem Ich der *Zueignung* nicht fremd. Schon zuvor erscheint das Tausendwesen als ein „Schreckliches in einem dunklen Winkel des Herzens“ (BMG 7). Doch in dem Öffnen der Kehle, also im Akt des Erzählens kann das Ich diesen Schrecken überwinden oder zumindest dieses Grausen beruhigen. Der Roman wird als Text Mittel zu einer Auseinandersetzung mit dem Wesen der Welt.

4.3.3. *Die Welt als Wille und Vorstellung* – Resonanz – *Unser Dasein*

Bevor thematisch und formal die Durchführung eines Schopenhauerschen Programms in *Berge Meere und Giganten* und die Frage, wie sich eine Lektüre von *Berge Meere und Giganten* als SCHOPENHAUER-Roman mit dem Konzept einer Resonanz des Erkennens vereinbaren läßt, genauer untersucht werden, soll in einem kurzen Exkurs beleuchtet werden, inwiefern SCHOPENHAUERS Philosophie in *Die Welt als Wille und Vorstellung* von dem Phänomen der Resonanz berührt ist. ⁸¹⁰

⁸⁰⁸ *WWV* I 457, Hervorhebung A.L.

⁸⁰⁹ *WWV* I 457.

⁸¹⁰ Abgesehen von den Hinweisen auf Resonanz findet sich bei SCHOPENHAUER auch der Vergleich des Menschen mit einer Saite. Allerdings unterscheidet sich SCHOPENHAUERS Saitenmetapher maßgeblich von

Wie viele seiner Zeitgenossen war auch SCHOPENHAUER von den Versuchen CHLADNIS fasziniert und verweist in *Die Welt als Wille und Vorstellung* im Zusammenhang mit seinen Ausführungen über die Musik sogar direkt auf CHLADNIS *Akustik* und dessen *Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre*.⁸¹¹ Die Musik nimmt bei SCHOPENHAUER einen Sonderstatus ein. Innerhalb der Künste stehe sie „ganz abgesondert von allen andern“.⁸¹² Denn im Gegensatz zu den anderen Künsten erkennen wir „in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgend einer Idee der Wesen in der Welt“, wobei die Musik trotzdem „so mächtig auf das Innerste des Menschen“ wirkt und „dort so ganz und so tief von ihm verstanden [wird], als eine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft“.⁸¹³ In starkem Gegensatz zu KANT erhebt SCHOPENHAUER die Musik also über alle anderen Künste. Für KANT ist die Musik bzw. Tonkunst in *Kritik der Urteilkraft* „freilich mehr Genuß als Cultur“ und hat, „durch Vernunft beurtheilt, weniger Werth, als jede andere der schönen Künste“.⁸¹⁴ In Hinsicht auf eine Erweiterung der Vermögen, „welche in der Urteilkraft zum Erkenntnis zusammen kommen müssen“ nimmt die Musik „unter den schönen Künsten sofern den untersten [...] Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt“.⁸¹⁵ Gerade weil sie

denen des 18. Jahrhunderts oder denen RILKES und KANDINSKYS, da das Zittern der Saite bei SCHOPENHAUER negative Konnotationen aufweist. Das Wirkungsfeld der Künste ist nach SCHOPENHAUER die Vorstellung. In der Auseinandersetzung mit der Kunst bleibe der Mensch stets Erkennender, so daß „die Affektation des Willens selbst, also wirklicher Schmerz und wirkliches Behagen, nicht erregt werden“ (*WWV* II 525). Selbst die Musik in ihrem Sonderstatus unter den Künsten verursache niemals wirkliches Leiden. Selbst in der schmerzlichsten und wehmütigsten Musik bleibe diese erfreulich, da sie „die geheime Geschichte unseres Willens“ (*WWV* II 525) offenbare. Anders gestaltet sich die Lage in der realen Welt: „Wo hingegen, in der Wirklichkeit und ihren Schrecken, unser Wille selbst das so Erregte und Gequälte ist; da haben wir es nicht mit Tönen und ihren Zahlenverhältnissen zu thun, sondern sind vielmehr jetzt selbst die gespannte, gekniffene und zitternde Saite“ (*WWV* II 525).

⁸¹¹ *WWV* I 351f.

⁸¹² *WWV* I 339.

⁸¹³ *WWV* I 339.

⁸¹⁴ KANT (1913: 328).

⁸¹⁵ KANT (1913: 329). – KANT weist aber durchaus darauf hin, daß die Musik in bezug auf die Annehmlichkeit wahrscheinlich den obersten Platz innehat (vgl. KANT 1913: 329). Für ein differenziertes Bild und eine historische Kontextualisierung von KANTS Äußerungen über die Musik vgl. GIORDANETTI (2005).

von der Vernunft und den Vorstellungen am weitesten entfernt ist, wird die Musik indessen von SCHOPENHAUER geschätzt. Die Musik sei „von der erscheinenden Welt ganz unabhängig“ und „eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist“.⁸¹⁶ Die anderen Künste „reden nur vom Schatten“, die Musik indessen „vom Wesen“.⁸¹⁷ Da sich allerdings in den anderen Künsten und in der Musik derselbe Wille, wenn auch auf verschiedene Weise, objektiviere, müsse „zwar durchaus keine unmittelbare Aehnlichkeit, aber doch ein Parallelismus, eine Analogie seyn zwischen der Musik und zwischen den Ideen, deren Erscheinung in der Vielheit und Unvollkommenheit die sichtbare Welt ist“.⁸¹⁸ Es ist ebendiese Analogie, die SCHOPENHAUER nun entwirft, die implizit Rekurs auf das Phänomen der Resonanz nimmt und erstaunliche Parallelen zu Gedanken in *Unser Dasein* und *Berge Meere und Giganten* ausweist.

Im Grundbaß sieht SCHOPENHAUER in der Harmonie „die niedrigsten Stufen der Objektivationen des Willens wieder, die unorganische Natur, die Masse des Planeten“.⁸¹⁹ Auf die Vorstellung vom Grundbaß als Grundmaterial gründet SCHOPENHAUER die Analogie, daß „die gesammten Körper und Organisationen der Natur angesehen werden müssen als entstanden durch die stufenweise Entwicklung aus der Masse des Planeten“.⁸²⁰ Der Grundbaß sei in der Harmonie, „was in der Welt die organische Natur, die roheste Masse, auf der Alles ruht und aus der sich Alles erhebt und entwickelt“.⁸²¹ Die höheren Töne (der harmonischen Folge) seien „bekanntlich anzusehen als entstanden durch die Nebenschwingungen des tiefen Grundtones, bei dessen Anklang sie immer

⁸¹⁶ *WVV* I 341.

⁸¹⁷ *WVV* I 341.

⁸¹⁸ *WVV* I 341.

⁸¹⁹ *WVV* I 341.

⁸²⁰ *WVV* I 341f.

⁸²¹ *WVV* I 342.

zugleich leise miterklingen“.⁸²² Was SCHOPENHAUER hier beschreibt, ist das Mitklingen der Obertonsaiten, welches auf Resonanz beruht. In der Analogie ist Resonanz damit ein welterzeugendes Prinzip, da *alles* (die Welt in ihrer Gesamtheit) auf Resonanz beruht.

Im zweiten Band von *Die Welt als Wille und Vorstellung* kommt SCHOPENHAUER im 39. Kapitel, *Zur Metaphysik der Musik*, abermals auf das Mitklingen zurück. SCHOPENHAUER ordnet die vier Stimmen der Harmonie – Baß, Tenor, Alt und Sopran, bzw. Grundton, Terz, Quinte und Oktave – den vier Abstufungen in der Reihe der Wesen zu, „also dem Mineralreich, Pflanzenreich, Thierreich und dem Menschen“,⁸²³ und erläutert, daß es eine musikalische Regel sei, daß der Baß in weiterem Abstand von den übrigen Stimmen bleiben solle als diese untereinander. Ebenso sei in der Harmonie die weite Lage (*open harmony*), die den Tonraum einer Oktave verläßt, von größerer Macht und Schönheit als die enge Lage (*close harmony*). Diese Regel habe ihren Ursprung im Tonsystem, „sofern nämlich die nächsten, mittelst der Nebenschwingungen mittönenden, harmonischen Stufen die Oktave und deren Quinte sind“.⁸²⁴ In Analogie dazu erweise sich – wenn man das Mineralreich als den Grundton ansieht – die Kluft zwischen Mineralreich und organischer Natur als die weiteste, indes die organischen Wesen untereinander näher verwandt seien.⁸²⁵ Nichtsdestoweniger bedeutet die Analogie vom Grundbaß und Nebenschwingungen, daß alle Objektivationen des Willens in einem engen Zusammenhang stehen, indem es „die selbe Materie“ ist, die „in einem menschlichen Organismus Träger der Idee des Menschen ist“ und doch „zugleich auch die Ideen der Schwere und der chemischen Eigenschaften, also der niedrigsten Stufen der Objektivation des Willens, darstellen und tragen muß“.⁸²⁶

⁸²² *WWV* I 341.

⁸²³ *WWV* II 520.

⁸²⁴ *WWV* II 520.

⁸²⁵ Vgl. *WWV* II 520f.

⁸²⁶ *WWV* II 521.

Die bei SCHOPENHAUER zu findende klassische Vorstellung einer Stufigkeit der Welt, unterteilt in die ‚unorganische‘ Masse der Minerale und die drei organischen Stufen von Pflanzen, Tiere und Menschen findet sich auch im dritten Buch von *Unser Dasein*, das der anorganischen Welt mit den Kristallen die organische Welt mit Pflanzen, Tieren und Menschen gegenüberstellt. Später wird das um die Stufe des Planetaren erweitert (vgl. UD 125-131, 168f.), da man „möglicherweise zu wenig“ sage, wenn „wir entsprechend unserm engen menschlichen Lebensbereich nur von Menschen, Tieren, Pflanzen und Kristallen sprechen, die geformte Wesen seien“ (UD 128), so daß schließlich der Mensch in seiner spezifischen „Menschen-, Tier-, Pflanzen-, Mineral- und Sternennatur“ ein „Stück dieser Welt“ ist (UD 133). Diese verschiedenen Stufen des Seins sind jedoch nicht stark voneinander geschieden, sondern das Ziel von *Unser Dasein* ist es gerade, „vom Menschen zum Tier, zur Pflanze, zum Mineral, Stein und zu den Naturkräften“ (UD 97) zu schreiten. Diese Bewegung wird als ein „Abbau des Menschen“ (UD 98) verstanden: ein Herunterbrechen des Menschen auf sein Sein als Tier, Pflanze, Mineral und Stein, und „indem wir diese Lebensstufen und -gestaltungen für sich betrachten, werden wir uns selber erkennen“ (UD 98). Verbunden sind all diese verschiedenen Lebensgestaltungen in *Unser Dasein* über die Resonanz. Zwar ist der Mensch in seiner Entwicklung „gewiß nicht zeitlich erst einmal Planet, Kristall, Zelle, Pflanze, bis wir Tier und Mensch sind, aber dennoch *klingt einiges durch und mit*“ (UD 168, Hervorhebung A.L.). Dieser Zusammenhang wird dann als Resonanz beschrieben (vgl. UD 169).

Das in *Unser Dasein* ausgearbeitete mehrstufige Weltbild liegt auch *Berge Meere und Giganten* zugrunde.⁸²⁷ Schon im dritten Satz der *Zueignung* wird die Ansprache des später als solchen erscheinenden ‚Tausendwesens‘ reflektiert: „Ich nenne dich ‚du‘, als wärst du ein Wesen, Tier

⁸²⁷ Auf die gedankliche Nähe von *Berge Meere und Giganten* und *Unser Dasein* macht auch HIEN aufmerksam. Die beiden Texte verhalten sich nach HIEN „wie Ausführung und Kommentar zueinander“ (HIEN 2002: 465), und „[w]ie später in *Unser Dasein*, so erscheint schon in *Berge Meere und Giganten* die Welt als ein großes Lebewesen aus vielen kleineren und kleinsten Lebewesen und Stoffen, die durch den Prozess des Werdens und Vergehens von einer Urkraft zusammengehalten werden“ (ebd.: 467).

Pflanze Stein wie ich“ (*BMG* 7). Davon ausgehend, daß sich das Ich der *Zueignung* als menschliches Individuum versteht, sind die Wesen der Welt mit Steinen, Pflanzen, Tieren und Menschen bereits in diesem kurzen Satz versammelt. Diese Auffassung von Wesensstufen wird später noch deutlicher. Die in *Berge Meere und Giganten* immer wieder als ‚Urwesen‘ erscheinenden chemischen Elemente bilden die Basis für das anorganische und das organische Leben auf der Erde, sie sind „[1] Erde und Sand. Sind stumme Kristalle, [2] aufdrängende keimende Blumen, Flechten über dem Boden, Blütenpflanzen, [3] schwimmende Fische, Vögel, die pfeifen und sich locken, anschleichende Raubtiere, [4] hämmernde und kämpfende Menschen“ (*BMG* 371). Die Grenze zwischen diesen Stufen ist in *Berge Meere und Giganten* eine fließende. Mittels der geheimnisvollen Kraft der Turmalinschleier geht bei der Erzeugung der Giganten Anorganisches in Organisches über.⁸²⁸ Interessanterweise hat dieser Zusammenhang auch in *Berge Meere und Giganten* eine akustische Dimension, denn die Turmalinschiffe ‚klingen‘: „Sie klangen mit demselben hohen Ton, den die Schleier von sich gegeben hatten“ (*BMG* 426), und durch das Krächzen und Zwitschern der angelockten Vögel „drang unheimlich der helle gleichmäßige Ton, der leise sanft aufsurte“ (*BMG* 426); später ‚singen‘ die Turmaline (vgl. *BMG* 458). Das Klingen und Singen der Turmaline verbindet die verschiedenen Seinsstufen miteinander, ebenso wie in SCHOPENHAUERS Resonanz-Analogie ein Ur-Zusammenhang zwischen allem Seienden, von Anorganischem zu Organischem, hergestellt wird.

⁸²⁸ Zu den Turmalinen siehe unten, 4.3.6.2. – Vgl. zum fließenden Übergang zwischen Anorganischem und Organischem beispielsweise *BMG* 489: „Oft rissen sich Bäume und Tiere nicht ganz aus dem Boden, blieben drin stecken, waren ein Mittelding zwischen wuchernden Erdstoffen und lebendigen Wesen.“ – Zur Aufhebung der Grenze zwischen Organischem und Anorganischem in *Berge Meere und Giganten* vgl. MÜLLER-SALGET (1988: 208f.), SPRENGEL (1995: 87-93).

4.3.4. Von dem/den Wesen der Welt

Unter den zahlreichen Beispielen, an welchen sich zeigen ließe, daß *Berge Meere und Giganten* den Willen als Wesen der Welt herausstellt, sei im folgenden die Entstehung der grönländischen Untiere betrachtet. Die *Zueignung* beginnt in einer Anrede in der zweiten Person Singular für das ‚Tausendwesen‘, wechselt dann zur zweiten Person Plural, und ebenso ist der Wille nach SCHOPENHAUER „Einer“ und „frei von aller Vielheit“, gleichwohl „seine Erscheinungen in Zeit und Raum unzählig sind“. ⁸²⁹ Diese Vielheit in der Einheit spiegelt sich in der *Zueignung* im Pronomengebrauch, aber auch in den Namen des Angesprochenen und Besprochenen, beispielsweise wenn es als „das Tausendnamige“ (*BMG* 8), ein Neutrum im Singular, das zugleich eine Tausendheit enthält, erscheint. Das Tausendwesen der *Zueignung* findet seine Entsprechung im eigentlichen Haupttext in der Vertausendfachung des Wesens in den ‚Wesen‘ der Welt. ⁸³⁰ Zwar gehören all diese Wesen in die Welt der Erscheinung. In der über anorganische und organische Seinsstufen hinausgreifenden Ansprache als ‚Wesen‘ stellt der Text jedoch die Einheit in der Vielheit heraus.

Die wichtigsten Kategorien, denen die ‚Wesen‘ in *Berge Meere und Giganten* zugeordnet werden können, sind (chemische) Elemente, Steine, Pflanzen, Tiere, Menschen, die grönländischen Wesen und die Giganten. ⁸³¹ Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die Nennungen des Wortes ‚Wesen‘ und ordnet sie den jeweiligen Kategorien zu. ⁸³²

⁸²⁹ *WWV* I 167.

⁸³⁰ Zu den ‚Wesen‘ in *Berge Meere und Giganten* vgl. auch SCHNÖDL (2010: 75-77). Im Roman trete „selbst dort, wo die Wortwahl es am stärksten vermuten ließe, keine repräsentierte Natur auf, sondern eine Vielzahl von sich gegenseitig durchdringenden und beeinflussenden ‚Wesen‘“ (ebd.: 75).

⁸³¹ Daneben erscheint die Bezeichnung ‚Wesen‘ auch für die Maschinen und Apparate (als „Zauberwesen“, *BMG* 14), für Elementares (eine Feuerwoge, *BMG* 109; Wasser, 370, Hitze, 479, ‚heiße W.‘, bzw. ‚Bodengeister‘, 579), für Geographisches (die Wüste, *BMG* 15; Wasser/Ozean, 419), für Gegenstände (Bronzestiere, *BMG* 241; Pfeilerreihen auf Island, 381). Auch im Sinne von Seinsart/Eigenschaftsbündel erscheint ‚Wesen‘ (*BMG* 300, 517).

⁸³² Die in der Tabelle hochgestellten Zahlen kennzeichnen Mehrfacherwähnungen.

Elemente (meist als ‚Urwesen‘)	<i>BMG</i> 368 (Helium, Mangan, Kalzium), 370 (Wasserstoff, Sauerstoff), 382, 409 (Bor, Kieselsäure), 419 (Helium Mangan Kalzium Strontium), 481 (Kieselsäure Magnesium Aluminium Sauerstoff), 515, 602
Steine	<i>BMG</i> 487 (‚Steinswesen‘?), 536, 537
Pflanzen	<i>BMG</i> 227, 427, 485, 490, 491 ⁽²⁾ , 610, 618
Tiere	<i>BMG</i> 486 (‚krebstartige‘ W.), 523, 612
Menschen (Pl.)	<i>BMG</i> 21, 228, 308, 345, 431, 532, 578 ⁽²⁾ , 612 als ‚Menschenwesen‘: <i>BMG</i> 402, 403, 540, 623, 630
Mensch (Sg.)	unbestimmt: <i>BMG</i> 144, 168, 576 Individuum: <i>BMG</i> 52-56 (Betise), 90 (Alice Layard), 127 (Marke), 164 (Jonathan), 174 (Marion Divoises Kind), 180, 183 (Marion Divoise), 199 (Elina), 229 (Zimbo), 377 (Kylin), 441 (Holyhead), 534 (Escoyez), 578f. (Tika On) der wiedererstandene Marduk: <i>BMG</i> 600f. ⁽⁵⁾ , 606 ⁽²⁾
unbestimmte Lebens-/Seinsform	<i>BMG</i> 281, 304, 361, 480, 487, 489 ⁽²⁾ , 490, 491, 497, 509 ⁽²⁾ , 575 ⁽²⁾ , 601
grönländische Wesen	Vorformen: <i>BMG</i> 475, 477, 478 ⁽²⁾ , 488 ⁽⁶⁾ , 492 ⁽³⁾ , 493 ⁽³⁾ Untiere, in Europa einfallend: <i>BMG</i> 497 ⁽²⁾ , 499 ⁽²⁾ , 500 ⁽²⁾ , 502 ⁽²⁾ , 503, 504, 508, 617 als ‚Unwesen‘: <i>BMG</i> 493, 499
Turmmenschen / Giganten	<i>BMG</i> 517, 519 ⁽³⁾ , 520 ⁽²⁾ , 587, 591, 618 als ‚Unwesen‘: <i>BMG</i> 514, 520, 599 (Delvil)

Die breite Fächerung der Bezeichnung von Seinsformen als ‚Wesen‘ deutet auf einen internen Zusammenhang zwischen all diesen organischen und anorganischen Seinsformen hin. In den Giganten als Mischwesen zwischen Organischem und Anorganischem wird dieser wesensmäßige Zusammenhang sogar direkt in der Diegese *verwirklicht*.⁸³³ Zu einer starken Häufung des Wortes ‚Wesen‘ kommt es vor allem im letzten Drittel des Romans, namentlich ab der Enteisung Grönlands, in deren Verlauf jene unbekanntes ‚Wesen‘ entstehen, die später in Europa für Schrecken sorgen und damit die Schaffung der Turmmenschen und Giganten auslösen. In der Auffächerung des Tausendwesens in Tausende Wesen und in der Vereinigung aller Erscheinungen im Tausendwesen zeigt sich der Wille als Wesen der Welt. Nach SCHOPENHAUER ist „überall in der Natur jede einzelne

⁸³³ Zur ‚Verwirklichung‘ in *Berge Meere und Giganten* siehe unten, 4.3.6.2 und 4.3.6.3.

Erscheinung das Werk einer allgemeinen, *in tausend gleichen Erscheinungen* tätigen Kraft“,⁸³⁴ eben des Willens. Eine in dieser Hinsicht aufschlußreiche Auffassung von der Welt hat Kylin. Seiner Aussage nach ist die Welt „[e]in lebendiges Wesen“ (BMG 556) und die alles durchdringende „Urmacht“ ein „wissendes schwelgerisch tiefes Wesen“ (BMG 630).

Während der Enteisung Grönlands werden „Erdschichten und Gesteinsmassen einer uralten Erdzeit“ (BMG 486) und „Tiertrümmer Samen Pflanzen, Splitter einer jahrmillionenfernen Zeit“ (BMG 486f.) vom Eis befreit und wieder dem Licht und der Wärme ausgesetzt: „Es kam ein Schmachten Wüten in die Dinge, daß sie sich bogen und streckten“ (BMG 487). Was hier auffällt, ist die unpersönliche, agenslose Formulierung dieses Geschehens („es kam ein Schmachten“). Mögen Licht und Wärme oberflächlich die treibenden Kräfte sein, die eigentliche Kraft, die hier wirkt, ist indessen ein Schmachten, ist Wille. Dieser Wille ist ein Drang, aufzuquellen, zu wachsen, zu wuchern:

Um alle Reste und Trümmer ballte sich die Erde zu Lebendigem, *quoll auf*. So wild war der *Drang* zu Leibern zu finden, *zueinander zu fließen und sich zu bewegen*, daß überall auf den Inseln das bloßliegende Land in ganzen Strichen barst, sich hier zusammenrollte zu einer wimmelnden Masse, dort wie vom Regen getroffen *aufwucherte* unter baumartigen Gebilden. Es waren keine Wesen, wie sie die Erde früher getragen hatte. Um bloßliegende Glieder, Köpfe Knochen Zähne Schwanzstücke Wirbel, um Farnblätter Stempelteile Wurzelstümpfe sammelten sich die Wasser die Salze Erden; *oft wuchs es sich* zu Geschöpfen aus, die den alten dieser Erdzeit ähnelten, oft drehten sich sonderbare Wesen, sogen an der Erde, tanzten. [...] Um eine Wirbelsäule *strömte* zusammen die lebendige Erde, befestigte sich. (BMG 487f., Hervorhebung A.L.)

Als „blinder, unaufhaltsamer Drang“⁸³⁵ zeigt sich der Wille in der Entstehung der grönländischen Untiere. Das „Wesen an sich der Welt“ ist nach SCHOPENHAUER der Wille, „vom erkenntnißlosen Drange dunkler Naturkräfte bis zum bewußtvollsten Handeln des Menschen“.⁸³⁶ Bei der Entstehung der grönländischen Untiere spielen sowohl das willentliche Handeln der Menschen als auch der

⁸³⁴ *WWV* II 546, Hervorhebung A.L.

⁸³⁵ *WWV* I 361.

⁸³⁶ *WWV* I 527.

völlig erkenntnislose Drang zusammen. So ist die Grönlandenteisung ihrerseits ein Willensakt, an dem verschiedenste Wissenschaftler und Herrschende beteiligt sind. Die Grundlagen für die späteren Ereignisse legte bereits Marduk, von welchem Kylin, einer der Hauptakteure bei der Enteisung Grönlands, maßgeblich beeinflusst wird. Während „Marduk die Bäume auftrieb, ihr Leben in furchtbarster Weise reizte, so zu tosendem Wuchs und Überwuchs zwang“, hat Kylin die „Gesteine und Kristalle bewältigt“ (BMG 381). Kylin „überfiel der Wunsch, auch mit seinen Steinen und Kristallen so zu spielen. [...] er mußte Herr werden“ (BMG 382, Hervorhebung A.L.). Es handelt sich um einen Willensakt Kylins, doch selbst dieser individuelle Willensakt wird als ein *irgendwie* von außen über Kylin kommender Wille markiert. Zwar sind die Menschen durch die Enteisung Grönlands indirekt für die Entstehung der Untiere auf Grönland verantwortlich, der Entstehungsakt selbst ist jedoch von den Menschen nicht beabsichtigt und ist auch von ihnen unabhängig, so daß KAYA von einer „mythisch-parthogenetischen [sic] ‚Geburt‘ der Untiere auf Grönland“⁸³⁷ spricht. Daß es sich um eine Parthenogenese, eher noch um eine Entstehung aus dem Willen und damit geradezu um eine neue Schöpfung handelt, wird deutlich, wenn die späteren Giganten, die sich die Wachstumskraft der grönländischen Untiere zunutze machen, im Lutherschen Bibelton als ‚Männer‘ und ‚Männinnen‘ bezeichnet werden.⁸³⁸

Allerdings fehlt dieser Schöpfung jedes sinnstiftende Moment, sie ist reiner Wille. Die grönländischen Wesen drängen in völlig erratischer Weise nach Europa, sorgen dort für Verwüstung, nur um dort zu verenden: „In die Erde fraßen sich die grönländischen Untiere ein, wie sie starben. Wuchsen dann sonderbar in ihre Gräber. Wo sie reglos lagen, wucherte die Erde [...]“ (BMG 500).

⁸³⁷ KAYA (2002: 134).

⁸³⁸ Vgl. BMG 522, 533, 540, 588, 603 (Kylin: „Das sind meine Gefährten. Giganten wie ich, Mann und Männin.“), 610 („Der Stadtschaft Lyon hatten sich drei Giganten bemächtigt, zwei Männinnen und ein Mann.“).

Alles ist Wuchern, Wachsen, Quellen, Schwellen, Treiben und Drängen.⁸³⁹ Die „riesenstarken gallertigen Wesen“ wälzen sich „in einem wilden Trieb, in zitternder Verwirrung“ (*BMG* 500). Ein sinnloser, blinder Wille treibt die Wesen. Die Berührung mit den grönländischen Wesen führt ihrerseits selbst zu völlig unkontrolliertem, zur Verendung führendem Wachstum. Diese „Trieb- und Wachstumskraft [...], die die Tierkörper reifen, dann aber altern und sterben ließ“ (*BMG* 514f.), machen sich die Menschen in der Schaffung der Turmmenschen und schließlich der Giganten zunutze. Als ‚massives Strömen‘ wird diese Kraft beschrieben (vgl. *BMG* 515), als „dieses im Feuer der Erde und Gestirne hausende Urwesen“ (*BMG* 515). Es ist das, was in allen Objektivationen und also auch im Feuer *haust*, es ist das Urwesen der Welt, das, was SCHOPENHAUER den Willen nennt. Wie die grönländischen Wesen sind auch die anderen Wesen des Romans – Elemente, Steine, Tiere, Pflanzen Menschenmassen, Individuen, Giganten – immer Getriebene, Gedrängte, Wuchernde. Die Wesen der Welt sind die Erscheinungen des Willens, das Wesen der Welt ist der Wille selbst.

4.3.5. Vom Fenster, oder: Die Zerstörbarkeit unseres Wesens?

In SCHOPENHAUERS Willensphilosophie ist das Individuum von keiner Relevanz: „an Tod oder Leben des Individuums ist gar nichts gelegen“.⁸⁴⁰ Das eigentliche Wesen des Menschen ist die Spezies. Die Beschreibung von Menschenmassen und Menschenmassenbewegungen über mehrere Jahrhunderte hinweg in *Berge Meere und Giganten* ist ein Schreiben der Spezies und weniger eines der Einzelmenschen.⁸⁴¹ Dennoch berichtet *Berge Meere und Giganten* von zahlreichen

⁸³⁹ Zum Wuchern vgl. u.a. *BMG* 451, 455, 484, 497, 500, 508, 509, 516, 517, 588, zum Wachsen vgl. u.a. *BMG* 451, 453, 483, 485, 500, 501, 502, 503, 510, 514, 515, 517, 522, 525, 588, 591, 608, zum Quellen vgl. u.a. *BMG* 490, 499, 501, 502, 503, 504, 517, 588), zum Schwellen vgl. u.a. *BMG* 501, 504, 512, 514, 588, 608, 621), zum Drängen vgl. u.a. *BMG* 462, 482, 487, 509, 563, 622.

⁸⁴⁰ *WWV* II 549.

⁸⁴¹ Vgl. JAPP (2012: 101): „Gemäß der narrativen Strategie in *Berge Meere und Giganten* darf man sich die Gegenwärtigkeit des Individuellen immer nur phasenweise vorstellen, da ansonsten eben das Allgemeine, mehr die Gattung als das Individuum Berührende, vorherrscht.“

Einzelschicksalen. Hier allerdings, bei aller Einschränkung durch die Rede vom „Doppelgesicht des Romans“, einen Ansatz zu einer „Neubegründung des Ich“ zu sehen,⁸⁴² geht wohl zu weit. Die Individuen in *Berge Meere und Giganten* bleiben bei allem Raum, den sie im Roman einnehmen, konturlos. Sie sind ohne individuelle Geschichte, sind ohne Kulturation, ohne kulturelle Verortung.⁸⁴³ Sie bleiben unzugänglich, ihre Handlungen unmotiviert. Vielmehr vollzieht sich die Handlung an den Figuren. Selbst wenn es sich bei einigen Figuren um ‚große Männer‘ und Frauen im Sinne TREITSCHKES handelt, solche, die Geschichte machen, bleibt die „Darstellung von Welt [...] nirgends auf die handelnden Figuren hin ausgerichtet“.⁸⁴⁴ Da der Erzähler dem Leser in Absehung der Dialoge nahezu keinen Einblick in die Gedankenwelt der Figuren gewährt,⁸⁴⁵ erscheinen ihre Handlungen willkürlich, wie auch ihr Erscheinen im Roman funktionslos bleibt, insofern es in fast allen Fällen lediglich episodischen Charakter hat und sich nicht in ein Ganzes fügt; die Figuren bleiben „schemenhafte Statisten des Geschehens“.⁸⁴⁶

Es gibt im Roman durchaus Versuche, diese Willkür zu durchbrechen und Strukturen zu schaffen, gleichsam Barrieren gegen den Strom des Willens – und des Vergessens – zu errichten. Auf romanstruktureller Ebene lassen sich temporale Diskrepanzen zwischen *fabula* und *sujet* finden, die eine solche Barrierefunktion übernehmen können. Das repetitive Erzählen ist eine solche zeitliche Diskrepanz: Was in der *fabula* nur einmal geschieht, wird im *sujet* mehrfach erzählt.⁸⁴⁷ Dies

⁸⁴² MÜLLER-SALGET (1988: 214).

⁸⁴³ Vgl. BLESSING (1972: 222): „Selbst Gestalten wie Kylin, die noch vergleichsweise stark differenziert werden und eine Wandlung durchmachen, bleiben letztlich, was ihre Persönlichkeit anlangt, unprofilert“, oder ARNOLD (1966: 103): „Sogar Marduk und Delvil, die in mehr als einem Buch auftreten, bleiben Schatten. [...] Wir lernen keine Person so gut kennen, daß wir mehr als vermuten können, wie sie sich in einer Situation verhalten wird.“

⁸⁴⁴ BLESSING (1972: 38).

⁸⁴⁵ Es gibt nur sehr wenige Ausnahmen: Glossings Gedanken über Marduk (*BMG* 154f.), Marduks Gedanken über Jonathan (*BMG* 164), über Delvil (*BMG* 240), über Zimbo (*BMG* 278), Holyheads Gedanken (*BMG* 432).

⁸⁴⁶ BLESSING (1972: 38).

⁸⁴⁷ Zur narrativen Frequenz vgl. GENETTE (2010: 73-75).

unterbricht den Erzählstrom, hebt die Singularität von Ereignissen hervor und verleiht ihnen besondere Signifikanz. So wird beispielsweise der Mord an Jonathans Mutter mehrfach von Jonathan erwähnt (vgl. *BMG* 147, 151, 226, 238, 248), doch diese Repetition bleibt figural und episodisch beschränkt und erhält keine Bedeutung außerhalb der Episode. Mit Jonathans Tod, mit dem Tod des betroffenen Individuums, endet das Motiv. Ganz anders als in *Die drei Sprünge des Wang-lun*, wo Leitmotive transfigural eingesetzt werden, oder *Manas*, wo Motive zwischen Erzähler- und Figurenstimme wechseln, verzichtet *Berge Meere und Giganten* weitgehend auf solche transfiguralen, überepisodischen Motive.

Eine Ausnahme stellt – neben dem nahezu leitmotivischen Gebrauch des Wortes ‚Wesen‘ – das Fenster dar, welches eine überepisodische Bedeutung erhält.⁸⁴⁸ Die entscheidende Fensterszene in *Berge Meere und Giganten* ist der Selbstmord von Marion Divoise. Nachdem sie mit Marduk, von dem sie sich gleichermaßen angezogen wie abgestoßen fühlt, geschlafen hat, erhebt sie sich und geht zum Fenster.

„Wer geht da? Du, sieh dich vor an den Wänden.“ „Ich will nur an das Fenster gehen.“ Am Fenster aber stand sie, winselte schluchzte die Balladeuse im geschlossenen Mund, trommelte mit den Fingern gegen die Wand. Wimmernd ächzend riß sie das Fenster gegen die schwarze Nacht auf, lag mit dem Leib halb über der Umrahmung; tauchte den Kopf voran, sich tiefer. Hob die Beine an, kreischend. Als Marduk anlief, kippte sie; schlugen die Beine hoch. Das schwarze große Fenster war leer. (*BMG* 186)

Von dieser Szene aus können andere Fensterszenen gedeutet werden. So fällt auf, daß Marion Divoise schon bei ihrem ersten Erscheinen „an einer Fensternische“ (*BMG* 155) steht. Der Absatz, der Marion Divoise in den Roman einführt, wird, nachdem die Szene Marduk und Jonathan folgend

⁸⁴⁸ Das Fenstermotiv gehört, ähnlich wie das Nicht-Zurechtfinden, zu jenen, die das gesamte Œuvre von Döblin durchziehen. Schon in seiner ersten veröffentlichten Erzählung, *Das Stiftsfräulein und der Tod* (*EB* 118-137), spielen das Fenstermotiv und der damit verbundene Tod eine zentrale Rolle. Die kurze Erzählung beginnt mit dem Fräulein am Fenster, das beim Hinausblicken auf einmal weiß, „daß sie bald sterben werde“ (*EB* 119). Immer wieder blickt sie gegen das Fenster und beginnt irgendwann, Briefe an den Tod zu schreiben, die sie „gegen ihr offenes Fenster“ (*EB* 126) zeigt. Eines Nachts erscheint der Tod tatsächlich, erschlägt das Stiftsfräulein. Die Erzählung endet: „Da stand der Tod auf und zog das Stiftsfräulein an ihren kalten Händchen hinter sich her zum Fenster hinaus“ (*EB* 127).

erzählt ist, teilweise bis in den exakten Wortlaut hinein wiederholt (vgl. *BMG* 155, 167); erneut wird die Fensternische erwähnt und damit die Möglichkeit der Flucht aus dem Leben präfiguriert. Der Fenstersturz von Marion Divoise wird später wieder thematisiert (vgl. *BMG* 234, 246), und Elina wird, als sie von Marduk festgehalten wird, das Fenster aufreißen und drohen, sich hinauszuerwerfen, falls er sie nicht gehen lasse (vgl. *BMG* 223). Der ‚rettende‘ Sprung „aus dem Fenster“ (*BMG* 252) wird von Männern mit dem Leben bezahlt; man wirft „tote Männer zum Fenster hinaus[...]“ (*BMG* 254); Holyhead sitzt „am Fenster“, verzweifelt, und erst Djedaida treibt ihn „zum Leben zurück“ (*BMG* 445); Venaska zieht Kylin „ans Fenster“ (*BMG* 585), als sie über Kyilins Mord an Tika On reden. Nachdem Marduk beim Besuch Elinas von Jonathans Suizid erfahren hat, wird sein Gehirn „von einer dichten, immer dichteren Schwärze erfüllt“, und Marduk spricht: „Zum Fenster hinaus. Ich bin zum Fenster hinausgesprungen. Halt mich. Fest. Ich falle“ (*BMG* 273). Das Fenster steht für den individuellen Willensakt, für die Behauptung des Individuums gegen den blinden Willen. Allein, es ist bezeichnenderweise vorrangig der Suizid, der willentliche Austritt aus dem Strom des Willens, der an das Fenster geknüpft wird. So bleibt das Fenster Zeichen und Medium des Todes, aber nur eine momentane Überwindung des Willens, ein scheinbarer Wider-Wille.

Für SCHOPENHAUER ist der Selbstmord denn auch nicht die erstrebte Negation des Willens, sondern „ein Phänomen starker Bejahung des Willens“, denn der Selbstmörder „will das Leben und ist bloß mit den Bedingungen unzufrieden, unter denen es ihm geworden“.⁸⁴⁹ Darüber hinaus verneine der Selbstmörder „bloß das Individuum, nicht die Species“, ⁸⁵⁰ also nicht das eigentliche Wesen des Menschen. SCHOPENHAUER konstatiert, „daß das menschliche Individuum untergeht, hingegen das Menschengeschlecht immerfort bleibt und lebt“.⁸⁵¹ Dieses fortdauernde Bleiben und fortdauernde Leben wird durch eine Kreisbewegung beschrieben. Der Kreis ist für SCHOPENHAUER

⁸⁴⁹ *WWV* I 512.

⁸⁵⁰ *WWV* I 513.

⁸⁵¹ *WWV* II 576.

„[d]urchgängig und überall [...] das ächte Symbol der Natur [...], weil er das Schema der Wiederkehr ist“.⁸⁵²

Berge Meere und Giganten folgt einem Kreisschema. Der Anfang des Romans geht auf die Zeit nach dem Krieg, „den man den Weltkrieg nannte“, ein: „In die Gräber gestürzt waren die jungen Männer [...]. In die Gräber gestürzt die jungen Mädchen [...]. In die Gräber gestürzt die Kinder dieser Männer und Frauen [...]“ (BMG 13). Doch die Spezies bleibt erhalten, die Wiederkehr wird betont: „Immer waren wieder blanke junge Mädchen da. Junge Männer mit glänzendem zurückgekämmttem Haar“ (BMG 13). Es ist die „unverwüstliche[...] Jugend“;⁸⁵³ in welcher Tier und Mensch nach SCHOPENHAUER dastehen, die hier zum Vorschein kommt – und auf die am Ende des Romans wieder eingegangen wird. Auf der letzten Seite wird der Lebenskreislauf von Pflanzen und Tieren beschrieben, und auch von den „Scharen der Menschen“ heißt es: „Hielten sich aneinander fest, schwanden tränend hin, Schwall über Schwall, Mutter und Kind Mutter und Kind, Geliebter und Geliebte“ (BMG 631). Ganz im Schopenhauerschen Sinne scheint hier „jede Gattung lebender Wesen [...] ganz unberührt vom fortwährenden Wechsel ihrer Individuen“⁸⁵⁴ zu bleiben.

Doch *Berge Meere und Giganten* ist mehr als sein Anfang und sein Ende. Im Verlauf des Romans verwüstet der Uralische Krieg ganze Landstriche, Island wird zerrissen, Grönland enteist, die Giganten um Delvil versuchen schließlich gar, die Erde zu zerstören. „Ich greife die Erde an.“, beschießt Delvil, „Ich zerreiß’ die Erde“ (BMG 607). Und Kuraggara antwortet kreischend: „Die ganze Erde. Samt den Menschen. Und den Felsen und Meeren“ (BMG 607), woraufhin Delvils Giganten in einen „Zerstörungstaumel“ (BMG 607) fallen und sich schließlich in Cornwall niederlassen, um von dort aus die Erde zu zerstören (vgl. BMG 608, 618f.). Die endgültige Annihilation der Spezies Mensch – und sogar der Erde – ist im Roman eine poetische Möglichkeit

⁸⁵² *WWV* II 553.

⁸⁵³ *WWV* II 555.

⁸⁵⁴ *WWV* II 560.

geworden,⁸⁵⁵ und sie war auch in der Welt, in der *Berge Meere und Giganten* geschrieben wurde, eine Denkmöglichkeit geworden. Selbst das physikalische Phänomen der Resonanz hat im frühen 20. Jahrhundert eine weltzerstörerische Dimension angenommen. Nikola TESLA geht in einem Interview mit *The World To-day* im Jahre 1912 so weit zu behaupten, er könne mit Hilfe eines Vibrationsgeräts die Brooklyn Bridge in weniger als einer Stunde zum Einsturz bringen. Doch damit nicht genug. Der Autor des Artikels, Allan BENSON, fährt fort: „Tesla says that he can split the earth in the same way – split it as a boy would split an apple – and forever end the career of man“.⁸⁵⁶

In der Zeit nach dem Weltkrieg und dessen Greueln, im Wissen um die Evolution des Menschen, um Paläontologie und historische Geologie, die in *Berge Meere und Giganten* anzitiert werden,⁸⁵⁷ ist das Vertrauen SCHOPENHAUERS in die Fortdauer der Spezies nicht mehr aufrechtzuerhalten.

SCHOPENHAUERS Pessimismus geht nicht weit genug. Die rasante wissenschaftliche und technische Entwicklung des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts verlangt eine Revision der Schopenhauerschen Willensphilosophie hinsichtlich des Menschen. Die ‚Spezies‘ ist nicht minder irrelevant als das Individuum, nicht minder vergänglich. Der letzte Satz des Romans verweist keineswegs auf das „Überdauern einer spezifisch menschlichen Substanz“⁸⁵⁸ und verlangt keineswegs, teleologisch-optimistisch als eine „Entwicklung der gesamten Menschheit bis zum Einklang mit der Natur“⁸⁵⁹ gelesen zu werden.⁸⁶⁰ Wenn die Schwärze des Äthers mit den Menschen

⁸⁵⁵ Vgl. ROBERTSON (2009: 227f.).

⁸⁵⁶ BENSON (1912: 1767).

⁸⁵⁷ Vgl. beispielsweise die mit „Dies ist die Erde“ eingeleitete Passage über die Kontinente (*BMG* 368-371).

⁸⁵⁸ MÜLLER-SALGET (1988: 221).

⁸⁵⁹ BLESSING (1972: 37).

⁸⁶⁰ Eine optimistische Lesart des Endes auch bei ARNOLD (1966: 100, 106), EYKMAN (1988: 200), HIEN (2002: 470), KAYA (2002: 140), KLEIN (1995: 183), REIF (1975: 168), damit dem späten Döblin in seiner eigenen Deutung in einem Brief an Henry REGENSTEINER folgend: *Berge Meere und Giganten* sei eine Zukunftsutopie, die „das Schicksal einer völlig der Natur, der Technik und der Industrie ergebenen Menschheit schildert, wie sie sich selbst verwüstet, um aber am Schluß in ihren Resten in einer reineren Menschheit umzukehren“ (*Briefe*

„Brust an Brust“ (*BMG* 631) liegt, dann ist dies eine bedrohliche Nähe, eine Nähe, die jederzeit zu einer Auslöschung jenes ‚Glimmens‘ der Menschen führen könnte. Man erinnere sich: Als Marion Divoise das „Fenster gegen die schwarze Nacht“ (*BMG* 186) öffnet, ist es, um ihrem Leben ein Ende zu bereiten.

Und damit noch einmal zurück zur Urszene des Fensters, zum Selbstmord Marion Divoises. In der Auseinandersetzung mit *Die drei Sprünge des Wang-lun* wurde gezeigt, daß das Fenster schon in der *Zueignung* die Scharnierstelle zwischen Außenwelt und Schreib-Raum bildet, wobei dieses Bild später wieder aufgegriffen wird, wenn Khien-lung – wie das ich der *Zueignung* – beschließt, das Fenster zu schließen.⁸⁶¹ In jener Fensterszene wendet Khien-lung sich Büchern zu: Sie sind Mittel der Sinnerzeugung gegen das von außen anbrandende Chaos. Literatur versetzt Khien-lung über das *Vergleichen* in die Lage, den Blick auf ein größeres Ganzes zu richten, das lokale und temporale Präsenzen aufhebt. Literatur fungiert mithin als Behauptung des Individuums gegen die – durch das geschlossene Fenster ausgeschlossenen – lärmenden Massen, gegen die Spezies Mensch.

Ähnlich in *Berge Meere und Giganten*. Hier ist es der Konsul Marduk, der im Turm am Fenster steht (vgl. *BMG* 220), unter sich „die schwarze Masse“ (*BMG* 220) an Menschen. Das Fenster ist auch hier Scharnierstelle zwischen Außen und Innen, aber Marduk schließt das Fenster nicht. Es erscheint die Frage „Willst du dich hinunterstürzen?“ (*BMG* 220), wobei der Ursprung dieser Frage im ungewissen bleibt: Dringt sie von der ‚schwarzen Masse‘ hinauf, oder handelt es sich um ein Gedankenzitat? Marduks „Verwirrung Verzweiflung merkte niemand“, und er ist erfüllt von einem „zum Ekel gesteigerte[n] Widerwille[n] vor sich und aller Welt“, einem Wider-Willen, „den er mit

II 353). Nach QUAL, die den Roman nicht unter naturphilosophischer sondern unter gesellschaftlicher Perspektive analysiert, endet der Roman in einer optimistischen anarchistischen Utopie (vgl. QUAL 1992: 211, 299-311, 316-318).

⁸⁶¹ Siehe oben, 4.1.6.

äußerster Anstrengung unterdrückte“ (*BMG* 220). Marduk durchbricht die Grenze, die das Fenster bildet, nicht, aber sie kann durchbrochen werden, wie der Selbstmord Marion Divoises zeigte.

Und wer sich da aus dem Fenster warf, ist eben Marion Divoise – „La Balladeuse hieß sie“ (*BMG* 155). Diese Benennung geht auf die „schmerzliche[n] und sonderbare[n] Liebesgeschichten“ (*BMG* 155) zurück, die man von ihr erzählt. Im Gespräch mit Marduk entgegnet Divoise auf die Anrede als ‚Balladeuse‘ durch Marduk mit den Worten: „Balladeuse, Balladeuse. Mir liegt an Balladen nicht. Es waren nicht meine Balladen“ (*BMG* 175). Ihr liegt an Balladen nicht, und dennoch ist sie die Balladeuse. Individueller Wille und die Vorstellung der anderen liegen in Diskrepanz. Die Balladeuse ist die Allegorie auf die Literatur, eine (dem Genre der Ballade nach) erzählende Literatur, die das Individuum und seine Geschichte in ihr Zentrum rückt – und die sich hier aus dem Fenster wirft.⁸⁶² Literatur fungiert in *Berge Meere und Giganten* nicht – wie in *Die drei Sprünge des Wang-lun* – zur Behauptung des Individuums. Eine auf das Individuum (und in der Radikalisierung sogar eine auf die Spezies) bezogene erzählende Literatur ist eine Literatur der Vorstellung, und eine solche lehnt *Berge Meere und Giganten* als eine nur scheinhafte ab.

Das Fenster erhält in *Berge Meere und Giganten* somit eine doppelte Codierung. In der Fenstersturzszene der Balladeuse ist das Fenster zum einen (und im besonderen) das Ende einer auf das Individuum fokussierten erzählenden Literatur. Das Fenster ist zum anderen (und im allgemeinen) in *Berge Meere und Giganten* für das Individuum der endgültige Ausweg aus dem Willensstrom, dabei jedoch keine Negation des Willens, wie sie SCHOPENHAUER als erstrebenswert

⁸⁶² SCHERPE führt in bezug auf die *Zueignung* aus, daß Döblin „im Prinzip kein *Erzähler* sein“ wolle, „sondern ein Darsteller, der aufzeigt, was ist, beschreibt, was abläuft, und mitteilt, was er davon weiß“ (SCHERPE 2002: 108), so daß *Berge Meere und Giganten* als Beispiel einer „anti-erzählerischen Erzählung“ (ebd.: 109) erscheint. Wie für die Döblin-Forschung üblich, wird diese Haltung auch über Döblins theoretische Schriften begründet. Eine solche Analyse verkennt aber, daß in *Berge Meere und Giganten* durchaus *erzählt* wird und der Text auch über einen Erzähler verfügt – es wird im Roman lediglich der Fokus von einem auf das Individuum gerichteten Erzählen auf ein Erzählen der Welt verschoben. GRÄTZ folgt SCHERPE und spricht ebenfalls von dem „Fehlen einer vermittelnden Erzählinstanz“ (GRÄTZ 2008: 301).

erachtet.⁸⁶³ Denn der Wille – in *Berge Meere und Giganten*: der Text – schreitet unbeirrt fort. Menschen werfen sich in Maschinen (vgl. *BMG* 70f.). Meki wählt den Suizid (vgl. *BMG* 91). Markes Töchter Jourdane und Janina töten sich auf dessen Aufforderung (vgl. *BMG* 126, 128), geben damit ein Beispiel, dem andere folgen: „Gleichmütig erhängten sich in diesen Wochen [...] kräftige Männer und Frauen“ (*BMG* 129). Marion Divoise stürzt sich aus dem Fenster. Jonathan erhängt sich (vgl. *BMG* 269). Idatto und andere Islandfahrer verbrennen sich (vgl. *BMG* 587). All diese Selbstmorde bleiben ohne Konsequenz und werden mitunter nur beiläufig erwähnt. Der individuelle Tod – auch der selbst gewählte – hat keine Relevanz für das Leiden in der Welt und bedeutet keine Negation des Willens. Diese Negation ist erst in der Erkenntnis des Willens möglich.

4.3.6. Der Roman als Wille

Im folgenden sei der Blick auf das Erzählverfahren in *Berge Meere und Giganten* gelenkt. Nicht nur innerhalb der Diegese wirkt der Wille als maßgebliches Gestaltungsprinzip, sondern auch in der formalen Gestaltung, im *sujet*. Im Erzählgestus in *Berge Meere und Giganten* äußert sich der Versuch, die Vorstellung im Schopenhauerschen Sinne auszuschalten und das Drängen des Willens, die Blindheit des Willens, das Erratische des Willens zu imitieren. Daß die Darstellung von Welt immer schon im Reich der Vorstellung anzusiedeln ist, da der Wille als Ding an sich nicht zugänglich und jede Objektivation notwendigerweise Vorstellung ist, ist unbenommen. Dennoch

⁸⁶³ Diese Implikationen des Fensters können noch weiter verfolgt werden. Wenngleich das Fenster keine Negation des Willens im Schopenhauerschen Sinne ist, so bietet es dem Individuum doch eine Entscheidungsmöglichkeit. Der Roman kennt aber auch die Fälle, in denen selbst diese Option nicht gegeben ist: Nach den Angriffen der grönländischen Wesen und dem Erscheinen der Giganten verlegen die Menschen ihre Städte unter die – fensterlose – Erde: „In die Erde wühlten sich die Menschenmassen ein, vor den verderbenden Untieren und getreten von den stolzen Männern und Männinnen“ (*BMG* 522). Dies führt gewissermaßen zu einem Verlust ihrer Menschlichkeit, sie sind „wie Fliegen“ (*BMG* 522), „wie eine Käferfamilie“ (*BMG* 522). – Meki, der Begründer der künstlichen Lebensmittelsynthese, welche durch grausame Menschenversuche ermöglicht wird, arbeitet in einem Gebäude, „das völlig fensterlos war“ (*BMG* 89), somit ebenfalls die Verbindung zum Menschlichen verloren hat.

unternimmt *Berge Meere und Giganten* eine sprachliche und formale Annäherung an den Willen und versucht, eine Willenssprache zu entwickeln, bzw. den Willen zu schreiben.

Auf Deutungen des Geschehens wird innerhalb des Romans verzichtet, eine kommentierende Funktion des Erzählers weitestgehend – aber nicht gänzlich⁸⁶⁴ – unterbunden.⁸⁶⁵ Das Erratisch-Blinde zeigt sich in der Zusammenhanglosigkeit der Episoden, das Drängende des Willens in der für den Roman typischen asyndetischen, kommalosen Reihung von Substantiven und Verben, in Häufungen von Verben der Prozessualität und solchen des Wachstums und Schwellens.⁸⁶⁶ Alles drängt, treibt auch in den Reihen von Infinitiven⁸⁶⁷ oder in präsentischen Partizipien,⁸⁶⁸ und somit entindividualisierten, denn nicht durch eine grammatische Person gebundenen Formen. Es kommt häufig sogar zu einer Verbindung beider Verfahren, indem Ereignisse durch um präsentische

⁸⁶⁴ Siehe unten, Kapitel 5. – MÜLLER-SALGET macht völlig zu Recht darauf aufmerksam, daß ein persönlicher Erzähler „aus diesem, angeblich dem Menschlichen fernsten Roman [...] keineswegs vertrieben ist“ (MÜLLER-SALGET 1988: 224), was von der späteren Forschung oft übersehen wird.

⁸⁶⁵ Überraschend häufig ist in der Forschung von ‚Wechseln‘ der Erzählperspektive oder einer Pluralität von Perspektiven die Rede. So spricht RIPPER von dem „vielfältigen Perspektivenwechsel der Erzählerposition“ (RIPPER 2009: 219), SANDER von einem „multiperspektivischen [...] Prosawerk“ (SANDER 1988: 140), ELM von „*polyperspektivische[m] Erzählen*“ (ELM 1991a: 292), JAPP von einer „*polyperspektivische[n] Schreibweise*“ (JAPP 2012: 105). Damit scheinen allerdings lediglich die Fülle an durch die Figuren vertretenen Weltbildern und die vielfältigen Anklänge an philosophische Strömungen, von welchen Döblin beeinflusst wurde, gemeint zu sein. Unter narratologischem Gesichtspunkt ist der Text durchgängig aus der Perspektive eines heterodiegtischen Erzählers im Modus des Chronisten erzählt, mit gelegentlichen Einblicken in die Gedanken der Figuren. Von Perspektivwechseln (im Sinne dessen, was SCHMID ‚Perspektive‘ und GENETTE ‚Fokalisierung‘ nennt), wie sie in *Die drei Sprünge des Wang-lun* häufig und in *Manas* zuweilen vorkommen, kann kaum je die Rede sein, allenfalls an den wenigen Stellen erlebter Gedankenrede (vgl. beispielsweise *BMG* 32, 150, 203, 208, 240, 260f.).

⁸⁶⁶ Vgl. beispielsweise *BMG* 501 (Hervorhebung A.L.): „Die Zunge *quoll* ihnen über die Zähne weg, fiel auf das Gras, *sich verbreiternd*, verdeckend. Die Tiere standen da, zerrten an den fürchterlichen Organen, an denen sie sofort erstickten. Andere sogen glotzend blökend an den roten Fleischmassen, die ihnen unaufhaltsam aus den Mäulern *wuchsen*; zugleich *schwoll* ihnen auch der Gaumen, Rachen, den der Saft berührt hatte. Die *dehnten*, *wölbten sich*. [...] Rasch kamen eine Anzahl Tiere um, [...] deren Leib Rippen Rückgrat von den *anschwellenden* Eingeweiden in Stunden *zersprengt* wurden. [...] Ihre *wuchernden* Organe erdrosselten sie selbst. [...] Der Kopf des krähenden Vogels, seine bespritzten Füße jäh *anwachsend* [...]“

⁸⁶⁷ Vgl. beispielsweise *BMG* 366: „Drohendes Murren Rollen Strudeln Gurgeln Klatschen Schlingern Schlenkern Bersten Zerknattern Zerschellen Ioderndes Zerknallen unter der wolkenverhüllten Sonne, Plätschern Peitschen Schwingen an der Sonne, Aufheben in die Wärme, Aufdunsten Schmelzen wolkiges Vergehen an der weißen hochstrahlenden Sonne.“

⁸⁶⁸ Vgl. beispielsweise *BMG* 454: „Draußen torkelten die Menschen, glitten ab, wurden an Beinen schlagenden Armen kneifenden Augen zügelnden beißenden spuckenden Mündern von dem Gas überzogen.“

Partizipien erweiterte Infinitive beschrieben werden.⁸⁶⁹ Dies ist reiner Prozeß, reine Bewegung, Veränderung, ist „ewiges Werden“ und „endloser Fluß“,⁸⁷⁰ wie SCHOPENHAUER ihn zur Offenbarung des Willens zugehörig markiert.⁸⁷¹

So läßt sich das Erzählen des Willens in *Berge Meere und Giganten* als ein Erzählen in Wellen verstehen.⁸⁷² Die schon „von Nietzsche geschätzte Paronomasie“⁸⁷³ zwischen Welle und Wille, die sich beispielsweise in der *Fröhlichen Wissenschaft* findet, deren 310. Aphorismus unter die Überschrift ‚Wille und Welle‘ gestellt ist,⁸⁷⁴ läßt sich auch auf *Berge Meere und Giganten* übertragen. Auch hier sind Wille und Welle zusammengedacht, wenn dieser Text, der den Willen schreiben will, dauernd zwischen allgemeinem, politischem oder gesellschaftlichem Geschehen und

⁸⁶⁹ Vgl. beispielsweise *BMG* 464: „Und immer neues, nicht nachgebendes Beißen und Herabstoßen der Reiher, Knallen und Aufklatschen der Mähnen, wütende Brodeln Kreischen Spritzen, dampfendes Abweichen Keuchen, meterhohes Aufzischen, brüllende Gischt.“

⁸⁷⁰ *WWV* I 229.

⁸⁷¹ Die Konzentration auf das Verb zeigt sich auch daran, daß das, was SANDER als ‚Bildstruktur‘ oder ‚Metaphorik‘ bezeichnet (siehe dazu den folgenden Abschnitt), vorwiegend in Verbalkonstruktionen zu finden ist. Vgl. die Beispiele ‚blühen‘, ‚vegetieren‘, ‚wuchern‘, ‚wachsen‘, ‚verfaulen‘ im Abschnitt zu ‚Pflanzenmetaphern‘ (vgl. SANDER 1988: 379-383) oder ‚zermorschen‘, ‚zersetzen‘, ‚einstürzen‘, ‚verfallen‘, ‚zertrümmern‘, ‚bröckeln‘, ‚zerschmettern‘ im Abschnitt zur ‚technischen Metaphorik‘ (vgl. ebd.: 384-387).

⁸⁷² Diese Paronomasie ist in der Literaturwissenschaft ein beliebter Ansatzpunkt für die Analyse. Zum Schopenhauerschen ‚Willen‘ als ‚Wellen‘ in Eduard von KEYSERLINGS gleichnamigem Roman vgl. beispielsweise PENKE (2014).

⁸⁷³ GRODDECK (1991: 165, Fn. 27). – Zum dritten Gedicht des sechsten Dithyrambus von NIETZSCHES *Dionysos-Dithyramben* (die zweite Strophe des Gedichts lautet: „Rings nur Welle und Spiel. / Was je schwer war, / sank in blaue Vergessenheit, / müßig steht nun mein Kahn. / Sturm und Fahrt – wie verlernt er das! / Wunsch und Hoffen ertrank, / glatt liegt Seele und Meer“, NIETZSCHE 1980c: 396) und einer in diesem Gedicht hergestellten Verbindung zu SCHOPENHAUER vgl. GRODDECK (1991: 164-167). Mit dem ‚Kahn‘ beziehe sich NIETZSCHE auf jene oben zitierte Textstelle aus *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

⁸⁷⁴ Die Verbindung zu SCHOPENHAUERS Philosophie in bezug auf die Unerfüllbarkeit des immer drängenden Willens und den Schein der Welt ist unverkennbar, wenn es bei NIETZSCHE heißt: „Wie gierig kommt diese Welle heran, als ob es Etwas zu erreichen gälte! Wie kriecht sie mit furchterregender Hast in die innersten Winkel des felsigen Geklüftes hinein! Es scheint, sie will Jemandem zuvorkommen; es scheint, dass dort Etwas versteckt ist, das Werth, hohen Werth hat. – Und nun kommt sie zurück, etwas langsamer, immer noch ganz weiss vor Erregung, – ist sie enttäuscht? Hat sie gefunden, was sie suchte? Stellt sie sich enttäuscht? – Aber schon naht eine andere Welle, gieriger und wilder noch als die erste, und auch ihre Seele scheint voll von Geheimnissen und dem Gelüste der Schatzgräberei zu sein. So leben die Wellen, – so leben wir, die Wollenden! – mehr sage ich nicht“ (NIETZSCHE 1980b: 546).

Naturgeschehen auf der Erde, zwischen Massenbewegungen und episodischen Einzelschicksalen wechselt, ohne je allzu lange an einem Schauplatz zu verharren. Es ist, als dränge eine Welle die nächste, ein Eindruck, der von einer stark ausgeprägten Wassermetaphorik unterstützt wird⁸⁷⁵ und den auch Figuren des Romans teilen, wenn Surrur und Sörensen in ihrer Wasser- und Sturmlehre auf „das Fluktuieren, das bekannte ganz ziellose Schaukeln der Weltgeschichte“ (*BMG* 77) weisen, das programmatisch auch für den Roman selbst gelten kann.

4.3.6.1. *Verwirklichung von Metaphern*

Ein maßgeblicher Teil dieses Erzählverfahrens, das den Willen zu schreiben versucht, ist auch, was VOSS die „*poetische Verwirklichung metaphorischer Redeweisen*“⁸⁷⁶ nennt:

Anstatt zum Beispiel den Maschinenkrieg, die Materialschlacht in Metaphern des Vulkanausbruchs zu beschreiben [...], entwirft die Dichtung erzählerische Szenarien, Imaginationsräume, in denen eine wissenschaftlich organisierte, kriegerische Technologie [...] einen *wirklichen Vulkanausbruch* herbeiführen, *wirkliche Glutströme* freisetzen. [...] Was Metapher war, wird poetische Wirklichkeit: die Vulkane und Lavaströme im Raum der dichterischen Imaginationen sind nun wirkliches Machwerk der sachlichen Gewalten der Moderne [...].⁸⁷⁷

Die Reihe der Beispiele ließe sich fortsetzen. So sind die Giganten in *Berge Meere und Giganten* nicht etwa in ihrer Macht gesteigerte Menschen, sondern es sind wirkliche Riesenwesen. Die „Schädelpyramide“ in Marduks Empfangszimmer ist eine wirkliche Schädelpyramide, nicht nur eine Metapher für den Uralischen Krieg (vgl. *BMG* 163, 216, 220, 281, 293), und so spricht Marion Divoise nicht metaphorisch, wenn sie Marduk anklagt: „Wenn es nach dir ginge, wäre die ganze Erde eine Schädelpyramide“ (*BMG* 175). Kuraggara und Mentusi verhalten sich nicht nur wie Geier, sondern sie verwandeln sich tatsächlich in Geier (vgl. *BMG* 592). Die Gewalt hypertrophen Wachsens und Wucherns wird *verwirklicht*, wenn der Marduksche Wald die zweiundvierzig

⁸⁷⁵ Zur Wassermetaphorik vgl. SANDER (1988: 423-448).

⁸⁷⁶ VOSS (2000: 93).

⁸⁷⁷ VOSS (2000: 93f.).

Eisenfreunde zerquetscht: „Das mammutische tiefende krachende Wachsen zerpreßte klemmte malnte manschte die Menschen, knackte die Brustkörbe, brach die Wirbel, schon die Schädelknochen zusammen, goß die weißen Gehirne über die Wurzeln“ (BMG 143). Wenn die Senate in den Städten ausgewählte Familien zu Machthabern bestimmen, um das öffentliche Leben zu kontrollieren, geschieht „[d]ies alles [...] geheim und niemand im Volk bemerkte sogleich etwas“ (BMG 46). Diese Unsichtbarkeit der veränderten Machtverhältnisse korrespondiert mit einer tatsächlichen Unsichtbarkeit, denn jene Machthaber tragen Kleidung, welche über einen komplizierten Spiegel- und Blendmechanismus ihre Träger „faktisch unsichtbar“ (BMG 47) macht.

In ihrer äußerst detaillierten Analyse der „Bildstruktur“⁸⁷⁸ setzt sich SANDER bewußt undifferenziert mit ‚Bildlichkeit‘ auseinander, ohne zwischen Vergleichen, Metonymien, Metaphern und dergleichen zu unterscheiden.⁸⁷⁹ SANDER macht zwar darauf aufmerksam, daß die Giganten „integraler Bestandteil der Romanwirklichkeit“ sind und „im Sinngefüge des Romans [...] Faktizität und Glaubwürdigkeit“ besitzen,⁸⁸⁰ doch ebendiese Fälle, die zu einer konsequenten Infragestellung der Metaphern innerhalb des Romans führen sollten, werden in der Analyse vernachlässigt. Es ist gewiß nicht zu bezweifeln, daß *Berge Meere und Giganten* über einen großen Reichtum an Metaphern verfügt, doch es handelt sich bei diesen um metaphorisches Sprechen auf mikrostruktureller, meist phrasaler Ebene (wie zum Beispiel „das Fluten der Menschen“, BMG 320). Außerdem stehen auch diese Metaphern stets im Spannungsfeld zwischen konventioneller Metaphorizität und der Verwirklichung metaphorischer Redeweise, wie das folgende Beispiel demonstrieren kann.

⁸⁷⁸ Vgl. SANDER (1988: 342-598).

⁸⁷⁹ Um den Untersuchungsgegenstand nicht einzugrenzen, solle in ihrer Analyse „auf eine präzise terminologische Bestimmung verzichtet und stattdessen ein ‚offenes‘ Verständnis von Bildlichkeit zugrundegelegt“ (SANDER 1988: 343) werden.

⁸⁸⁰ SANDER (1988: 344).

Im Uralischen Krieg ist die amerikanische Westküste von den Japanern besetzt worden. Im Rahmen dessen, was der Roman als ‚Auslaufen der Städte‘ (5. Buch) bezeichnet, kommt es zu Aufständen gegen die Besatzung. In Isolation betrachtet, handelt es sich bei einem Satz wie „Ihr Geschrei *brauste in Wellen* stundenlang gegen die stummen Gebäude der Mongolen“ (BMG 288, Hervorhebung A.L.) um Wassermetaphorik. Allein, die schreienden Menschen verenden in der die Gebäude umgebenden Strahlenbarriere. Leichenwälle türmen sich auf. Daraufhin ziehen die japanischen Besetzer gegen die Aufständischen: „Schillernde graugrünliche Körper, von rollenden blitzenden und flimmernden Gestellen umgeben. [...] Bei ihrer Annäherung rauchte der Leichenwall, schwelte schmolz. [...] Durch den rauchenden fließenden Leichenwall, durch die brandenden Menschen gingen die Japaner [...]“ (BMG 289). Die Leichenwälle *schmelzen*, verflüssigen sich und *fließen* nun wirklich. Die Metapher wird unmittelbar realisiert. Unter den ‚brandenden‘ Menschen lassen sich nun gleichermaßen – metaphorisch – die aufständischen, noch lebenden Menschen, als auch – in poetischer Verwirklichung – die verflüssigten Leichenmassen verstehen. Wenn kurz danach von amerikanischen Vertretern im Londoner Senat berichtet wird, die „in der schwelenden Landschaft des Nordwestens zu Hause“ (BMG 291) waren, dann ist dieses Schwelen nicht so sehr – oder zumindest nicht nur – Metapher für die Aufstände an der amerikanischen Westküste: wie zuvor beschrieben, *schwelen*, *rauchen* die Leichenmassen wirklich. Metaphorische Redeweise wird poetisch realisiert, (sekundäre) Vorstellung wird in (primären) Willen überführt. In der poetischen Realisierung der Metaphern versucht *Berge Meere und Giganten*, den Schleier der Vorstellung zu durchbrechen und sich einem Erkennen des Willens, des Dinges an sich, zu nähern.

4.3.6.2. Vom Turmalin – Verwirklichung romantischer Naturphilosophie

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß *Berge Meere und Giganten* abgesehen von enzyklopädischem Wissen kaum Verbindungen zur zeitgenössischen Wissenschaft aufweist. Statt einer Anbindung an die zeitgenössische Physik wird die Verbindung von Wissenschaft und Literatur

in einem – auf den ersten Blick – seltsamen Rückgriff auf die Anfänge der modernen Physik erreicht, wenn im Roman die Enteisung Grönlands durch den Einsatz von ‚Turmalinschleiern‘ erreicht werden soll.

Schon die Bezeichnung jener Gebilde als ‚Turmalinschleier‘ läßt aufhorchen. Wenngleich alternativ auch von ‚Turmalinnetzen‘ die Rede ist,⁸⁸¹ bleibt ‚Turmalinschleier‘ doch maßgeblich.⁸⁸² Gerade der deutliche Vorzug von ‚Schleier‘ gegenüber ‚Netz‘ ist auffällig, und so muß ein solcher Schleier im Rahmen der hier vorgestellten Lektüre selbstverständlich an den „Schleier der Maja“⁸⁸³ erinnern, der eng mit SCHOPENHAUERS Willensphilosophie in *Die Welt als Wille und Vorstellung* verknüpft ist. Die durch das *principium individuationis* geprägte Welt der Erscheinungen ist eine Welt der Täuschungen. Ziel muß es sein, den Schleier, das *principium individuationis*, zu lüften und das eigentliche Wesen der Dinge zu durchschauen. – Es sollen das Wort und das Bild des Schleiers in ihrem interpretatorischen Potential hier nicht überbeansprucht werden, aber tatsächlich verbirgt sich hinter jenen Turmalinschleiern in *Berge Meere und Giganten* eine schwer zu fassende Macht, die weit über die physikalischen Eigenschaften von Turmalinen hinausgeht. Es sind die Turmalinschleier, die ein durch den Menschen nicht mehr kontrollierbares Wuchern, Drängen, Treiben und Wachsen hervorbringen. Damit äußert sich der Wille unmittelbar in der diegetischen Welt, wird für den Leser durchschaubar. – Doch zurück zum Turmalin.

Turmaline sind Ringsilikate, die sich neben ihrer Farbvielfalt vor allem durch ihre Eigenschaft der Pyroelektrizität auszeichnen: Durch Erwärmen oder Abkühlen kommt es zu einer elektrischen

⁸⁸¹ Vgl. beispielsweise *BMG* 410, 510.

⁸⁸² Vgl. beispielsweise *BMG* 410, 412, 420, 458, 459, 479, 510f., 514, 519, 553, 595, 607f.

⁸⁸³ *WWW* I 335, 456, 457, 478, 488. Zuerst erscheint der Schleier der Maja bereits im dritten Abschnitt von *Die Welt als Wille und Vorstellung* zur Einführung des Gedankens von der Welt als Vorstellung. Die Weisheit der Inder spreche: „es ist die Maja, der Schleier des Truges, welcher die Augen der Sterblichen umhüllt und sie eine Welt sehen läßt, von der man weder sagen kann, daß sie sei, noch auch, daß sie nicht sei: denn sie gleicht dem Traume, gleicht dem Sonnenglanz auf dem Sande, welchen der Wanderer von ferne für Wasser hält, oder auch dem hingeworfenen Strick, den er für eine Schlange ansieht“ (*WWW* I 37).

Aufladung an den Enden des Kristalls, wobei das Ende, das beim Erwärmen positiv geladen ist, beim Abkühlen negativ geladen ist, die Aufladungen also umgekehrt verteilt sind. Zurückzuführen ist der Effekt auf die Kristallstruktur der Turmaline, die ein permanentes elektrisches Moment besitzt, welches aber gewöhnlich durch die Umgebung kompensiert wird. Durch eine Veränderung der Temperatur kommt es jedoch zu einer Verschiebung von Ladungen, die an den Enden des Kristalls nachgewiesen werden können.⁸⁸⁴ Bekannt ist dieser Effekt seit dem 18. Jahrhundert und wurde wissenschaftlich zuerst von Franz AEPINUS beschrieben.⁸⁸⁵

Die Turmaline beschäftigen europäische Forscher seit dem frühen 18. Jahrhundert und erregen vor allem in dessen zweiter Hälfte sowie zur Wende zum 19. Jahrhundert eine beachtliche Aufmerksamkeit. Unter den ‚physischen Wirkungen‘ sieht GOETHE neben der magnetischen, elektrischen, galvanischen und anderen auch die ‚turalinische‘.⁸⁸⁶ LICHTENBERG fragt gegen Ende

⁸⁸⁴ Vgl. BORCHARD-OTT (1973: 95), KLEBER ET AL. (2010: 283f.).

⁸⁸⁵ AEPINUS beschreibt die Eigenschaften des Turmalins bereits 1756 bei der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften. Im Jahre 1757 erscheint eine Zusammenfassung der Ergebnisse in TOUSSAINTS *Observations periodiques sur la physique, l'histoire naturelle et les arts* (vgl. AEPINUS 1757), im Jahre 1758 erscheinen mehrere Abhandlungen AEPINUS' über den Turmalin, in lateinischer Sprache (vgl. AEPINUS 1758a; es handelt sich um einen Akademievortrag, der in St. Petersburg gehalten wurde; für die deutsche Übersetzung, vgl. AEPINUS 1759) sowie in französischer (vgl. AEPINUS 1758b) und englischer Sprache (vgl. AEPINUS 1758c). Zur Publikationsgeschichte vgl. HOME (1992: 25). AEPINUS' Arbeiten über den Turmalin „catapulted him suddenly into the front rank of electrical investigators“ (ebd.: 26) und wurden stark rezipiert. Nach AEPINUS ist der ‚Trip‘ oder ‚Tourmalin‘ ein Stein, der „seines gleichen nicht hat“ und von denen, „denen er nicht ganz unbekannt ist, [...] Aschenzieher genennet“ werde (AEPINUS 1759: 241). Der Turmalin teile die Eigenschaften des Glases, durch Reiben elektrisch aufgeladen zu werden. „Allein, viel bewundernswürdiger ist diejenige Electricität, welche diesem Edelsteine, vermittelst der Wärme, mitgetheilet wird“ (ebd.: 242), woraufhin AEPINUS diese Eigenschaft ausführlicher beschreibt (vgl. ebd.: 242-244). – Zu AEPINUS und der Bedeutung seiner Forschung am Turmalin vgl. HOME (1992; 1979: 93-98). Zur frühen Forschungsgeschichte vgl. GEHLER (1791), BREIDBACH & WIESENFELDT (2012a).

⁸⁸⁶ Vgl. GOETHE (1988: 822). In einem kurzen Text und einem Schema zu <Physischen Wirkungen>, welche im Juli 1798 entstanden, führt GOETHE die ‚turalinische‘ an. Diese wurden allerdings nicht veröffentlicht und erschienen erst 1893 im Erstdruck (vgl. ebd.: 822-829, 1267f.). Unter den Physikalischen Vorträgen der Jahre 1805-1806 hielt GOETHE am 23. Oktober 1805 auch einen zum Turmalin (vgl. ebd.: 840f.) und beschreibt darin den Turmalin, erörtert die Forschungsgeschichte kurz (auch mit Verweis auf AEPINUS) und geht auf den pyroelektrischen Effekt ein. – HERCHENRÖDER bringt GOETHES Schema der physischen Wirkungen mit *Berge Meere und Giganten* in Verbindung, ohne notwendigerweise Döblins Kenntnis von GOETHES Notizen voraussetzen. Es sei „unbekannt, welche Wirkungen den Turmalinen zuschrieb. Und doch ist es mehr als ein Zufall, daß Döblin, von einem genetischen wie morphologischen Einblick getragen, diese Gebilde als geeignete Sammler der elementarischen feuerischen Kraft ansah“ (HERCHENRÖDER 1948: 54f.).

der Abhandlung *Super Nova Methodo Motum ac Naturam Fluidi Electrici Investigandi* von 1779 (basierend auf einem Vortrag aus dem Jahre 1778) in bezug auf den Turmalin: „Könnte also nicht die aus Erde und Wasser bestehende Erdkugel samt der umgebenden Atmosphäre ein großer Turmalin sein, dessen Pole mit den Polen der Erde ungefähr zusammenfielen, der positive mit dem Nordpol und der negative mit dem Südpol?“⁸⁸⁷ LICHTENBERG meint mit diesen Worten aber keineswegs, daß innerhalb der Erde ein riesiger Turmalin verborgen sei. Vielmehr verstehe er „[u]nter einem in der Erde verborgenen Turmalin [...] die Summe aller irgendwo befindlichen Körper, auch der Luft selbst, die durch die unterirdische Wärme oder durch die Hitze der Sonne elektrisiert allen Körpern Elektrizität mitteilt“.⁸⁸⁸ Der Turmalin wird somit zu einer Analogie für eine elektrisch polarisierte Welt. SCHELLING folgt in *Von der Weltseele* aus dem Jahre 1798 LICHTENBERG in dessen Analogie von der Erde als Turmalin: „die Coexistenz der elektrischen und magnetischen Polarität am Erdkörper [...] erlaubt uns, auf ihn alle Analogien des Turmalins [...] anzuwenden“.⁸⁸⁹ SCHELLING nutzt das Beispiel des Turmalins, um in das Kapitel zur Polarität einzuführen.⁸⁹⁰ Die Koexistenz von elektrischer und magnetischer Polarität im Turmalin erregt das besondere Interesse von SCHELLING, ermöglicht dies doch den Gedanken, daß sich die Erscheinungen der Natur auf allgemeinere Prinzipien zurückführen lassen. Über eine Reihe von Analogien kommt SCHELLING zu dem Schluß, daß es sich bei dem Gesetz der Polarität wohl um „ein *allgemeines Weltgesetz*“⁸⁹¹ handele, das nicht nur für die Erde, sondern für den gesamten Kosmos gelte.

⁸⁸⁷ LICHTENBERG (1997: 199).

⁸⁸⁸ LICHTENBERG (1997: 199).

⁸⁸⁹ SCHELLING (2000: 178).

⁸⁹⁰ Vgl. SCHELLING (2000: 167-179).

⁸⁹¹ SCHELLING (2000: 179).

In einem ähnlichen Sinne spricht RITTER, der als „die Verkörperung der naturwissenschaftlichen Romantiker“⁸⁹² angesehen werden kann und der den ‚phantasievollen Versuch‘ unternahm, „Wissenschaft und Kunst, Physik und Poesie in einem einheitlichen Weltbild konvergieren zu lassen“⁸⁹³; in seinen *Fragmenten aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* aus dem Jahre 1810 von der „Erde als Turmalin“⁸⁹⁴ und fragt, ob sich „am Turmalin das Geheimniß der Erwärmung der Körper verrathen“⁸⁹⁵ sollte. Denn im für RITTER typischen „Schwung seiner Verallgemeinerung“⁸⁹⁶ vermutet er: „Alle Körper scheinen während der Erwärmung und Erkältung Turmaline zu seyn, nur daß die beyden (electrischen) Pole beständig wieder zusammenfahren“.⁸⁹⁷ RITTERS Aussagen zum Turmalin verdeutlichen nach WETZELS, warum „der Turmalin und damit alle Kristalle ein so ungewöhnliches Interesse beanspruchen können: das ‚Lebensfeuer‘ der Elektrizität trat in ihnen zutage. Die Mineralwelt war nicht stumm und stumpf, sondern erwies sich als reizbar durch dieselbe Kraft, der ein tierischer oder pflanzlicher Organismus antwortet“.⁸⁹⁸ Auch SCHELLING geht von der „Continuität der anorganischen und der organischen Welt“ aus, so daß „die ganze Natur zu einem allgemeinen Organismus verknüpft“ sei.⁸⁹⁹ Diese von RITTER und SCHELLING verkörperte romantische Naturphilosophie, die die Welt als *einen* Organismus denkt, in welchem die gleichen Prinzipien auf Anorganisches und Organisches wirken, beeinflusste nachhaltig die Literatur der

⁸⁹² WETZELS (1973: VII). So WETZELS auch in einem späteren Aufsatz: „If there was a person among the German Romantics who can be and in fact was in his time considered the prototype of a Romantic physicist, it is Johann Wilhelm Ritter“ (WETZELS 1990: 199), wobei WETZELS sogleich darauf hinweist, daß eine solche Charakterisierung zwiespältig sei, indem der Begriff des ‚romantischen Physikers‘ gleichermaßen polemisch wie programmatisch sei.

⁸⁹³ WETZELS (1973: VII).

⁸⁹⁴ RITTER (1810: 192).

⁸⁹⁵ RITTER (1810: 147).

⁸⁹⁶ WETZELS (1973: 70).

⁸⁹⁷ RITTER (1810: 147).

⁸⁹⁸ WETZELS (1973: 70f.).

⁸⁹⁹ SCHELLING (2000: 257).

frühen Romantik.⁹⁰⁰ SCHELLINGS *Von der Weltseele* wurde von NOVALIS stark rezipiert,⁹⁰¹ und auch NOVALIS ist mit dem Turmalin wohlvertraut.

„Turmalin“ erscheint als Figur innerhalb von Klingsohrs allegorischem Märchen in *Heinrich von Ofterdingen* als der „Blumengärtner“,⁹⁰² den sich Fabel von König Arctur zum Begleiter erbittet, um die Asche der Mutter zu sammeln. Und so trägt diese Figur Turmalin durchaus die Eigenschaften des Minerals Turmalin, denn Turmalin „sammelte sorgfältig die auffliegende Asche“. ⁹⁰³ Seitdem das Mineral Turmalin in Europa bekannt wurde, ist die Asche integraler Bestandteil seines Diskurses. SCHMIDT erwähnt schon 1707 in den *Curiösen Speculationes* die Eigenschaft des Turmalins, Asche anzuziehen, weswegen er bei den Niederländern „Aschentrecker“ genannt werde,⁹⁰⁴ wobei diese Eigenschaft schon vor NOVALIS' *Heinrich von Ofterdingen* ihren Weg in die Literatur findet: Im *Hesperus* von JEAN PAUL erscheint der „Turmalin [...], der Aschestäubchen zieht“⁹⁰⁵ am 8.

⁹⁰⁰ Gerade in der Person RITTERS findet diese Beeinflussung einen Fokus, wurde er doch besonders von NOVALIS, Friedrich SCHLEGEL, TIECK, BRENTANO, ARNIM und auch GOETHE geschätzt. Vgl. WETZELS (1973: 15-17) und RICHTER (2003). NOVALIS wurde nachhaltig von RITTER beeinflusst, vgl. dazu WETZELS (1973), DAIBER (2001: bes. 99-113), RICHTER (2003: bes. 43-47).

⁹⁰¹ Vgl. die Ausführungen im *Editorischen Bericht* der historisch-kritischen SCHELLING-Ausgabe, SCHELLING (2000: 33f.).

⁹⁰² NOVALIS (1978: 359).

⁹⁰³ NOVALIS (1978: 359).

⁹⁰⁴ Vgl. SCHMIDT (1707: 270). Es handelt sich hier wohl um die früheste Nennung des Namens „Turmalin“ im Deutschen (vgl. BREIDBACH & WIESENFELDT 2012a: 22). SCHMIDT berichtet, daß ihm ein Herr Daenius berichtet habe, „daß Anno 1703. die Holländer einen aus Ost-Indien von Ceylon kommenden Edelstein, Turmalin, oder Turmale, auch Trip genannt, zum ersten mahl nach Holland gebracht hätten, welcher die Eigenschaft hätte, daß er die Turff-Asche auf der heissen und glüenden Turff-Kohle, nicht allein, wie ein Magnet aus Eisen, an sich ziehe, sondern solche Asche zu gleicher Zeit wieder von sich stosse, welches mit Lust zu sehen sey, denn bald ein wenig Asche darauf hüpfte, und gleichsam sich stellet als ob es sich mit Gewalt in den Stein hinein drehen wollte, bald springe dagegen ein wenig wieder davon hinweg, als wolte es gleichsam von neuem ausholen wieder darauf zu springen, und würde deswegen von den Holländern Aschentrecker genannt“ (SCHMIDT 1707: 269f.). Dem folgt wörtlich MAURER (1713: 605f.).

⁹⁰⁵ JEAN PAUL (1960: 589). Im Zusammenhang heißt es: „Wenn er [i.e. Viktor, A.L.] nun in diesem geistigen Laboratorium, das weniger der Scheidekunst als der Vereinkunst diene, vom Turmalin an, der Aschestäubchen zieht, bis zur Sonne, die Erden zieht, und bis zur unbekanntenen Sonne, an welche Sonnensysteme anfliegen, aufstieg [...]: dann wurde vormittags um 11 Uhr der innere Himmel (wie oft draußen der äußere) aus allen Blitzen *eine* Sonne, aus allen Tropfen wurde *ein* Guß, und der ganze Himmel der obern

Hundposttag, worauf später auch RITTER verweist.⁹⁰⁶ Seine literarische Signifikanz erhält und bewahrt der Turmalin auch im weiteren 19. Jahrhundert, vor allem durch STIFTERS gleichnamige Erzählung. „Der Turmalin ist dunkel, und was da erzählt wird, ist sehr dunkel“⁹⁰⁷ – so lautet der erste (und einzige) Satz, in welchem der Turmalin in der Erzählung namentlich genannt wird.⁹⁰⁸ Wie die Resonanz blickt der Turmalin mit seinen wunderlichen pyroelektrischen Eigenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits auf eine lange physikalische und literarische Geschichte zurück,⁹⁰⁹ wenn sie in *Berge Meere und Giganten* eine höchst prominente Stellung einnehmen.

In *Berge Meere und Giganten* erscheinen Turmaline im Zusammenhang mit den Plänen zu einer Enteisung Grönlands und werden zuerst von De Barros auf Island in der Form der Turmalinschleier eingesetzt. In den Text werden die Turmaline als ‚Steingeschlechter‘ eingeführt, geradezu als handele es sich um Figuren, zumindest aber um Lebewesen:

Turmalin hießen die Steingeschlechter, die der grobkörnige Granit in Gängen und Adern hielt. Magnesium nahmen sie auf, dann wurden sie braune Dravite; pechschwarz unter dem Eisen zu Schörlen; gelb blaßgrün waren sie Achroite, die Natrium in sich trugen. Sie lagerten im Albanygranitgebiet, in Neuhamphshire, am

Kräfte kam zur Erde der untern nieder, und... einige blaue Stellen der zweiten Welt waren flüchtig *offen*“ (JEAN PAUL 1960: 589f.).

⁹⁰⁶ Vgl. RITTER: „Jean Paul nennt die Erde den Aschenzieher unseres warmen Staubes. Aber eigentlich wird alles, was schwer ist, von der Erde als Turmalin gezogen, und Schwere selbst ist dieses Phänomen. Die Sonne zieht den Staub der Erde, diese das Aschenstäubchen des Mondes eben so an, wie eine Milchstraße die andere. – Die Natur ist Asche und Zieher zugleich.“ (RITTER 1810: 192f.). Zu dieser Stelle bei RITTER vgl. BREIDBACH & WIESENFELDT (2012a: 34f.).

⁹⁰⁷ STIFTER (1982: 135).

⁹⁰⁸ HETTICHE weist in seinem Kommentar (vgl. HETTICHE 1995: 423) darauf hin, daß diese Formulierung an die *Naturgeschichte für Kinder* von Georg Christian RAFF erinnere, welche zu STIFTERS Schullektüre gehörte. In diesem Werk werden die Absätze zu Steinen häufig mit der Formulierung ‚Der X ist [Farbe]‘ eingeleitet (vgl. RAFF 1781: 647-653).

⁹⁰⁹ Für eine kurze Kulturgeschichte des Turmalins bis ins 21. Jahrhundert vgl. RIEGER (2004). – Gelegentlich erscheint Turmalin auch als Name für Figuren (ohne dabei wie bei NOVALIS in einer Allegorie zu erscheinen). So etwa die Titelfigur in Benedikte NAUBERTS postum erschienenem Roman *Turmalin und Lazerta* von 1820. Bei der Titelfigur handelt es sich um den südamerikanischen Fürsten Aza, der nach seiner Taufe den Namen Turmalin annimmt. Im Jahr 1831 erscheint außerdem der Roman *Tourmalin von Yssel*, ein wie der Untertitel anzeigt, ‚großer Räuberroman‘ eines Dr. WITTKIND (vgl. die Rezension zum Roman in BLÄTTER FÜR LITERARISCHE UNTERHALTUNG 1832: 164).

Dach des englischen Dartmoor. Bor Kieselsäure und andere Urwesen hatten sich in ihnen angesiedelt und mit ihnen auf dem Erdboden niedergelassen und hingebreitet. Wenn Wasser Dämpfe Gase auf diese Geschöpfe eindringen, verwandelten sie sich in hellen Glimmer, wucherten über Saphire weg. [...] Sie waren von eigentümlicher Empfindlichkeit und Reizbarkeit. Die Wärme ließ sie elektrisch aufzittern: *dies hatte man schon lange beobachtet*; über die Enden ihrer Leiber dehnte sich strahlende Spannung. (BMG 408f., Hervorhebung A.L.)

Selbst wenn „[d]ie Ahnenreihe des Turmalin-Geschlechts, die sich wie eine beständige Generationenfolge von Lebewesen liest, [...] trotz aller Anleihen aus der Naturgeschichte des 18. Jahrhunderts auf zeitgenössisch exaktem mineralogischen Wissen“⁹¹⁰ basiert – als Quellen dienten TSCHERMAKS *Lehrbuch der Mineralogie* und LÖWLS *Geologie*⁹¹¹ –, so weist der Text durch die Bemerkung, daß man die pyroelektrischen Eigenschaften des Turmalins ‚schon lange beobachtet‘ habe, dem Turmalin eine eigene Geschichte zu, die hier zwar lediglich impliziert wird, aber dennoch als vorhanden gedacht werden muß.

Die Figuralität der Turmaline, die sich auch in ihren Eigenschaften als ‚reizbar‘ und ‚empfindlich‘ äußert, wird später im Text noch deutlicher hervorgehoben, beispielsweise in einem Satz wie „Die schrecklichen Turmaline strahlten sangen“ (BMG 458), in dem sowohl das Attribut der Schrecklichkeit als auch die Tätigkeit des Singens eher auf eine Person denn auf ein Mineral weisen, und schlägt sich auch in der Beschreibung des Plans zur Enteisung Grönlands nieder.

Man war darauf gekommen, sich der Turmaline zu bedienen um Wärme, die lose schwimmende flüchtige Kraft, in die strengere feste Elektrizität zu drängen. [...] Die Völker der Turmaline hingen, Geschöpf neben Geschöpf, elastisch schwingend da aneinander, in schlanken Säulen; fremdes Mineral trennte Kristall von Kristall. Sie waren es, die das strahlende Feuer der Vulkane an sich saugen sollten, ihre Glut in den Fluß der Elektrizität verwandeln, den sie dann später wieder auf Grönland in lockerer Glut aushauchen sollten. (BMG 409)

⁹¹⁰ SCHÄFFNER (1995: 317).

⁹¹¹ Zu den Quellen für die zitierte Stelle vgl. SANDER (2006b: 744-746). SANDER macht allerdings darauf aufmerksam, daß die Handschrift 1 von *Berge Meere und Giganten* „sehr viel ausführlicher“ als die Exzerpte Döblins sei, „so daß neben Löwl und Tschermak [...] weitere Quellen angenommen werden müssen“ (ebd.: 745). Zum Turmalin, mit Ausführungen zu Achroit, Dravit und Schörl, vgl. TSCHERMAK (1905: 547-550), zur Pyroelektrizität des Turmalins vgl. TSCHERMAK (1905: 258-260).

Auch hier verleihen eine Beschreibung wie ‚Völker der Turmaline‘ oder Aussagen über das Saugen- und Aushauchen-Sollen den Turmalinen eine gewisse Figuralität. Setzt man diese Figuralität in Beziehung zu NOVALIS’ Turmalin-Figur,⁹¹² zeigt sich ein offensichtlicher Unterschied, aber auch eine interessante Parallele. In Klingsohrs Märchen ist Turmalin als handelnde Figur Teil einer komplexen Allegorie. In *Berge Meere und Giganten* erscheint der Turmalin ebenfalls als handelnd, nicht aber als Figur. Wie in der erzählten Welt von *Unser Dasein* die Resonanz im Kontrast zur reinen Metaphorizität, die die Vorstellungen von Resonanz als Mitschwingen seelischer Saiten um 1800 prägte, wieder *physikalisiert*, d.h. als ein in der (erzählten) Welt wirkendes Prinzip verstanden wird – dabei als bereits aus der Wissenschaft transferiertes und transformiertes Konzept immer spezifisch literarisch bleibend –, wird NOVALIS’ Turmalin in *Berge Meere und Giganten* wieder zum Mineral, bewahrt aber figurale Handlungsmuster als Akteur.

Damit erschöpft sich aber nicht die Beziehung zu romantischen Vorstellungen vom Turmalin. Denn zugleich wird in *Berge Meere und Giganten* die romantische Vorstellung vom Turmalin als Bindeglied zwischen belebter und unbelebter Natur *poetisch realisiert*. Erstes Anzeichen für die belebende Kraft der Turmaline ist die immense Anziehungskraft der Turmalinschleier auf alle Lebewesen:⁹¹³ Schon früh bemerken die Menschen auf den Turmalinschiffen „die große Zahl von Fischen, die sich um die Flotte sammelte“ und erkennen bald, daß diese Fische „hinter den Turmalinfrachtern her waren“ (BMG 421). Ebenso wuchern Tang und Algen um die Schiffe (vgl. BMG 421f., 425), Wale begleiten die Schiffe (vgl. BMG 422), Vögel stürzen sich auf sie (vgl. BMG 425). Menschen können sich nur wenige Tage auf den Frachtern aufhalten, da sie schon bald „ein heftiges bald unbezwingbares Liebesempfinden“ (BMG 423) ergreift und in eine Art Trance fallen läßt. Als man später zu den verlassenen Turmalinschiffen zurückkehrt, sind diese nicht mehr als

⁹¹² Damit soll keineswegs behauptet werden, daß Döblin sich intentional auf NOVALIS bezieht, was ISERMANN denn auch bezweifelt (vgl. ISERMANN 1989: 90).

⁹¹³ Vgl. dazu auch VOSS (2000: 174f.).

solche zu erkennen, da sie sich in völlig überwucherte Insel verwandelt haben, die alles Leben an sich gezogen haben (vgl. *BMG* 451, 455). Kaum sind die Turmalinschleier auf Grönland niedergelassen, bricht sich der Wille im Drängen und Wuchern ungehemmt Bahn. Die grönländischen Wesen sind das Produkt „einer unmäßigen Kraft, die [...] aus dem schrecklichen Flammenschleier blies“ (*BMG* 497) und damit unmittelbar auf die Turmaline zurückzuführen ist.⁹¹⁴ Der Skandinavier, der als erster das durch Blutspritzer eines grönländischen Untiers ausgelöste Wuchern seiner Gliedmaßen überlebt (und zwar indem er sich in die Nähe der Turmaline begibt; vgl. *BMG* 508-510), predigt „von dem Wunder der Turmalinnetze“, denn „[i]n ihnen stecke die Seele des Lebendigen“ (*BMG* 510).

Wie im Falle der Resonanz und *Unser Dasein* findet hier ein Rückgriff auf eine wissenschaftliche, die Literatur beeinflussende romantische Vorstellung statt. In diesem speziellen Falle ist es die Vorstellung vom Turmalin als Bindeglied zwischen organischer und anorganischer Welt.⁹¹⁵ Tatsächlich kann auch *Unser Dasein* als die Physikalisierung eines ‚romantischen‘ Programms verstanden werden im Sinne einer weltumspannenden Physik der Resonanz, in welche auch die Kristalle – und mithin die Turmaline – integriert sind. Weil der Kristall „weder Atmung noch Stoffwechsel“ habe, sei „die Formel seines Daseins [...] in der Anordnung des Raumgitters mit den Symmetrieelementen der Flächen und Ebenen“ gegeben (*UD* 118f.). Damit sei der Kristall jedoch „auf diese seine besondere Art [...] kein Leichnam oder gar Kunstprodukt, sondern *von der ihm eigentümlichen Lebendigkeit* und zeigt sich ständig in allem, was ihm begegnet, auch im Abbau,

⁹¹⁴ Zweifellos ist EYKMAN zuzustimmen, wenn er das Feuer als die maßgebliche Naturkraft in *Berge Meere und Giganten* identifiziert, die gleichermaßen zerstörend wie schöpferisch wirke (vgl. EYKMAN 1988: 193-200). Er verkennt dabei aber, daß *hinter* diesem Feuer die geheimnisvolle Kraft der Turmaline steckt, so wie schon in der *Zueignung* nicht physikalische Phänomene, sondern das Prinzip hinter diesen Phänomenen beschworen wird. Auch HIEN sieht im Feuer das „Sinnbild der Urkraft“ (HIEN 2002: 467). Genauer indessen analysiert DENLINGER, wenn er das Feuer als „Träger der Urmacht“ (DENLINGER 1977: 91) bezeichnet.

⁹¹⁵ In eine ähnliche Richtung gehen die Ausführungen von ELM. Im Turmalinnetz sieht ELM das Sinnbild eines ‚naturalistischen Geists‘, der bei Döblin eine „irrationale, d.h. mythische, und eine rationale, d.h. technische“ Komponente habe, wobei im Turmalinnetz diese eine Symbiose eingingen und „auf mystische, logisch unerklärliche Weise die Idee einer Urnatur“ entstehe (ELM 1991a: 289).

als eigentümliches Gebilde, das *ebenbürtig* neben Pflanzen und Tieren steht“ (UD 119, Hervorhebung A.L.). In *Berge Meere und Giganten* stehen Kristalle in der Form der Turmaline nicht nur ebenbürtig neben Pflanzen und Tieren, in ihnen verbirgt sich der Wille zum Leben als ein Drang des hypertrophen Wachstums.

Wie man das Schreiben in Resonanz (in diegetischer und formaler Hinsicht) als ein Experiment verstehen kann (wie sähe eine von der Resonanz durchdrungene Welt aus?), wird auch hier das Experiment einer romantischen Naturphilosophie direkt im Text umgesetzt und in der Diegese *verwirklicht*.⁹¹⁶ Zum einen verdeutlicht *Berge Meere und Giganten* gerade am Beispiel des Turmalins, was es heißt, den Willen zu schreiben, und erzeugt auf diese Weise die Resonanz des Erkennens vom Wesen der (diegetischen) Welt. Zum anderen ist der Turmalin in der deutschsprachigen Literatur immer ein intertextueller Verweis, der sich einerseits auf NOVALIS, die romantische Literatur und STIFTER, und andererseits auf den Turmalin in der romantischen Physik um 1800 erstreckt. Der Bezug auf den Turmalin ist mithin *zugleich* Einzeltext- wie Systemreferenz⁹¹⁷ und damit bereits *in sich* resonant.

⁹¹⁶ So auch VOSS in Hinblick auf das ‚Leben‘ der Steine in *Berge Meere und Giganten*, welches sich mit den Vorstellungen Friedrich SCHLEGELS und NOVALIS’ in Verbindung bringen lasse: „In Döblins poetischem Kosmos wird, was frühromantische, magische Naturspekulation war, in wissenschaftlich organisierte, industrielle Praxis überführt“ (VOSS 2000: 168). In eine ähnliche Richtung weist die Analyse von GRÄTZ, allerdings nicht in Hinblick auf die Turmaline oder eine romantische Naturphilosophie, sondern „zeitgenössische wissenschaftliche Kenntnisse“, die Döblin aufgreife, „um sie in ein mythisches Wissen zu verwandeln“ (GRÄTZ 2008: 315). Döblin beabsichtige eine „Transformationsleistung: die Überführung von Naturwissenschaft in Naturphilosophie. Die aufgenommenen Daten und Fakten sollen ein anderes Wissen generieren, ein Wissen von den rational nicht fassbaren Kräften der Natur“ (ebd.).

⁹¹⁷ Zur Unterscheidung von Einzeltextreferenz und Systemreferenz vgl. BROICH (1985b) und PFISTER (1985b). Vgl. auch BERNDT & TONGER-ERK (2013: 145-155). PFISTER unterscheidet innerhalb der Systemreferenz vier Typen (vgl. PFISTER 1985b: 53-56): Referenz auf (1) sprachliche Codes und Normsysteme, (2) Diskurstypen, wie beispielsweise „der religiöse, der philosophische, der wissenschaftliche oder der politische Diskurs, oder, noch pointierter, eine historisch-spezifische Ausformung solcher Diskurstypen, hinter denen immer auch bestimmte Sinnsysteme stehen“ (ebd.: 54), (3) literarische Schreibweisen und Gattungen, und (4) Archetypen und Mythen. Die Referenz auf den Turmalin fällt unter den Subtyp (2), indem implizit auf den naturphilosophischen Diskurs um 1800 verwiesen wird.

4.3.7. Schluß: Von Sonnenbällen und Sternhaufen

Wie bereits oben im Abschnitt zum Fenster und zum Suizid ausgeführt, folgt *Berge Meere und Giganten* einem Kreisschema. Wie am Beginn des Romans steht auch an seinem Ende eine Betrachtung über die Welt als eine Wiederholung des Immergleichen. Dieser stete Wandel, der immer nur eine Iteration ist, findet im vorletzten Absatz ihre Entsprechung:

Die *fleischernen blühenden welkenden Menschenwesen* lagen über dem südlichen Faltenland Europas, [...]. *Gebirgsmassen Höhenzüge Senken* bewegte die Erde unter ihnen und um sie. In *Strömen* zog das **weiße Wasser** hin, füllte Seenbecken. **Braune** und **grüne** Pflanzengeschöpfe *drangen* aus dem **Boden**. **Büsche** und **Wälder bauten** sich **längs der Donau** auf, **längs des Dnjepr** und **des Don**. Urwälder und Moraste von der atlantischen Küste bis zu den südlichen Pusten. Auf ihnen *girrten schluchzten starben* Feldblumen Gräser Vögel. Über die Flächen krochen schwammen mit *nackten schuppigen behaarten* Leibern Tiere, gaben nicht Ruhe um sich zu greifen, aufzunehmen, sich zu entleeren. Bis der Boden, das *wandlungssüchtige Wasser*, die verzehrende Luft sie ganz wieder hatte. Die Scharen der Menschen in Ruhe und Tod, in Werben und Brautkämpfen, unter Vulkanausbrüchen und Ertränkungen. Hielten sich aneinander fest, schwanden tränend dahin, *Schwall über Schwall*, Mutter und Kind Mutter und Kind, Geliebter und Geliebte. Und *immer sehnsüchtig* die Gase der Luft in die Lungenbläschen hinein, an die kleinen Zellen, die Kerne, das weiche Protoplasma, immer angezogen und weiter gegeben. Und wenn die Herzen stillstanden, die Zellen sich trennten und auflösten, waren sie neue Seelen, zerfallendes Eiweiß Ammoniak Aminosäuren Kohlensäure und **Wasser**, **Wasser** das sich in Dampf verwandelte. *Leid- und lustbegierig*, wanderungssüchtig, Seelenvereine in Schneelandschaften, in dem *pendelnden weiten Meer*, in den blasenden **Stürmen**, den **Steinvölkern**, die der **Boden** zu **Bergen** hochtrieb. (BMG 630f., Hervorhebung A.L.)

Schon in der Ansprache der Menschen als ‚Menschenwesen‘ wird ihnen ein Sonderstatus verwehrt.

Die Menschen sind Wesen unter vielen anderen Wesen, von denen sie sich in ihrer Erscheinung unterscheiden mögen, mit denen sie aber doch in einem kosmischen Zusammenhang verbunden sind.

Daher sind auch chemische Elemente und das Wasser bereits wieder ‚Seelen‘: in allen Wesen, von Menschen bis hin zu den Elementen, wirkt das gleiche Prinzip des Dranges und des Wandels. In formaler Hinsicht zeichnet sich die Passage durch ein schwingendes, wellenartiges Erzählen in asyndetischen Dreiheiten aus, das zugleich ein semantisches Schwingen zwischen Gegensätzen

impliziert, ein Schwingen zwischen ‚blühen ~ welken‘, ‚Gebirge/Höhen ~ Senken‘, oder elementaren Gegensatzpaaren: ‚Vulkanausbrüche ~ Ertränkungen‘. Der Wille äußert sich im ‚Strömen‘, ‚Drängen‘, in der Wandlungssucht des Wasser, in der Sehnsucht des Atmens, in der menschlichen Wanderungssucht. Gerade in der ‚Sucht‘ wird das Handeln als eine Art Zwang oder ein Wille, dem man sich nicht widersetzen kann, offenbart. Das Leben erscheint als ein ewiger Kreislauf aus Leid und Lust. Das Bild des strömenden Wassers wird sogleich auf die Menschen übertragen: Menschen sind nur noch Wellen, ‚Schwall über Schwall‘, sind kaum mehr Individuen, sondern erfüllen lediglich speziesbedingte Rollen als Mutter, als Kind, als Geliebte/r. In der Form verdeutlicht der Verzicht auf ein Komma (‚Mutter und Kind Mutter und Kind‘), daß die Rollen von Kind und Mutter nicht fest sind und jenes Kind zugleich wieder Mutter ist. Wieder geht das Bild vom Menschen zum Wasser, indem sich der zerfallende Körper des Individuums in seine Bestandteile auflöst und wieder Grundlage für neue Zusammensetzungen wird. Und wieder schwingt das Meer als ein pendelndes hin und her. – Der Roman schreibt hier in jeder Zeile noch einmal den Willen in Thema und Form.

Es finden sich in der Passage auch Anklänge formaler und diegetischer Resonanz in den zahlreichen Alliterationen sowie im Verweis auf das Atmen, das sich sowohl an *Die drei Sprünge des Wang-lun* als ein Leitmotiv wie auch in *Manas* als Mittel der Einfühlung an Resonanz koppeln läßt. Aber es bleiben solche formalen Resonanzen in *Berge Meere und Giganten* rar. Selbst das Atmen als der unmittelbare Austausch mit der Welt und als die Versinnbildlichung der Vorstellung vom ‚doppelten Ich‘ aus *Unser Dasein* ist nicht mehr auf ein konkretes Individuum und dessen Überwindung der Individuation beschränkt. Es ist ein bereits entindividuiertes Atmen, das statt dessen die Spezies Mensch beschreibt – oder sogar das Wesen als solches, denn es mag sich dieses Atmen genauso auf die zuvor genannten Wesen (Pflanzen, Tiere) beziehen. „Jeder Athemzug wehrt

den beständig eindringen Tod ab“,⁹¹⁸ aber dieses Atmen ist lediglich ein Kampf gegen den Tod des Einzelwesens. Das Wesen der Welt bleibt davon unberührt.

Das einzige Wesen, das am Ende von *Berge Meere und Giganten* als beständig und unzerstörbar gelten kann, ist allenfalls Materie selbst, oder vielmehr: Das einzig beständige ist das Wesen (in einem verbalen Sinne), das drängende Sein von irgend etwas, der Wille. Das Wesen des Menschen, wie SCHOPENHAUER es versteht, ist indessen nicht rettbar, ist nicht unzerstörbar. Dies mag ein trostloser Gedanke sein, entpuppt sich *Berge Meere und Giganten* doch damit als ein Roman, der den Schopenhauerschen Pessimismus als zu optimistisch desavouiert. Zugleich verbleibt der Roman jedoch innerhalb der Philosophie SCHOPENHAUERS, indem er dessen Überwindungsansatz in der Verneinung des Willens als Option unangetastet läßt.

In *Berge Meere und Giganten* wird der Wille geschrieben, wird an den Figuren dargestellt, daß das Individuum irrelevant ist. In seiner ‚Episodisierung‘ des Individuums, in der asyndetischen Reihung und in der Vertausendfachung der Wesen macht der Roman das *principium individuationis* durchschaubar. Derjenige, der das *principium individuationis* durchschaut, „erkennt das Ganze, faßt das Wesen desselben auf, und findet es in einem steten Vergehen, nichtigem Streben, innerm Widerstreit und beständigem Leiden begriffen, sieht, wohin er auch blickt, die leidende Menschheit und die leidende Thierheit, und eine hinschwindende Welt“.⁹¹⁹ Eben das zeigt sich in *Berge Meere und Giganten*: eine leidende Menschheit⁹²⁰ und eine hinschwindende Welt. Ten Keir meint, den Menschen müsse die „Last des Einzeldaseins, die schreckliche Einzelbeseeltheit [...] abgenommen werden“ (BMG 540). Es gibt kaum eine Figur in *Berge Meere und Giganten*, die nicht am

⁹¹⁸ *WWV* I 406.

⁹¹⁹ *WWV* I 488.

⁹²⁰ Zum Selbstzerstörungsdrang in *Berge Meere und Giganten* vgl. MÜLLER-SALGET (1988: 218f.). BLESSING resümiert nach einer Betrachtung Markes: „Damit dürfte an einem symptomatischen Beispiel hinreichend belegt sein, daß die Menschen in ‚Berge Meere und Giganten‘ keineswegs glücklich sind in ihrer von Maschinen umstellten Welt, sondern *an ihr bis zum Exzeß leiden*“ (BLESSING 1972: 230, Hervorhebung A.L.).

Einzeldasein und an der Welt leidet. Kylin „leide[t] sehr“ (BMG 628), in der Berliner Stadtlandschaft herrschen „Lebenssattheit Todesverlangen“: „Gleichmütig erhängten sich in diesen Wochen, hier wie in anderen westlichen Städten, kräftige Männer und Frauen“ (BMG 129). Eine Frau stammelt: „Wären wir alle in die Erde gesunken mit den Menschen, die in den Krieg zogen. Welches Leiden ist das“ (BMG 307), und Marduk äußert über Jonathan: „Ich will ihn behalten, solange er so bleibt. Solange er leidet und sich nicht helfen kann, soll er leben bleiben, – damit ich nicht vergesse“ (BMG 153), worin nicht unbedingt eine Erinnerung an die eigenen Greuelthaten, sondern – mit SCHOPENHAUER – auch der Versuch gesehen werden kann, das eigene Leiden zu mindern: „Die Erinnerung an größere Leiden, als die unserigen sind, stillt ihren Schmerz: der Anblick fremder Leiden lindert die eigenen“.⁹²¹

Wenngleich im Ende des Romans ein gewisser Trost liegt, ist diese positive Note nicht auf den Neuanfang in der diegetischen Welt gegründet, den das Romanende nahelegt. Denn ein Neuanfang ist in der Philosophie SCHOPENHAUERS kein Grund zum Optimismus, sondern eine Perpetuierung des Leidens. Auf figuraler Ebene, innerhalb der Diegese bleiben die Erkenntnis und die Verneinung des Willens aus. Der Roman eröffnet allerdings in der Lektüre die Möglichkeit, den Kreislauf und das Wesen der Welt zu erkennen – um sich dann von ihm abzuwenden. Am Ende von SCHOPENHAUERS *Die Welt als Wille und Vorstellung* heißt es:

Wir bekennen es vielmehr frei: was nach gänzlicher Aufhebung des Willens übrig bleibt, ist für alle Dir, welche noch des Willens voll sind, allerdings Nichts. Aber auch umgekehrt ist Denen, in welchen der Wille sich gewendet und verneint hat, diese unsere so sehr reale Welt mit allen ihren Sonnen und Milchstraßen – Nichts.⁹²²

Es ist allzu verlockend, im letzten Absatz von *Berge Meere und Giganten* ein Zitat und eine unmittelbare Resonanz dieses letzten SCHOPENHAUER-Satzes zu sehen, wenn der schwarze Äther

⁹²¹ *WWV* I 470.

⁹²² *WWV* I 528.

über den Menschen „mit kleinen Sonnenbällen und funkelnden verschlackenden Sternhaufen“ (BMG 631), mit ‚Sonnen und Milchstraßen‘ also, beschrieben wird:

Schwarz der Äther über ihnen, mit kleinen Sonnenbällen, funkelnden verschlackenden Sternhaufen. Brust an Brust lag die Schwärze mit den Menschen; Licht glomm aus ihnen. (BMG 631)

Dies alles muß dem Menschen Nichts werden. Bei „aufgehobenem Willen, die Welt zerfließen sehen und nur das leere Nichts vor uns behalten“ ist nach SCHOPENHAUER „die einzige [Betrachtung], welche uns dauernd trösten kann“.⁹²³ Hier bedarf es einer Rückbesinnung auf die *Zueignung* des Romans, die, wie zuvor ausgeführt, außerhalb des Haupttextes, aber als Problemstellung und als Kommentar innerhalb des Romans steht. Auch das Ich der *Zueignung* richtete seinen Blick ins Kosmische: „Wie blendend tobt oben die Sonne. Wer ist das. Welche Masse Sterne toben neben ihr, ich seh’ sie nicht“ (BMG 8). Die Sonne und die Sterne haben etwas Bedrohliches in ihrem Toben und in ihrer blendenden Nicht-Erkennbarkeit. Am Ende von *Berge Meere und Giganten* hat sich diese Szene beruhigt. Der Äther ist schwarz, die tobende Sonne dominiert nicht mehr die Szenerie, sondern vor dem schwarzen Hintergrund sind die Sonnenbälle nur als kleine Punkte zu erkennen. Das blendende Licht der *Zueignung* ist zu einem Funkeln geworden. Das Licht glimmt nun aus den Menschen.⁹²⁴ Zweifellos liegt in der Schwärze des Äthers eine Bedrohung, wenn das Nichts und die Menschen Brust an Brust liegen.⁹²⁵ Aber es eröffnet diese Nähe auch die Möglichkeit zur Erkenntnis.

⁹²³ *WWV* I 528.

⁹²⁴ JUNGEN sieht das Licht in *Berge Meere und Giganten* als „naturwissenschaftlich untermauerte Materialisation der in der Lebensphilosophie in den Mittelpunkt gerückten Urkraft des *Werdens*“, wobei der Turmalin „Träger und Medium der sich zunächst lichthaft äußernden Wachstumskraft“ sei (JUNGEN 2001: 123). Folgt man JUNGEN in dieser Deutung, die durchaus plausibel ist, wenn man bedenkt, wie häufig die Kraft der Turmaline von einem ‚rosigen‘/‚rosa‘ Licht begleitet wird (vgl. beispielsweise BMG 469, 486, 508, 510, 536, 542, 593), und identifiziert jene Urkraft mit dem Willen, äußert sich in diesem letzten Satz erneut die für den Roman charakteristische Spannung: Die Diegese und ihre Figuren sind dem Willen völlig unterworfen, während für den Leser ein Erkennen dieser Befangenheit möglich ist. Das Licht ist in einer solchen Deutung gleichermaßen Sinnbild für den Willen wie für die Erkenntnis des Wesens der Welt.

⁹²⁵ Siehe oben, 4.3.5.

Der Erzähler in *Unser Dasein* wird fordern: „Man verstehe die große Welt. Man lerne sie kennen. Man lerne sie an seine Brust nehmen“ (UD 88).

Ein Ende des Leidens ist nach SCHOPENHAUER nur in der Verneinung des Willens zu erreichen, wobei diese Negation auf der Erkenntnis gründet. Noch einmal aus *Unser Dasein*: „Die Resonanz, die nicht voll ausschwingt, erlaubt uns zu erkennen, beobachten, beschreiben“ (UD 246). Das ist SCHOPENHAUER, ist Philosophie, ist Erörterung. Was über SCHOPENHAUER hinausgeht, ist die Umsetzung der Willensphilosophie in die Kunst. Mit diesem Transfer geht jedoch, nach *Unser Dasein*, eine qualitative Veränderung einher. Der nicht voll ausschwingenden Resonanz im Erkenntnisprozeß steht die „zeugende Resonanz“ der Kunstäußerung gegenüber: „Hier klingt ein Stück Welt. Hier kann Berührung, Bewegung von anderen Menschen erfolgen: Kunstwirkung“ (UD 246). In der poetischen Realisierung von Metaphern oder romantischer Naturphilosophie manifestiert sich ein solches volles Ausschwingen eines Bildes in die diegetische Wirklichkeit und ein Anklingen des Willens in der Welt. Der Leser soll nicht nur erkennen, sondern soll im Resonanzsinne ‚berührt‘ werden. Es ist die „Erkenntniß des Ganzen, des Wesens der Dinge an sich“, die „zum Quietiv alles und jedes Wollens“ wird.⁹²⁶ Das Ich der *Zueignung* wollte seine Kehle öffnen für das, was es oft „mit Schrecken, jetzt stille, lauschend, ahnend“ (BMG 9) empfinde. ‚Jetzt stille‘ – das Ich hat im und durch den Roman seine Kehle geöffnet, den Schrecken überwunden und die Ruhe, das Quietiv, den Trost gefunden. Wenn es in der *Zueignung* noch heißt: „Stille, mit einer Bewegung gefüllt, die ich nicht höre, von der ich doch weiß, daß sie abläuft“ (BMG 8), dann ist der Roman selbst diese Hörbarmachung der Stille. Durch die Resonanz macht der Roman die Stille wahrnehmbar, da nun selbst die kleinste Bewegung Wirkungen, Schwingungen im Text zeitigt, die schließlich die Wahrnehmungsschwelle überschreiten, wie beispielsweise das Wort ‚Wesen‘ durch die Wiederholung und die Steigerung in der zweiten Hälfte des Romans, *hörbar* wird und damit

⁹²⁶ *WWV* I 488.

seinerseits zum Erkennen von Ähnlichkeiten und Bezügen durch den Leser zu führen vermag. *Berge Meere und Giganten* ist über weite Strecken ein Roman des Schreckens, des Leidens, des Todes, der Zerstörung – aber im ganz buchstäblichen *Zerfließen* der Welt⁹²⁷ und in der Erkenntnis des Wesens des Ganzen, das sich vor dem Leser ausbreitet, liegt sein Trost.

⁹²⁷ Ein solches Zerfließen findet nicht nur formal im wellenartigen Erzählen statt, sondern auch thematisch, wenn beispielsweise Städte ‚auslaufen‘ (so der Titel des fünften Buches: *Das Auslaufen der Städte*), immer und überall Wasser strömt, und schließlich auch die Generationen von Menschenwesen nur ein ‚Schwall‘ nach dem anderen sind. Bei der Enteisung Grönlands wird dieses Zerfließen buchstäblich umgesetzt: „Wasser liefen über dem Gesicht des Eises. [...] Die Firne stemmten sich auseinander, [...]. Ihre Hohlräume, von Wasser plätschernd, erweiterten sich wie Lungen. [...] Es floß von ihnen ab, Wasser, zu dem sie sich verwandelten erweichten. Das lustige weiße klingende Wasser. [...] Aus weiten Gletschertoren stürzten die Gewässer entbunden hervor. Nagend umspülten sie die blauweißen Säulen der Gletscherhallen, erwärmte schmelzende drängende Wasser. [...] Von den gedehnten sturzsüchtigen Säulen troff weißes Wasser, immer neues Wasser. [...] Die Küstengletscher glitten rascher hin. [...] Ein brandendes Eismeer war im Inland entstanden. [...] Das Inlandeis, die Firne hatten sich auf die Wanderschaft begeben. Sie schwammen auf dünnen Schichten des leckenden Wassers. [...] Wasser, das große Element, [...] war auf dem Plan. Triefende weiße trübe Massen; dieses Schwimmen Lösen Schleppen Hinstürzen Zerplätschern“ (BMG 481-483).

5. Schluß: Resonantes Erzählen als formsemantisches Prinzip

Auf den zurückliegenden Seiten dieser Arbeit haben wir einen großen Zeit-Raum durchschritten. Wir hörten einzelne Stimmen aus dem 16. Jahrhundert wie die von Girolamo FRACASTORO oder Hans SACHS, zu denen sich im Laufe der Jahrhunderte immer mehr Stimmen gesellten, so daß sich uns im 19. und 20. Jahrhundert ein breites Stimmengeflecht darbot, in dem eine Stimme die andere aufgriff und das – jedenfalls diegetisch über *Berge Meere und Giganten* – bis ins 27. Jahrhundert reichte und um die mythische Zeitlosigkeit von *Manas* ergänzt wurde. Wir lauschten der singenden Seele eines Ichs in Venedig und wurden mit MORHOF Zeuge eines stimmungswaltigen Wirts in Amsterdam, wir beobachteten Brückenschwingungen in Broughton und London, wir streiften mit Wang-lun, Ma-noh und den Wahrhaft Schwachen durch China, mit Sawitri und Manas durch Indien, wir fuhren mit Kylin nach Island, wurden an heimische Klaviere geführt, staunten angesichts des Tidenhubs der Bay of Fundy und folgten sogar Himmelskörpern auf ihren Umlaufbahnen. – Verbunden sind alle diese Orte und Zeiten über Prinzipien der Resonanz: sowohl über physikalische Resonanzen als auch über deren naturphilosophische und literarische Analogien. Angesichts der Fülle von Resonanzphänomenen in den literarischen Texten sollen hier noch einmal die wichtigsten Ergebnisse überblicksartig und schematisch zusammengefaßt werden.

Rekapitulationen

Nach den Lektüren von *Die drei Sprünge des Wang-lun*, *Manas* und *Berge Meere und Giganten* lassen sich den zuvor (3.4.) definierten Resonanzkategorien (*diegetisch* und *formal*) nun konkrete Textmerkmale zuordnen:

A) *diegetische Resonanz*

- das Schwingen der erzählten Welt als ‚Schwingen‘, ‚Beben‘ oder ‚Zittern‘, das sich auf andere Elemente der erzählten Welt überträgt und diese in Mitschwingung versetzt
 - im besonderen auch der Bezug zu Tönen, Klängen oder Geräuschen, die sich durch die Welt ausbreiten und andere Elemente der erzählten Welt zum Resonieren anregen
- das gemeinsame Atmen; diegetisch in lokaler und temporaler Nähe im Übernehmen des Atemrhythmus eines anderen und im Miteinander-Atmen (aber auch formal-strukturell in einem leitmotivischen Atmen über den Text hinweg, das erst in der Zusammenschau als ein ‚gemeinsames‘ erscheint)
- die Massenbildung als ein Miteinander-Resonieren von Figuren, bis hin zu unkontrollierter Ekstase
- das Mit-Empfinden als ein Sich-Einfühlen und In-Resonanz-Stehen mit anderen Figuren oder anderen zur Einfühlung disponierten figuralen Entitäten (‚Schatten‘, Bobaum)

B) *formale Resonanz* (über Formen der Wiederholung)

1. *intratextuelle Resonanz*

- mikrostrukturelle intratextuelle Resonanz
 - phonetisch, lexikalisch, phrasal, syntaktisch (*M, WL*)
 - erlebte (Gedanken-)Rede (*WL, M*)
 - variable interne Fokalisierung (*WL, M*)
- makrostrukturelle intratextuelle Resonanz
 - Leitmotive (*WL, M, BMG*)
 - Wiederholung spezifischer mikrostruktureller Resonanzen an verschiedenen Stellen eines Textes (*M, WL*)

2. intertextuelle Resonanz

- Zitate und Anspielungen auf andere Texte oder Diskurse (*BMG, WL, M*; vor allem, aber nicht ausschließlich zu SCHOPENHAUERS *Die Welt als Wille und Vorstellung* in *Berge Meere und Giganten*; darüber hinaus mögliche Resonanzen beispielsweise zu biblischen Texten, zu NIETZSCHE, zu Thomas MANN, zur ‚Turmalin-Literatur‘, etc.)

Selbst wenn diegetische und formale Resonanz hier separat aufgeführt werden, haben die Lektüren gezeigt, daß beide Verfahren einander meist ergänzen, bzw. häufig in enger Verschränkung erscheinen. Form und Inhalt werden wechselseitig ineinander projiziert. Gerade in dieser wechselseitigen Erregung und Überführung von formaler Resonanz in diegetische und umgekehrt von diegetischer in formale Resonanz liegt ein Hauptcharakteristikum des resonanten Erzählens.

In Abschnitt 3.3. wurden die fünf maßgeblichen Wirkungsdomänen der Resonanz nach *Unser Dasein* aufgeführt: (W1) das Erkennen, (W2) die Nachahmung, (W3) die Massenbildung, (W4) das Mitempfinden, und als Quintessenz (W5) die Begründung des Du. – Nach den Lektüren zeigt sich nun, daß sich diese Wirkungsbereiche auch den literarischen Texten zuordnen lassen.

Alle drei Texte fallen in Wirkungsbereich W5, da es in ihnen um die Aufhebung der Individuation und die Begründung eines Du geht, selbst wenn dazu verschiedene Mittel eingesetzt werden. In *Berge Meere und Giganten* dominiert in der hier vorgestellten Lektüre Wirkungsbereich W1, da das Verhältnis des Individuums zum Wesen an sich der Welt im Zentrum des Romans steht. In gewisser Hinsicht lassen sich die Anhäufungen von organischem Material in der Schaffung der Giganten sowie das Sehnen, Treiben und Drängen in den grönländischen Unwesen als Resonanzphänomene Wirkungsbereich W3 zuordnen. – In *Manas* sind Wirkungsbereiche W4 und W2 dominant. Das Mitempfinden (W4) prägt die Szenen mit den Seelen auf dem Totenfeld sowie die Kommunikation mit dem Bobaum. Als *formale* Nachahmung (W2) lassen sich die zahllosen

Wiederholungsstrukturen auffassen. – In *Die drei Sprünge des Wang-lun* können Wirkungsbereiche W3 und W2 als dominant gelten. Wirkungsbereich W3 schlägt sich in den Darstellungen von Menschenmassen nieder. In Wirkungsbereich W2 fallen die transfiguralen Leimotive. Diese zeigen zum einen ein – für die Figuren unbewußtes – Nachahmen von Handlungen wie dem geräuschhaften Ausatmen und dem Verbergen des Gesichts, zum anderen (auf Ebene des Textes, bzw. der Narration) das ‚Nachahmen‘ von scheinbar willkürlichen Setzungen wie der Fünffzahl, in welcher diegetische Elemente erscheinen. Dies bedeutet keineswegs, daß die anderen Wirkungsbereiche der Resonanz nicht erscheinen können. So fällt das Vergleichen, Suchen und Finden Khien-lungs zweifellos in Wirkungsbereich W1 des Erkennens. – Damit sind die Zuordnungen solcher Wirkungsbereiche keineswegs erschöpft. Es handelt sich lediglich um die auffälligsten, dominanten Wirkungsbereiche der Resonanz im Lichte der Ausführungen von *Unser Dasein*.

Was in *Unser Dasein* nur in wenigen Sätzen erörtert wird, füllen die literarischen Texte mit konkreten Resonanzphänomenen in Form und Inhalt. In den Lektüren sollte damit hinsichtlich der Werke Döblins auch demonstriert werden, daß die hier analysierten Werke keineswegs in starkem Kontrast zueinander stehen und daß zum Beispiel *Manas* mitnichten als ein „Widerruf“⁹²⁸ von Werken wie *Berge Meere und Giganten* angesehen werden muß. Vielmehr werden in *Manas* bereits bekannte Resonanzverfahren wie auch neue, vor allem auf Wort- und Klangebene eingesetzt. In *Berge Meere und Giganten* wird die Resonanz von einer intratextuellen auf eine intertextuelle Ebene gehoben. Die verschiedenen Formen des resonanten Erzählens sind komplementäre, nicht einander ausschließende oder miteinander konkurrierende Verfahren. Aus diesem Grund konnte eine chronologische Ordnung im Sinne einer Entwicklung abgelehnt werden, und deswegen ließe sich die Analyse auf andere Texte Döblins erweitern, um ein noch umfassenderes Bild zu erlangen.

⁹²⁸ MUSCHG (1989: 382).

Gemeinsam ist den verschiedenen Resonanzverfahren das Ziel eines *Zurechtfindens*. Allerdings bleibt den meisten Figuren gerade dieses Ziel verwehrt. In *Wang-lun* scheitern alle Figuren am Versuch, die Individuation zu überwinden oder sich in der Welt zurechtzufinden. In *Manas* gibt Sawitri ihr eigenes Leben auf; Manas erlischt zwar nicht und findet in sich eine Zweiheit-Einheit, bleibt aber (innerhalb der erzählten Welt) unverstanden. Die Einheit mit der Welt und anderen Wesen spüren die Figuren in *Wang-lun* und *Manas* lediglich temporär. Auch in *Berge Meere und Giganten* wird das Leiden am Einzelwesen-Sein nicht überwunden. Der Großteil der Figuren ist am Ende des Romans tot, viele von ihnen sind auf gewaltsame Weise umgekommen. Selbst wenn man das Ende um Kylin und die Siedlerbewegung vorsichtig optimistisch lesen kann, ist das Ende des Romans – in Hinsicht auf die Figuren – doch zumindest ambivalent.

Es ist letztlich nur der Leser, der sich aufgrund des resonanten Erzählens zurechtfinden kann. In der Zusammenschau des Lesers bewirken die verschiedenen Resonanzphänomene in den literarischen Texten (1.) die Suspension der Zeit, (2.) die Suspension des Ortes, und (3.) die Überwindung der Individuation. Daß verschiedene Zeiten, Orte und Individuen in Resonanz stehen, zeigen bereits die Bezüge zwischen Zueignung und Haupttext in *Wang-lun* und *Berge Meere und Giganten*, die die moderne Großstadt mit Welten der Vergangenheit und der Zukunft verbinden. Im Insistieren, daß *Manas/Manas* am Ende nicht erlischt, weist auch das Epos über seine mythische Zeit hinaus. Ebenso werden innerhalb der literarischen Texte über Leitmotive und andere Wiederholungsstrukturen Bezüge zwischen verschiedenen Zeiten, Orten und Individuen hergestellt. Die Texte bedürfen geradezu all der temporalen, lokalen und figuralen Entrückungen, um zu zeigen, daß – über die Resonanz – diese Orte, Zeiten und Figuren miteinander verbunden sind, ohne daß dabei die individuellen Unterschiede gänzlich verwischt würden. Vielmehr erhalten die individuellen (lokalen, temporalen, figuralen) Elemente durch das In-Resonanz-Stehen eine *Position* innerhalb einer Struktur, in welcher sie durch ihr Verhältnis zu anderen Positionen eine erweiterte Bedeutung erhalten und ihre Vereinzelung in einem Zusammenhang aufgehoben ist.

Zum Ort im Resonanzdiskurs

Döblins Romane sind – besonders unter der Perspektive von *Unser Dasein* – Teil eines breiteren Resonanzdiskurses und nehmen in diesem eine Position ein, die eine Brücke schlägt zwischen Physik und Literatur. Wir erinnern uns daran, den Gesprächen von Sagredo, Salviati und Simplicio zu lauschen, wir erinnern uns an Bilder von einem Knaben, der Glocken läutet, oder an die Aufforderung, ab und an in ein Klavier zu singen, und wir fragen uns vielleicht noch immer, was wir von Berichten über zersungene Gläser und schwankende Brücken halten sollen. Wir erinnern uns also, daß schon die Darstellung von Resonanzphänomenen in den Physik-Lehrbüchern kaum jemals streng physikalisch war, sondern stets mit Beispielen unterfüttert wurde, die sich narrativer Elemente bedienten. Diese Beispiele prägen den Resonanzdiskurs und bieten zahlreiche Anknüpfungsmöglichkeiten.

Der Überblick über Darstellung und Erklärung von Resonanzphänomenen im 19. und frühen 20. Jahrhundert zeigte fünf vornehmliche Charakteristika. So zeichneten sich die Beispiele für Resonanzphänomene aus durch

- R1. die große Wirkung bei geringem Aufwand (läutender Knabe), die sogar bis zur Zerstörung des schwingungsfähigen Systems führen kann (Zersingen eines Glases, Zerbersten einer Brücke),
- R2. eine Vorliebe für die Akustik (Hineinsingen in das Klavier),
- R3. eine (implizite) Verbindung zur *Meta-Physik* (das Läuten der Glocken),
- R4. eine Verbindung zur *menschlichen* Stimme und zur Kunst über das Singen und Musikinstrumente (Hineinsingen in das Klavier), und
- R5. eine große Affinität zum Erzählen (läutender Knabe, Zersingen eines Glases, Zerbersten einer Brücke).

Was die Beispiele in den physikalischen Darstellungen lediglich implizieren oder andeuten, wird über die (analytische, nicht chronologische) Vermittlung der Überlegungen in *Unser Dasein* in den

literarischen Texten *durchgeführt*. Im Resonanzdiskurs Implizites wird in den literarischen Texten explizit. Nach PETHES ist die Literatur „ein Experimentierfeld für die verschiedenen Möglichkeiten, Wissen zu konstruieren, und sie kompensiert den Mangel des bloß Fiktiven durch dessen genuines Potential: Als experimentelles Durchspielen von Wissensmöglichkeiten kann sie Konsequenzen beobachtbar machen, ohne sie lebenswirklich umsetzen zu müssen“.⁹²⁹ In den literarischen Texten wird Resonanz auf verschiedenen Textebenen durchgespielt. Jeder der literarischen Texte entwirft – sowohl in seiner Diegese als auch in seiner Form – ein je eigenes System, das durch unterschiedliche Impulse in Schwingung versetzt wird und systemspezifisch auf diese Impulse reagiert.

Die immense und zuweilen bedrohliche Wirkung der Resonanz (R1) zeigt sich in Resonanzkatastrophen in den literarischen Texten, wenn in *Wang-lun* Massen außer Kontrolle geraten, wenn in *Berge Meere und Giganten* das hypertrophe Drängen, Sehnen und Wachsen der grönländischen Untiere in einem Krepieren endet, oder wenn Manas durch die (einfühlende) Resonanz mit den Schatten buchstäblich kollabiert. Der akustische Fokus (R2) schlägt sich diegetisch im Schwingen, Dröhnen und Trommeln in *Manas* nieder, formal in Assonanzen, Alliterationen und anderen klangbasierten Wiederholungen, ebenso in der akustischen Dimension des leitmotivischen Atmens und der Infinitive in *Wang-lun* sowie im ‚Singen‘ der Turmaline in *Berge Meere und Giganten*. Meta-physische Verweise (R3) (die in textinterner Logik aber auch durchaus als ‚physische‘ Phänomene gelten können) äußern sich zum Beispiel in einer naturphilosophischen All-Einheit der ‚Wesen‘ der Welt in *Berge Meere und Giganten*, im Nicht-Erlöschen und Weiter-Schwingen von Manas oder in den ekstatischen Zuständen der in sich schwingenden Massen in *Wang-lun*. Die Verbindung zum Menschen (R4) ist in den Romanen evident in der Eingebundenheit des Individuums in die verschiedensten Resonanzphänomene. Die Figuren sind niemals nur Beobachter der Welt, sondern gleichermaßen Sender wie Empfänger von Schwingungen. Die

⁹²⁹ PETHES (2004: 371).

Affinität zum Erzählen (R5) teilen alle drei Texte durch selbstreferentielle Passagen über das Erzählen. – Die literarischen Texte zeigen mithin überall Berührungspunkte mit dem Resonanzdiskurs und gliedern sich – kommentierend, erweiternd, variierend – literaturspezifisch in diesen ein.

Hinsichtlich von Überschneidungen zwischen Naturwissenschaft und Literatur zeigt die vorliegende Arbeit darüber hinaus, daß es sich bei der Untersuchung von solchen Überschneidungen und Transfers nicht unbedingt um synchrone Phänomene handeln muß: ein literarischer Text mag sich mit naturwissenschaftlichen Theorien, Modellen und Phänomenen auseinandersetzen, die in der Entstehungszeit des literarischen Textes bereits der Vergangenheit angehörten oder als naturwissenschaftliches Allgemeinwissen galten. Dies öffnet den Weg für eine diachrone Betrachtung des Verhältnisses von Naturwissenschaft und Literatur in bezug auf bestimmte naturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Phänomene. Für den Fall der Resonanz legt die vorliegende Arbeit nahe, daß Döblins Texte eine enge Verwandtschaft mit einem Gedicht MORHOFS über das Zersingen eines Glases, den Romanen George ELIOTS⁹³⁰ oder dem Venedig-Gedicht NIETZSCHES auszeichnet, die sich weiter verfolgen und zweifellos auf andere Texte ausweiten ließe. Auch das Aufgreifen des Resonanzkonzepts durch Philosophie und Soziologie im 20. und 21. Jahrhundert wurde in der vorliegenden Arbeit nur angerissen und verdiente weitere Ausarbeitung.

Implikationen (1): Resonanz – Autor – Erzähler

Neben der Öffnung eines diachron-thematischen Arbeitsfeldes hat die Rede von der Resonanz auch Implikationen für literaturwissenschaftliche Grundbegriffe wie Autor, Erzähler und Leser. Diese poetologische Komponente der Resonanz ist den Texten bereits selbstreferentiell eingeschrieben.

⁹³⁰ Im Kapitel *George Eliot's Ear in Victorian Soundscapes* (vgl. PICKER 2003) untersucht PICKER den Einfluß von HELMHOLTZ' Resonanztheorie des Hörens auf ELIOTS Romane, besonders auf den späten Roman *Daniel Deronda*.

Denn obwohl die drei analysierten Texte von einem klassischen Erzählen recht weit entfernt sind, sind ihnen doch punktuelle Fokussierungen auf das Erzählen gemeinsam. In allen drei Texten erscheint das Erzählen in Schlüsselszenen als eine Möglichkeit, sich in der Welt zurechtzufinden. In *Berge Meere und Giganten* bedeutet der Fenstersturz der ‚Balladeuse‘ Marion Divoise eine Infragestellung von Erzählkonventionen und eine Ergänzung klassischer Erzählverfahren um ein überindividuelles Erzählen. In *Die drei Sprünge des Wang-lun* ist es die Szene von Khien-lung am Fenster, in welcher der Text auf das geschriebene Wort selbst referiert. In *Manas* finden sich diese Selbstreferenzen auf das Erzählen in der Begegnung mit dem Dichter sowie in den über die Einfühlung von ihrem Schicksal ‚erzählenden‘ Schatten.

Wenn Resonanz zum Textstrukturprinzip wird, dann erübrigen sich Fragen nach dem *Stil* eines Autors. Resonantes Erzählen ist autorloses Erzählen. Hier ist kein emphatischer Dichter, der durch die Welt zum Klingen gebracht wird oder diese selbst zum Klingen bringt. Hier ist eine diegetische Welt, die in Schwingung versetzt ist. Hier sind Schwingungen, die sich von der Diegese in die Textstruktur und von dieser wieder in die Diegese ausbreiten. Eine personal gebundene Intentionalität ist irrelevant. Ganz im Gegenteil: Gerade weil die Resonanz als ein (wenn auch transferiertes) *physikalisches* Phänomen verstanden wird, ist jede noch so kleine Schwingung eine relevante Schwingung. Es ist nicht wichtig, wer oder was die erste Schwingung auslöst oder wann sie ausgelöst wurde, sondern es liegt deren Relevanz ausschließlich beim Beobachter, bzw. Leser.

Selbstverständlich wird hier nicht davon ausgegangen (aber auch nicht notwendigerweise ausgeschlossen), daß Döblin diese Resonanz über Phonetik, phrasale Struktur, Wiederholungen, intertextuelle Verweise etc., wie sie die Analyse herausgearbeitet hat, *intendierte*. Vielmehr läßt sich diese Resonanz *konstruieren*. Was LOTMAN über das Prinzip der Wiederholung und ‚Geordnetheiten‘ in literarischen Texten sagt, kann nach wie vor als Leitlinie für die literarische Analyse gelten, die immer auf Grundlage einer Literarizitätsannahme Sinn produziert: man müsse, so LOTMAN, einen Text nur als poetischen identifizieren „und sofort tritt die Präsumption in Kraft, daß alle in ihm

vorkommenden Geordnetheiten einen Sinn haben. Dann wird – in Hinblick auf die künstlerische Struktur – keine einzige Wiederholung mehr zufällig wirken“.⁹³¹ Unter dem Blickwinkel der Resonanz geht es um eine literarische Analyse, die Intention ignoriert und die daher sehr viel genauer sein kann, da sie auch das historisch oder kontextuell Unwahrscheinliche einschließt.

Ist das resonante Erzählen ein autorloses Erzählen, ist es jedoch keineswegs ein gänzlich unpersönliches oder subjektloses. Alle drei analysierten literarischen Texte betonen die maßgebliche Rolle des *Individuums* für den Erzählvorgang, selbst wenn ein Roman wie *Berge Meere und Giganten* das Individuum immer wieder in den Hintergrund rückt und von der Spezies erzählt. Resonantes Erzählen ist kein automatisiertes Erzählen in einem Sinne, daß sich eine Geschichte selbst erzählt, bzw. daß irgendein physikalischer Vorgang abläuft, in welchem das Individuum zu vernachlässigen ist. Wie in den Beispielen für Resonanzphänomene schon im 17. Jahrhundert das Individuum – sei es als Knabe oder später als jemand, der in Klaviere singt – oftmals Teil der Beschreibung wird und dies durch HELMHOLTZ im 19. Jahrhundert sogar noch eine Pointierung erfährt, die auch seine Nachfolger übernehmen und damit selbst am Wieder-Erzählen partizipieren, bleibt dieses individuelle Residuum auch in einem Erzählen erhalten, das ansonsten gerade die Überwindung der Individuation anstrebt.

Mehr noch: Es wird dieses Individuum als essentiell herausgestellt. In *Manas* sind die Schatten des Totenfeldes nur diffuses Schwirren, bis sie durch Einfühlung in ein Individuum – sei es Manas oder Sawitri – ihre Geschichten (einführend) *erzählen* können. Sie bedürfen eines solchen Mediums und sind sonst lediglich undifferenziertes Geräusch. Jede Schwingung, die Bedeutung haben soll, bedarf indessen eines Empfängers, der – über eine Resonanz – die ihm entsprechende Schwingung

⁹³¹ LOTMAN (1993: 161). Zweifellos hat LOTMAN noch einen recht starken Autorbegriff. Aber schon bei LOTMAN zeigt sich eine Verschiebung zugunsten des Lesers: „Der Leser beginnt, Geordnetheiten wahrzunehmen, die ursprünglich spontan entstanden waren. Aber der Autor ist ebenfalls Leser, und – ausgerüstet mit der Ausgangsvorstellung, daß die Lautorganisation Bedeutung habe – beginnt er, sie nach seinem speziellen Strukturplan zu gestalten. Der Leser seinerseits setzt diese Arbeit fort und organisiert den Text, entsprechend seinen Vorstellungen, weiter durch“ (ebd.: 162).

herausfängt. So lassen sich auch die immer wieder erscheinenden und viele Interpreten verwirrenden Bezüge auf einen Erzähler erklären, die sich in den drei hier behandelten Werken finden und die man in der Forschung mitunter gar unterschlägt, weil sie nicht in Döblins poetologisches Programm zu passen scheinen.⁹³²

Der als Chronist erscheinende Erzähler in *Die drei Sprünge des Wang-lun* wird zwar durch den Text immer wieder unterminiert, bleibt aber doch als Erzähler greifbar. Während die Erzählerfunktion in *Manas* extrem schwach ausgeprägt ist, gibt es Textstellen, in denen ein nicht weiter faßbarer Erzähler Manas direkt anspricht,⁹³³ oder sich an sich selbst oder implizite Leser/Hörer wendet,⁹³⁴ wie sich auch der häufige Gebrauch des Perfekts als eine deutliche Erzählermarkierung verstehen läßt.⁹³⁵ All diese formalen Merkmale unterstreichen selbstverständlich die Form des Textes als eines Epos, dem ein Erzähler-Reziterator eingeschrieben ist. In *Berge Meere und Giganten* dominiert der Ton eines Chronisten-Historikers, der sich als eine Erzählerfigur

⁹³² Siehe oben die Ausführungen zum Erzähler in *Wang-lun* (4.1.3.), besonders Fn. 457 und Fn. 474. Für *Berge Meere und Giganten* konstatiert beispielsweise ELM „das Fehlen eines strukturierenden Subjekts, z.B. eines Erzählers“ (ELM 1991: 293).

⁹³³ Vgl. „O Manas, was biegst du dich wie eine Weide auf dem Boden, / Bis auf den Boden die Spitze? / Du brüllst. / Was weißt du von Schiwa? / Und wenn du ein Gesicht von ihm kennst, / Kennst du das andere? [...]“ (M 55) oder „Was drehst du dich um, Manas, zwischen den Teichen?“ (M 311). Siehe auch Fn. 727.

⁹³⁴ Das markanteste Beispiel einer Selbstapostrophe wurde bereits zitiert und findet sich auf den ersten Seiten des Epos: „O zuckendes Herz, das dies singt, wohin reißt du mich. / Was wickelst du mich, bindest mich und schleppst mich wie in einem Tierfell, / Und ich schwanke und muß folgen und bin gebunden und muß mit, / Wie es mich auch auflöst“ (M 16).

⁹³⁵ Siehe oben, 4.2.5. – Darüber hinaus findet sich auch der Ansatz einer Prolepse: „Und dies war der letzte Dämon, der Manas heimsuchte. / Manas hat ihn bald weggestoßen / Und ist in die Stadt Amber hineingegangen, [...]. Dort aber ist ihm, / Dem starken Manas, / [...] / Dort ist ihm das Schwerste begegnet“ (M 330). Es folgt die lange Amber-Episode um die Auseinandersetzung mit Schiwa.

erkennbar macht, indem er zu jedem Erzählzeitpunkt die Zukunft kennt,⁹³⁶ gelegentlich kommentiert oder bewertet,⁹³⁷ und auch das diegetische historische Wissen beurteilen und korrigieren kann.⁹³⁸

Als Personen, bzw. als Erzählerfiguren sind die Erzählinstanzen in allen drei Texten irrelevant. Außer ihrer Faßbarkeit in kurzen, kommentierenden Einschüben, kurzen historischen Kommentaren oder Prolepsen, erhalten sie keinerlei Ausgestaltung und verdichten sich nie zu einem Ich oder zu einer Figur mit nennbaren Eigenschaften. Wie in allen drei Werken das Atmen, eine gewöhnlicherweise automatisierte Körperfunktion, immer wieder *bewußt* gemacht wird, so wird auch das Erzählen durch Rückbezüge auf eine Erzählinstanz immer wieder als ein solches Erzählen bewußt gemacht. Daß diese Erzählinstanzen – wenn auch nur schwach – als Erzähler spürbar bleiben, betont einen Grundgestus der drei Werke: jede Stimme, mag sie noch so originär oder absolut scheinen, klingt immer schon in einer anderen Stimme, ist immer schon in Resonanz mit einer anderen Stimme. Jedes Erzählen ist damit immer schon ein Erzählt-Werden. Dies gilt sogar für die Resonanz in ihrer physikalischen Darstellung, indem gewisse Beispiele eine ganz eigene Resonanz erreichen. Auch die Ausführungen über Resonanz und die mit ihr verknüpfte ‚Rückresonanz‘ in *Unser Dasein* weisen in diese Richtung einer Wechselseitigkeit der Affizierung. Gerade dieses Aufgehobensein einer jeder Stimme in anderen Stimmen und das Potential einer jeden Stimme, in einer anderen zu erklingen, zeichnet das resonante Erzählen aus.

⁹³⁶ Vgl. beispielsweise „Man erzählte damals und später viel von der grünen Tafelrunde Mekis“ (BMG 84) oder „Das siebenundzwanzigste Jahrhundert, das Jahrhundert der Verhängnisse für den westlichen Völkerkreis, war heraufgezogen“ (BMG 95).

⁹³⁷ Vgl. beispielsweise „Leicht hätte die Menschheit dieser Epoche ihre Arme und Beine kraftvoll, ja eisern machen können. Aber ohne zu wissen, was sie taten, wählten sie, wie sie herumlagen spielten sich wenig bewegten, die mästende lähmende fette süße Nahrung“ (BMG 134) oder „Grenzenloser Stolz trieb die Ingenieure; in grenzenlosem Stolz tauchten die Menschen hinab“ (BMG 532).

⁹³⁸ Vgl. beispielsweise „Es ist bis zum Schluß seines [i.e. Marduks, A.L.] Konsulats – er herrschte bis über die Mitte des siebenundzwanzigsten Jahrhunderts – wenigen bekannt geworden, wohin diese zweiundvierzig Männer und Frauen gelangt sind“ (BMG 138), „Man hat von diesem Mord im Ausland nichts gehört, nur nach Hamburg sickerte es durch. Es ist Tatsache, daß an diesem Abend auf dem europäischen Kontinent wieder Menschenzähne Menschenfleisch zerrissen und Menschenlippen Blut tranken“ (BMG 233) oder „Man erfuhr später, [...]“ (BMG 235).

Implikationen (2): Resonanz – Leser

In Hinblick auf die Stellung des Lesers muß nachdrücklich hervorgehoben werden, daß, selbst wenn in der vorliegenden Arbeit äußerst spezifische Lektüren von *Wang-lun*, *Manas* und *Berge Meere und Giganten* vorgestellt wurden, das Prinzip der Resonanz selbst eines von positiver Beliebigkeit und großer Offenheit ist. Während in der Literaturwissenschaft allzu häufig von preskriptiv formulierten ‚Notwendigkeiten‘ gesprochen wird – beispielsweise, wenn ein Verständnis von Werken ohne Bezug zu ihrem historischen und epochengeschichtlichen Kontext oder eine Interpretation von *Wang-lun* oder *Manas* ohne Beachtung des chinesischen oder des indischen Milieus als unmöglich oder ungenügend angesehen wird –, behauptet das Prinzip der Resonanz, daß gerade eine solche Notwendigkeit nicht besteht. Der Text wird in *allen* möglichen Schwingungen ernstgenommen.

Es wurde oben bereits darauf hingewiesen, daß die Figuren in den untersuchten Texten sich nicht (oder allenfalls temporär) in ihren Welten zurechtfinden. Daß die Figurenschicksale dennoch miteinander verbunden sind und somit keine der Figuren wirklich vereinzelt ist, wird erst in der Zusammenschau oder im ‚Zusammenhören‘ auf Leserebene offenkundig. In *Wang-lun* vermag erst der Leser den Resonanzraum zu erkennen, in welchem die zahlreichen Stimmen der Figuren gebündelt und miteinander in Beziehung gesetzt werden. In *Manas* kann der Leser selbst über das Atmen Teil des Resonanzraums der Figuren werden und sich in die Figuren, bzw. in den Text ‚einfühlen‘. In *Berge Meere und Giganten* wird der Leser als ein intertextueller Leser zum *textuellen* Resonanzraum des Romans.

In bezug auf den Aufbau der Welt führt *Unser Dasein* aus, daß auch im Organischen ‚anorganische Formprinzipien‘ (deren einfachstes das Prinzip der Wiederholung sei, vgl. *UD* 122) *durchgreifen*. Für das menschliche Individuum bedeute dies, daß „[t]iefere und mächtigere Prinzipien“ (*UD* 123) auch in diesem durchgreifen, sich also der Mensch ebenfalls auf anorganische Formprinzipien zurückführen lasse. Daraus folgt: „Wir sind schon während unseres Daseins in einer viel stabileren Ordnung, als unser Bewußtsein sich vorstellt“ (*UD* 123). In unserer eigenen Welt

mögen diese Prinzipien, die gleichermaßen die anorganische wie die organische Welt ordnen und damit eine Verbindung zwischen Person und Welt herstellen, nur selten ins Bewußtsein gelangen. Übertragen, bzw. heruntergebrochen auf eine diegetische Welt, lassen sich diese Prinzipien jedoch nachverfolgen: die Figuren sind sich der Ordnung, in welcher sie sich befinden, nicht bewußt. Die Resonanz ist genau dieses Ordnung stiftende ‚tiefere‘ Prinzip in den literarischen Texten, das durch den Leser erkannt werden kann.

Resonanz – ein formsemantisches Prinzip

Resonanz erscheint in den literarischen Texten nicht nur als ein strukturierendes Prinzip, sondern in der Resonanz selbst liegt ein textintentionaler Sinn, indem in ihr das Problem der Vereinzelnung und des Nicht-Zurechtfindens aufgehoben ist. Die Form der Texte wird in *Die drei Sprünge des Wang-lun*, *Manas* und *Berge Meere und Giganten* semantisiert.

Die *semantische* Relevanz der Form wird üblicherweise eher in der Dramatik⁹³⁹ und vor allem in der Lyrik untersucht.⁹⁴⁰ LOTMAN erörtert, daß im Vers „Wörter und Teile von Wörtern, die sonst nur rein grammatisch-syntaktische Funktionen haben, semantisiert“⁹⁴¹ werden können. Ausführlicher

⁹³⁹ Vgl. SZONDIS Versuch, für das moderne Drama gerade eine „eigentliche Form-Semantik zu entwickeln“ (SZONDI 1978: 13). Das moderne Drama finde dabei – nach einer Krise des Dramas bei IBSEN, TSCHECHEW und anderen, in der gerade die dramatische Form selbst problematisch wird – zu einem erneut „in sich widerspruchstosen Stil“, indem „die formal fungierenden Inhalte sich vollends zur Form niederschlagen und auf diese Weise die alte Form sprengen“ (ebd.: 72).

⁹⁴⁰ Vor allem der russische Formalismus setzte hier maßgebliche Akzente. TYNJANOW geht in *Das Problem der Verssprache* ausführlich auf den kontextgebundenen Bedeutungswandel von Wörtern ein. Die rhythmische Versreihe bilde dabei „ein ganzes System von Bedingungen, die auf eigentümliche Weise das Grundmerkmal und die sekundären Bedeutungsmerkmale sowie das Auftreten schwankender Merkmale beeinflussen“ (TYNJANOW 1977: 84), wobei TYNJANOW unter anderem den Einfluß von Wortreihung und Rhythmus näher untersucht (vgl. ebd.: 84-100). Nach EICHENBAUM wird das Wort im Vers „gewissermaßen aus der gewöhnlichen Rede herausgenommen, von einer neuen Bedeutungs-Aura umgeben, nicht gegen den Hintergrund der Rede überhaupt, sondern gegen den Hintergrund der Versrede wahrgenommen“ (EICHENBAUM 1965: 39f., zitiert auch bei LAMPING 1989: 52). – Zu den formalistischen Ansätzen hinsichtlich einer Semantik der Form vgl. DETERING (2011: 70).

⁹⁴¹ LOTMAN (1993: 272). Überblicksartig zu Rhetorik und Semantik lyrischer Formen vgl. auch DETERING (2011).

befäßt sich LAMPING mit der Formsemantik in der Lyrik.⁹⁴² In Gedichten verändere „die Form nicht nur die Semantik der Wörter, sie hat auch ihre eigene Semantik“,⁹⁴³ worauf LAMPING verschiedene Bedeutungsfaktoren wie Versform, Reim, Versgruppe oder Gedichtform identifiziert. Die Semantik der Form sei im Gedicht „ein wesentliches Moment seiner Bedeutungsstruktur, das zur Bedeutung der Wörter hinzutritt und die Semantik des Textes verändert“.⁹⁴⁴ Allerdings erklärt LAMPING diese Semantisierung der Form geradezu zu einem Unterscheidungsmerkmal von Lyrik und Prosa, indem „aus dem poetischen Charakter der Versrede“ ein „Bedeutungsüberschuß des Gedichts gegenüber der Prosa“ resultiere.⁹⁴⁵

In den Lektüren von *Wang-lun*, *Manas* und *Berge Meere und Giganten* hat sich gezeigt, daß es sich bei einer solchen Auffassung von einer auf die Lyrik beschränkten Formsemantik um eine verkürzte Sicht handelt. Denn auch in der Prosa ist eine Semantisierung der Form durchaus möglich, wenn man von einem weiten Begriff der Form ausgeht, der jegliche formale, textoberflächenstrukturelle Eigenschaften (wie Wortstellung, Wiederholungen, Assonanzen, etc.) umfaßt. Wenn, so EICHENBAUM, „die Herausbildung von Nebenbedeutungen, die die gewöhnlichen Wortassoziationen verletzen, ein wichtiges Merkmal der Vers-Semantik darstellt“,⁹⁴⁶ dann gilt dies nicht minder für die Formsemantik epischer Texte. Auch in epischen Texten können formale Eigenschaften zu einer Bedeutungsveränderung und zur Erzeugung von Nebenbedeutungen führen, und sogar die Form selbst kann bedeutungstragend sein.

⁹⁴² Vgl. LAMPING (1989: 39-54).

⁹⁴³ LAMPING (1989: 44).

⁹⁴⁴ LAMPING (1989: 52). – Zu einer Auffassung von Verssemantik, die bestimmten Versstrukturen konkrete Bedeutungen, z.B. mimetische oder expressive, zuzuschreiben versucht, vgl. einleitend MELLMANN (2007: 95-97) mit Literaturhinweisen.

⁹⁴⁵ LAMPING (1989: 52f.).

⁹⁴⁶ EICHENBAUM (1965: 40).

In den vorangegangenen Kapiteln wurden einige der formalen Eigenschaften der literarischen Texte unter dem Blickwinkel der Resonanz untersucht. Das Prinzip der Resonanz ist vor allem eines der Wiederholung. Wie bereits oben angedeutet, gehört nach LOTMAN die Wiederholung zu den wichtigsten ‚Geordnetheiten‘ eines Textes. Wird ein Text als literarisch aufgefaßt, beginnt „jegliche Geordnetheit des Textes [...] als strukturspezifisch und somit bedeutungstragend interpretiert zu werden“.⁹⁴⁷ Die untersuchten literarischen Texte gehen bei dieser Erzeugung von Bedeutung über Geordnetheiten wie Wiederholungen jedoch noch einen entscheidenden Schritt weiter: In der Wiederholung *als* Wiederholung – und nicht unbedingt im Wiederholten – liegt bereits Bedeutung, da verschiedene textinterne Kontexte über das Wiederholen verbunden werden. Dies bedeutet einen Zugewinn an Bedeutung für jeden einzelnen dieser Kontexte, bzw. eine semantische *Steigerung*,⁹⁴⁸ aber zugleich eine Semantisierung der Wiederholung selbst. Denn das (einfache) Prinzip der Wiederholung kann immer auch Teil des (komplexeren) Prinzips der Resonanz sein. Dieses Formprinzip der Resonanz zeichnet sich aber gerade dadurch aus, daß es selbst (über *Unser Dasein*) semantisiert ist: als ein naturphilosophisches Prinzip, das einen kosmischen Zusammenhang in der Welt herstellt. Im resonanten Erzählen weisen Semantik und Form in ständiger Rekursion aufeinander, und die Form selbst erscheint als textintentionale Antwort auf das Problem der Vereinzelung, das textintern nicht oder nur temporär gelöst wird.

Das resonante Erzählen läßt sich damit auch als ein Angebot für das Denken in Analogien verstehen, als ein Plädoyer für die Macht der Analogie als Erkenntnismedium im Knüpfen von Verbindungen und im Aufdecken von strukturellen Ähnlichkeiten bei aller Verschiedenheit. Auch wenn das Prinzip der ‚Resonanz‘ in *Unser Dasein* als eine Erweiterung des physikalischen Resonanzbegriffs verstanden wird, ist es selbstverständlich in Analogie zum Resonanzbegriff der

⁹⁴⁷ LOTMAN (1993: 158).

⁹⁴⁸ Zu Wiederholung und Steigerung bei Döblin vgl. bereits MUSIL (1927), bzw. MUSIL (1973), in seiner Rezension zu *Manas*.

Physik gebildet und trägt dessen Geschichte. Diese Geschichte wird von der Physik in ihrer systembedingten wahr/unwahr-Unterscheidung allerdings mißachtet, bzw. *muß* von der Physik mißachtet werden, denn darüber differenziert sie sich von anderen Systemen wie dem literarischen. In der Literatur hingegen können *alle* (historischen) Wege, Umwege und Irrwege der Begriffsbildung beschritten werden, ohne einer aktuell akzeptierten Auffassung verpflichtet zu sein. Ferner ist selbstverständlich auch die Übertragung des Konzepts der Resonanz auf die Form eines literarischen Textes (als *formale* Resonanz) eine Analogiebildung, und auf dieser Analogie gründet die Überführbarkeit von diegetischer in formale Resonanz und formaler in diegetische Resonanz.

Was erfahren wir in den literarischen Texten über physikalische Resonanz? Die Antwort ist kurz: nichts. Weder das Resonanzkonzept aus *Unser Dasein* noch das resonante Erzählen über diegetische und formale Resonanz beanspruchen irgendeine Relevanz für den physikalischen Resonanzdiskurs. Aber dieser physikalische Resonanzdiskurs ist eben nur *ein* Subdiskurs eines größeren Resonanzdiskurses. Transfers zwischen verschiedenen Subdiskursen sind notwendigerweise von Unschärfe gekennzeichnet, da jeder Subdiskurs mit je eigenen Codes operiert. In dieser Unschärfe liegt immer die Gefahr der Beliebigkeit, aber es liegt in dieser Unschärfe auch ein großes Potential der Erkenntnis darüber, wie diese Transfers, wie Analogien und wie Texte funktionieren. Der in der vorliegenden Arbeit vorgestellte Ansatz bemühte sich, formalistisch-strukturalistische Ansätze mit kulturwissenschaftlichen zu verbinden: Resonanz ermöglicht diesen Brückenschlag, da die Resonanz über eine reiche Geschichte verfügt und das Prinzip der Resonanz dazu einlädt, auch auf die leisesten Schwingungen zu hören, Texte genau zu lesen und jeder möglichen Verbindung zwischen textuellen Elementen nachzuspüren.

Wir erinnern uns an das Ich in NIETZSCHES Venedig-Gedicht, das in brauner Nacht an der Brücke stand, dem aus der Ferne hinüberdringenden Gesang lauschend. Die Seele sang sich ein Lied, ‚zitternd vor bunter Seligkeit‘. Allerdings endete das Gedicht mit einer Frage: ‚Hörte Jemand ihr zu?‘ Hören wir diese Frage in bezug auf die vor bunter Seligkeit zitternde Seele, so mögen wir nach den

Analysen von Döblins Texten auf diese Frage die Worte erwidern, die in *Manas* der Schatten Dakscha zu Danu spricht: ‚Es ist gut, daß du zitterst. Wir zittern zusammen. Ich zittere auch.‘ Die Resonanz begründet das Du in der Welt, denn wie eine Saite, die eine gleichgestimmte Saite in Schwingung versetzt, selbst durch diese in Schwingung versetzt werden kann, sind die Rollen von Sender und Empfänger in Döblins Romanen austauschbar: Wer oder was eine Schwingung spürt und durch diese in Schwingung versetzt wird, kann auf eine Quelle dieser Schwingung rückschließen, sowie er, sie oder es auch andere in Schwingung zu versetzen vermag.

Die vorliegende Analyse war insofern stets ‚textimmanent‘, als es ihr darum ging, die Struktur der literarischen Texte nachzuvollziehen und für eine Interpretation fruchtbar zu machen. Es ging eben nicht um extratextuelle, gesellschaftliche oder philosophische Implikationen oder um lebenswirklichen Rat. Am Ende gehen wir einen Schritt weiter, verharren – um in NIETZSCHES Bild zu bleiben – nicht an der Brücke, sondern schreiten über diese hinweg. Das resonante Erzählen schärft am Text die Wahrnehmung für strukturelle Ähnlichkeiten in der Verschiedenheit und es versetzt das Individuum in die Lage, sich selbst als eine Position zu finden und zu behaupten, sich zugleich aber in dynamischer Relation zu anderen Positionen in einem größeren Zusammenhang aufgehoben zu wissen. Die Welt als eine Textur sowie als ein Zusammenspiel resonierender Systeme aufzufassen und über das Prinzip von Wiederholung und Steigerung Analogien herzustellen, heißt dann, sich ein wenig mehr in der Welt zurechtzufinden.

6. Bibliographie

6.1. Primärtexte Alfred Döblins

- BA* *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf.* München 2005.
- BMG* *Berge Meere und Giganten*, hrsg. von Gabriele SANDER. München 2006.
- Briefe* *Briefe*, hrsg. von Heinz GRABER. Olten & Freiburg im Breisgau 1970.
- Briefe II* *Briefe II*, hrsg. von Helmut F. PFANNER. Düsseldorf & Zürich 2001.
- BW* *Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall.* In Verbindung mit den Söhnen des Dichters hrsg. von Walter MUSCHG. München 1997.
- EB* *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*, mit einem Nachwort hrsg. von Christina ALTHEN. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2007.
- FG* *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord*, mit einem Nachwort von Hania SIEBENPFEIFFER. Frankfurt am Main 2013.
- H* *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*, mit einem Nachwort von Walter MUSCHG. München 1987.
- JR* *Jagende Rosse*, in: Alfred DÖBLIN. *Jagende Rosse, Der schwarze Vorhang und andere frühe Erzählwerke.* München 1981, S. 26-83.
- KS I* *Kleine Schriften.* Band 1: 1902-1921. In Verbindung mit den Söhnen des Dichters hrsg. von Anthony W. RILEY. Olten & Freiburg im Breisgau 1985.
- M* *Manas. Epische Dichtung*, hrsg. von Walter MUSCHG. München 1989.
- MEA* *Manas. Epische Dichtung.* Berlin 1927.
- NU* *Amazonas.* Dritter Teil: *Der Neue Urwald.* Olten & Freiburg im Breisgau 1988.
- PA* *Die Pilgerin Aetheria*, in: Alfred DÖBLIN. *Der Oberst und der Richter oder Das menschliche Herz. Die Pilgerin Aetheria*, hrsg. von Anthony W. RILEY. Olten & Freiburg im Breisgau 1978, S. 117-277.
- RP* *Reise in Polen.* München 1987.
- SÄPL* *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, mit einem Nachwort von Erich KLEINSCHMIDT. Frankfurt 2013.
- SLW* *Schriften zu Leben und Werk*, hrsg. von Erich KLEINSCHMIDT. Olten & Freiburg im Breisgau 1986.
- SPG* *Schriften zu Politik und Gesellschaft.* Olten & Freiburg im Breisgau 1972.

- SR *Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis.* In Verbindung mit den Söhnen des Dichters hrsg. von Anthony W. RILEY. München 1996.
- SV *Der schwarze Vorhang. Roman von den Worten und Zufällen,* in: Alfred DÖBLIN. *Jagende Rosse, Der schwarze Vorhang und andere frühe Erzählwerke.* München 1981, S. 107-205.
- UD *Unser Dasein.* München 1988.
- UD EA *Unser Dasein.* Berlin 1933.
- WL *Die drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman,* hrsg. von Gabriele SANDER & Andreas SOLBACH. München 2007.

6.2. Sekundärliteratur zu Döblin und seinen Werken

- ARNOLD, Armin. 1966. *Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen.* Stuttgart.
- AUST, Hugo. 2002. *Literarische Fantasien über die Machbarkeit des Menschen (unter besonderer Berücksichtigung von Alfred Döblins Roman ‚Berge Meere und Giganten‘ und einiger Filme),* in: *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch,* hrsg. von Helmut KOOPMANN & Manfred MISCH. Paderborn, S. 127-150.
- BAE, Ki-Chung. 1999. *Chinaromane in der deutschen Literatur der Weimarer Republik.* Marburg.
- BALVE, Johannes. 1990. *Ästhetik und Anthropologie bei Alfred Döblin. Vom musikphilosophischen Gespräch zur Romanpoetik.* Wiesbaden.
- BARTSCHERER, Christoph. 1997. *Das Ich und die Natur. Alfred Döblins literarischer Weg im Licht seiner Religionsphilosophie.* Paderborn.
- BECKER, Sabina. 2007. *Klassische versus avantgardistische Moderne: Alfred Döblin zwischen Innovation und Tradition,* in: *Figurationen der literarischen Moderne* (Fs. Helmut Kiesel), hrsg. von Carsten DUTT & Roman LUCKSCHEITER. Heidelberg, S. 1-13.
- . 2001. *Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, „Döblinismus“ und „neuem Naturalismus“: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung,* in: *Expressionistische Prosa,* hrsg. von Walter FÄHNDEERS. Bielefeld, S. 21-44.
- BERGHEIM, Brigitte. 2001. *Das gesellschaftliche Individuum. Untersuchungen zum modernen deutschen Roman.* Tübingen & Basel.
- BERGNER, Klaus-Dieter. 1998. *Natur und Technik in der Literatur des frühen Expressionismus. Dargestellt an ausgewählten Prosabeispielen von Alfred Döblin, Gottfried Benn und Carl Einstein.* Frankfurt am Main.
- BERNHARDT, Oliver. 2007a. *Alfred Döblin.* München.

- . 2007b. *Alfred Döblin und Thomas Mann. Eine wechselvolle literarische Beziehung*. Würzburg.
- BEST, Otto F. 1972. „Epischer Roman“ und „Dramatischer Roman“. Einige Überlegungen zum Frühwerk von Alfred Döblin und Bert Brecht, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N.F. 22, S. 281-309.
- BLESSING, Karl Herbert. 1972. *Die Problematik des „modernen Epos“ im Frühwerk Alfred Döblins*. Meisenheim am Glan.
- BRANDT, Marion. 2010. „Welche neuen, geheimnisvollen Wege für mich“. – Das Krakau-Kapitel der ‚Reise in Polen‘ im Lichte der Handschriften, in: *Alfred Döblin – Judentum und Katholizismus*, hrsg. von Karol SAUERLAND. Berlin, S. 45-57.
- BÜHLER, Benjamin. 2004. *Lebende Körper. Biologisches und anthropologisches Wissen bei Rilke, Döblin und Jünger*. Würzburg.
- CASEY, Timothy Joseph. 1969. *Alfred Döblin*, in: *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, hrsg. von Wolfgang ROTHE. Bern & München, S. 637-655.
- COLLINS, John H. 1990. *A Chinese Story from a Berlin Practice. Alfred Döblin's Narrative Technique in ‚Die drei Sprünge des Wang-lun‘*. Stuttgart.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. 1999. *Gott oder Natur? „Metaphysische Unterströmungen“ im Werk Alfred Döblins*, phil. Diss. Berlin.
- DENLINGER, Ardon. 1977. *Alfred Döblins ‚Berge Meere und Giganten‘. Epos und Ideologie*. Amsterdam.
- DETERING, Heinrich. 2008. *Bertolt Brecht und Laotse*. Göttingen.
- DETKEN, Anke. 2009. *Zwischen China und Brecht: Masken und Formen der Verfremdung in Döblins ‚Die drei Sprünge des Wang-lun‘*, in: *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism*, hrsg. von Steffan DAVIES & Ernest SCHONFIELD. Berlin & New York, S. 102-120.
- DOLLENMAYER, David. 2004. *The Advent of Döblinism: ‚Die drei Sprünge des Wang-lun‘ and ‚Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine‘*, in: *A Companion to the Works of Alfred Döblin*, hrsg. von Roland DOLLINGER, Wulf KOEPKE & Heidi Thomann TEWARSON. Rochester, NY & Suffolk, S. 55-74.
- DOLLINGER, Roland. 2003. *Döblins Stellung zwischen avantgardistischer Techniqueuphorie und naturphilosophischer Romantik*, in: *Internationales Alfred Döblin-Kolloquium, Berlin 2001*, hrsg. von Hartmut EGGERT & Gabriele PRAUB. Bern, S. 167-178.
- DOLLINGER, Roland; Wulf KOEPKE & Heidi Thomann TEWARSON. 2004. *Introduction*, in: *A Companion to the Works of Alfred Döblin*, hrsg. von Roland DOLLINGER, Wulf KOEPKE & Heidi Thomann TEWARSON. Rochester, NY & Suffolk, S. 1-22.
- DRONSKE, Ulrich. 1998. *Tödliche Präsens/zen. Über die Philosophie des Literarischen bei Alfred Döblin*. Würzburg.

- DSCHENG, Fang-hsiung. 1999. *Der Tao-Begriff bei Brecht und Döblin. Das Bild des elementaren Wesens von „Wasser“ und „Fluß“*, in: *Zeichen lesen, Lese-Zeichen. Kultursemiotische Vergleiche von Leseweisen in Deutschland und China*, hrsg. von Jürgen WERTHEIMER & Susanne GÖBE. Tübingen.
- . 1979. *Alfred Döblins Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun“ als Spiegel des Interesses moderner deutscher Autoren an China*. Frankfurt am Main, Bern & Las Vegas.
- DURRANI, Osman. 1981. *Shen Te, Shui Ta, and ‚Die drei Sprünge des Wang-lun‘*, in: *Oxford German Studies* 12, S. 111-121.
- DÜSING, Wolfgang. 2002. *Alfred Döblin (1878-1957)*, in: *Die Weimarer Republik. Portrait einer Epoche in Biographien*, hrsg. von Michael FRÖHLICH. Darmstadt, S. 211-221.
- . 1982. *Erinnerung und Identität. Untersuchungen zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer*. München.
- ELM, Ursula. 1991a. *Technikkult und Naturmythos bei Alfred Döblin*, in: *Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter*, hrsg. von Theo ELM und Hans H. HIEBEL. Freiburg im Breisgau, S. 286-303.
- . 1991b. *Literatur als ‚Lebensanschauung‘. Zum ideengeschichtlichen Hintergrund von Alfred Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘*. Bielefeld.
- ELSHORST, Hansjörg. 1966. *Mensch und Umwelt im Werk Alfred Döblins*, phil. Diss. München.
- EMDE, Friedrich. 1999. *Alfred Döblin. Sein Weg zum Christentum*. Tübingen.
- EPKES, Gerwig. 1992. *„Der Sohn hat die Mutter gefunden...“ Die Wahrnehmung des Fremden in der Literatur des 20. Jahrhunderts am Beispiel Chinas*. Würzburg.
- EYKMAN, Christoph. 1988. *Man Against Fire: Alfred Döblin's Utopian Novel ‚Mountains, Oceans and Giants‘*, in: *Analecta Husserliana* 23, S. 191-201.
- FÄHNTERS, Walter. 1998. *Avantgarde und Moderne 1890-1933*. Stuttgart & Weimar.
- FALK, Walter. 1970. *Der erste moderne deutsche Roman von Alfred Döblin*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 89, S. 510-531.
- FAN, Jieping. 2008. *Zur Fortschrittskritik in der „Zueignung“ des chinesischen Romans von Alfred Döblin*, in: *Literaturstraße* 9, S. 173-187.
- FANG, Weigui. 1992. *Das Chinabild in der deutschen Literatur, 1871-1933. Ein Beitrag zur komparatistischen Imagologie*. Frankfurt am Main, Berlin [et al.].
- FEE, Zheng. 1993. *Tao und Chaos. Döblins komplexes „Wu-wei“-Verständnis und seine Bedeutung für die Konzeption der Gestalt Wang-luns*, in: *Internationale Alfred Döblin-Kolloquien. Münster 1989, Marbach a. N. 1991*, hrsg. von Werner STAUFFACHER. Bern, Berlin [et al.], S. 331-339.

- . 1991. *Alfred Döblins Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun“*. Eine Untersuchung zu den Quellen und zum geistigen Gehalt. Frankfurt am Main, Bern [et al.].
- FELBERT, Ulrich von. 1986. *China und Japan als Impuls und Exempel. Fernöstliche Ideen und Motive bei Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Egon Erwin Kisch*. Frankfurt am Main, Bern & New York.
- GÁFRIK, Róbert. 2011. *Der Kampf mit (dem) Gott in Alfred Döblins Epos ‚Manas‘*, in: *Bilder Indiens in der deutschen Literatur*, hrsg. von Manfred DURZAK. Frankfurt a. M., Berlin [et al.], S. 177-190.
- GATHGE, Roderich. 1988. *Die Naturphilosophie Alfred Döblins: Begegnungen mit östlicher Weisheit und Mystik*, in: *Internationale Alfred Döblin-Kolloquien. Marbach a. N. 1984, Berlin 1985*, hrsg. von Werner STAUFFACHER. Bern, Frankfurt am Main [et al.], S. 16-29.
- GEIBLER, Rolf. 1998. *Alfred Döblins Apokalypse des Wachstums. Überlegungen zum Roman ‚Berge Meere und Giganten‘*, in: *Literatur für Leser* (1998/2), S. 154-170.
- GRABER, Heinz. 1972. *Zum Stil des ‚Manas‘*, in: *Text + Kritik* 13/14, S. 32-41.
- . 1967. *Alfred Döblins Epos ‚Manas‘*. Bern.
- GRASS, Günter. 1968. *Über meinen Lehrer Döblin*, in: DERS. *Über meinen Lehrer Döblin und andere Vorträge*. Berlin.
- GRÄTZ, Katharina. 2008. *Andere Orte, anderes Wissen. Döblins ‚Berge Meere und Giganten‘*, in: *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. ‚Tatsachenphantasie‘. Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*, hrsg. von Sabina BECKER & Robert KRAUSE. Bern, S. 299-319.
- HACHMÖLLER, Johannes. 1971. *Ekstatisches Dasein und Tao-Sprung. Alfred Döblins Romane ‚Die drei Sprünge des Wang-lun‘ und ‚Berlin Alexanderplatz‘ vor dem Hintergrund seiner Naturphilosophie*, phil. Diss. Würzburg.
- HAHN, Torsten. 2003. *Fluchtlinien des Politischen. Das Ende des Staates bei Alfred Döblin*. Köln, Weimar & Wien.
- HAN, Bok Hie. 1992. *Döblins Taoismus. Untersuchungen zum ‚Wang-lun‘-Roman und den frühen philosophisch-poetologischen Schriften*, phil. Diss. Göttingen.
- HAN, Ruixin. 1993. *Die China-Rezeption bei expressionistischen Autoren*. Frankfurt am Main.
- HANSEN, Flemming Finn. 2012. *Daoismus, Individuum und Masse in Döblins ‚Die drei Sprünge des Wang-lun‘*, in: *Argonautenschiff* 21, S. 57-66.
- HERCHENRÖDER, Max. 1948. *Berge, Meere und Giganten*, in: *Alfred Döblin zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Paul E.H. LÜTH. Wiesbaden, S. 48-57.

- HEY'L, Bettina. 2002. *Alfred Döblins anthropologischer Text ‚Unser Dasein‘ zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion*, in: *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium. Bergamo 1999*, hrsg. von Torsten HAHN. Bern, Berlin [et al.], S. 185-207.
- HIEN, Markus. 2012. *Anthropozän. Die Gaia-Hypothese und das Wissen der Naiven bei Döblin und Schätzing*, in: *Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel*, hrsg. von Jörg ROBERT & Friederike Felicitas GÜNTHER. Würzburg, S. 461-485.
- HOFFMANN, Bernadette. 2002. *Illustrer l'abstraction? Les gravures dans le première édition de ‚Unser Dasein‘ d'Alfred Döblin (1933)*, in: *Recherches germaniques* 32, S. 127-143.
- HOORN, Tanja van. 2009. *L'anthropologie et l'histoire naturelle dans la modernité esthétique (Döblin, Benn, Jünger)*, in: *Revue germanique internationale* 10, S. 211-220.
- HUGUET, Louis. 1985. *A la recherche du ‚Point Omega‘. Les ‚conquérants‘ dans le roman d'anticipation d'Alfred Döblin: ‚Berge, Meere und Giganten‘*, in: *Just the other day: essays on the suture of the future*, hrsg. von Luk DE VOS. Antwerpen, S. 249-267.
- . 1978. *L'Oeuvre d'Alfred Döblin ou la dialectique de l'exode 1878-1918. Essai de psychocritique structurelle*. Lille & Paris.
- . 1972. *Bibliographie Alfred Döblin*. Berlin & Weimar.
- HWANG, Hae-In. 1979. *Ostasiatische Anschauungen in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung von Alfred Döblin und Herman Kasack*, phil. Diss. Bonn.
- ISERMANN, Thomas. 1989. *Der Text und das Unsagbare. Studien zu Religionssuche und Werkpoetik bei Alfred Döblin*. Idstein.
- JABLŃKOWSKA, Joanna. 1993. *Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Wiesbaden.
- JANG, Sung-Hyun. 1998. *Chaotic Diversity and Secret Connection in ‚Berlin Alexanderplatz‘: an Interpretation in the Light of Döblin's Philosophy of Existence*, in: *Neophilologus* 82, S. 607-616.
- JAPP, Uwe. 2012. *Technikentwürfe in Romanen des 20. Jahrhunderts*, in: *Technikfiktionen und Technikdiskurse. Ringvorlesung des Instituts für Literaturwissenschaft im Sommersemester 2009*, hrsg. von Simone FINKELE & Burkhardt KRAUSE. Karlsruhe, S. 97-113.
- JENS, Walter. 1962. *Alfred Döblin*, in: DERS. *Zueignungen. 11 literarische Porträts*. München, S. 7-17.
- JOCH, Markus. 2004. *Der Platz des irdischen Friedens. Sommer 1912: Alfred Döblin beginnt die Arbeit am ‚Wang-Lun‘*, in: *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, hrsg. von Alexander HONOLD & Klaus R. SCHERPE. Stuttgart & Weimar, S. 415-421.
- JUNGEN, Oliver. 2001. *Döblin, die Stadt und das Licht*. München.

- KÄUSER, Andreas. 1994. *Musikalische Prosa. Zur Funktion der Musik im modernen Roman*, in: *Wirkendes Wort* 44, S. 279-295.
- KAYA, Nezvati. 2002. „Tellurische“ Rationalitätskritik: Zur Weiblichkeitskonzeption in Alfred Döblins ‚Berge Meere und Giganten‘, in: *Internationales Alfred Döblin-Kolloquium, Bergamo 1999*, hrsg. von Torsten HAHN. Bern, Berlin [et al.], S. 131-140.
- KEIL, Thomas. 2005. *Alfred Döblins „Unser Dasein“. Quellenphilologische Untersuchungen*. Würzburg.
- KELLER, Otto. 1980. *Döblins Montageroman als Epos der Moderne. Die Struktur der Romane ‚Der schwarze Vorhang‘, ‚Die drei Sprünge des Wang-lun‘ und ‚Berlin Alexanderplatz‘*. München.
- KIESEL, Helmuth. 2004. *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München.
- KILCHER, Andreas B. 2003. ‚mathesis‘ und ‚poiesis‘. *Die Enzyklopädie der Literatur 1600-2000*. München.
- KLEE, Wolfhart Gotthold. 1934. *Die charakteristischen Motive der expressionistischen Erzählliteratur*, phil. Diss. Berlin.
- KLEIN, Otto. 1995. *Das Thema Gewalt im Werk Alfred Döblins. Ästhetische, ethische und religiöse Sichtweise*. Hamburg.
- KLEINSCHMIDT, Erich. 1986. *Der Roman – eine ‚neue Bühne‘. Zur Poetik des dramatischen Romans bei Alfred Döblin*, in: *Internationale Alfred Döblin-Kolloquien. Basel 1980 – New York 1981 – Freiburg i.Br. 1983*, hrsg. von Werner STAUFFACHER. Bern, Frankfurt am Main & New York, S. 307-322.
- KLOTZ, Volker. 1977. *Döblins epische Penetranz. Zum sinnvoll-sinnlichen Umgang mit ‚Berge Meere und Giganten‘*, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 63, S. 213-231.
- KLYMIUK, Georg W. 1984. *Kausalität und moderne Literatur. Eine Studie zum epischen Werk Alfred Döblins (1904-1920)*. Bern, Frankfurt am Main [et al.].
- KNAPP, Gerhard P. 1979. *Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung – Bestandsaufnahme – Kritik*. München.
- KOBEL, Erwin. 1985. *Alfred Döblin. Erzählkunst im Umbruch*. Berlin & New York.
- KOCH, Lars. 2009. *Krieg und Posthistorie in Alfred Döblins „Berge Meere und Giganten“*, in: *Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts*, hrsg. von Natalia BORISSOVA, Susi K. FRANK & Andreas KRAFT. Bielefeld, S. 59-76.
- KOCHER, Ursula. 2007a. *Vom Schwimmen in den Texten. Alfred Döblins ‚Manas‘*, in: *Horizonte verschmelzen. Zur Hermeneutik der Vermittlung. Hartmut Eggert zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Hans Richard BRITTNACHER, Matthias HARDER, Almut HILLE & Ursula KOCHER. Würzburg, S. 95-105.

- . 2007b. *Existenzfragen. Religiöse Konzeptionen im Werk Alfred Döblins*, in: *Der untote Gott. Religion und Ästhetik in der deutschen und österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Olaf BERWALD & Gregor THUSWALDNER. Köln, Weimar & Wien. S. 91-113.
- KODJIO NENGUIE, Pierre. 2005. *Interkulturalität im Werk von Alfred Döblin (1878-1957). Literatur als Dekonstruktion totalitärer Diskurse und Entwurf einer interkulturellen Anthropologie*. Stuttgart.
- KOEPKE, Wulf. 2008. *Nachlaß zu Lebzeiten und danach: Alfred Döblin und die Veröffentlichung seiner Werke im Nachkriegsdeutschland. Über die Wirkung und Wirkungslosigkeit der Werke des Exils*. In: *Preserving the Memory of Exile. Festschrift for John M. Spalek on the Occasion of his 80th Birthday*, hrsg. von Wulf KOEPKE & Jörg THUNECKE. Nottingham, S. 257-271.
- . 2003. *The Critical Reception of Alfred Döblin's Major Novels*. Rochester, NY.
- KOJIMA, Hajime. 1988. *Bemerkungen zu Alfred Döblins Roman ‚Die drei Sprünge des Wang-lun‘*, in: *Internationale Alfred Döblin-Kolloquien. Marbach a. N. 1984, Berlin 1985*, hrsg. von Werner STAUFFACHER. Bern, Frankfurt am Main [et al.], S. 10-15.
- KOOPMANN, Helmut. 1985. *Atemlose Langsamkeit. Helmut Koopmann über Döblins ‚Die drei Sprünge des Wang-lun‘*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 168 (24.07.1985), S. 21.
- KORN, Karl. 1917. *Via Peking zum Expressionismus. Die drei Sprünge des Wang-Lun. Chinesischer Roman von Alfred Döblin*, in: *Die Glocke* 53 (31. März 1917), S. 1036-1039.
- KORT, Wolfgang. 1970. *Alfred Döblin. Das Bild des Menschen in seinen Romanen*. Bonn.
- KRAUSE, Frank. 2008. *Literarischer Expressionismus*. Paderborn.
- KREUTZER, Leo. 1970. *Alfred Döblin. Sein Werk bis 1933*. Stuttgart, Berlin [et al.].
- . 1967. *Abläufe oder Geschichten. Über das Romanwerk Alfred Döblins*, in: *Akzente* 14, S. 310-325.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina. 1991. *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin*. Köln, Weimar & Wien.
- KWIECIŃSKA, Grażyna. 1981. *Die Beziehung zwischen Masse und Individuum in dem expressionistischen Roman A. Döblins ‚Die drei Sprünge des Wang-lun‘*, in: *Filologia Germańska* 7, S. 43-49.
- LANGENSTEIN, Ludwin. 1960. *Alfred Döblin: Die drei Sprünge des Wang-Lun*, in: *Bücherei und Bildung* 12, S. 605f.
- LI, Changke. 1992. *Der China-Roman in der deutschen Literatur 1890-1930. Tendenzen und Aspekte*. Regensburg.
- LIDE, Francis. 1969. *The episode of the three leaps in Alfred Döblin's ‚Die drei Sprünge des Wang-lun‘*, in: *Rice University Studies* 55.3, S. 143-147.
- LINKS, Roland. 1981. *Alfred Döblin*. München.

- LIU, Weijian. 1991. *Die daoistische Philosophie im Werk von Hesse, Döblin und Brecht*. Bochum.
- LOERKE, Oskar. 1958. *Alfred Döblins Werk 1928. Zu seinem 50. Geburtstag*, in: DERS. *Gedichte und Prosa*, Bd. 2: *Die Schriften*. Frankfurt am Main, S. 560-604.
- LORF, Ira. 2002. *Unzweifelhaft exotische Maskenspiele. Alfred Döblin und das ethnographische Wissen*, in: *Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden*, hrsg. von Alexander HONOLD & Oliver SIMONS. Tübingen & Basel, S. 17-36.
- . 1999. *Maskenspiele. Wissen und kulturelle Muster in Alfred Döblins Romanen „Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine“ und „Die drei Sprünge des Wang-lun“*. Bielefeld.
- LUO, Wei. 2003. *Alfred Döblin als Bewunderer der chinesischen Kultur. Versuch über Döblins Beschäftigung mit China mit besonderer Berücksichtigung des Romans Die drei Sprünge des Wang-lun*, in: *Literaturstraße 4*, S. 81-106.
- LUO, Zhonghau. 1991. *Historische Wirklichkeit oder dichterische Wahrheit? Über Alfred Döblins „Die drei Sprünge des Wang-lun“*, in: *Neue Forschungen chinesischer Germanisten in Deutschland. Akten des 2. und 3. Kolloquiums des Chinesischen Germanistenverbandes in Deutschland*, hrsg. von Jinyang ZHU. Frankfurt am Main, Bern [et al.], S. 69-84.
- LUSERKE-JAQUI, Matthias. 2003. „*Doebelin, Alfred: alles außer: Wallenstein“ oder: Lasst uns wieder mehr Döblin lesen!*“, in: *Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik*, hrsg. von Reiner WILD in Zusammenarbeit mit Sabina BECKER, Matthias LUSERKE-JAQUI & Reinar MARX. München, S. 87-94.
- MA, Jia. 1993. *Döblin und China. Untersuchung zu Döblins Rezeption des chinesischen Denkens und seiner literarischen Darstellung Chinas in „Drei Sprünge des Wang-lun“*. Frankfurt am Main, Berlin [et al.].
- MAILLARD, Christine. 2004. *Critique de la science et théorie de la connaissance dans les „écrits philosophiques“ d’Alfred Döblin: ‚Das Ich über der Natur‘ (1927) et ‚Unser Dasein‘ (1933)*, in: *Littérature et théorie de la connaissance 1890-1935. Literatur und Erkenntnistheorie 1890-1935. Études réunies par Christine Maillard*. Strasbourg, S. 125-140.
- . 2002. „*Da stieg Manas, ein leiblicher Mensch, über Klippen auf das Totenfeld“*. *Alfred Döblins Indienrezeption – Mythopoiese und Subjekttheorie im Epos Manas (1927)*, in: *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch*, hrsg. von Helmut KOOPMANN & Manfred MISCH. Paderborn, S. 151-177.
- MARTINI, Fritz. 1975. *Alfred Döblin*, in: *Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk*, hrsg. von Benno VON WIESE. 3., überarb. und vermehrte Aufl. Berlin, S. 350-390.
- MAYER, Dieter. 1981. *Linksbürgerliches Denken. Untersuchungen zur Kunsttheorie, Gesellschaftsauffassung und Kulturpolitik in der Weimarer Republik (1919-1924)*. München.
- MEYER, Daniel. 2010. *Von der Erzählung zur Geschichtlichkeit. Alfred Döblins ‚Manas‘ im Kontext der Weimarer Versepiik*, in: *Die streitbare Klio. Zur Repräsentation von Macht und*

- Geschichte in der Literatur*, hrsg. von Elizabeth GUILHAMON & Daniel MEYER. Frankfurt am Main, Berlin [et al.], S. 127-140.
- MIDGLEY, David. 2016. ‚Nachwort‘, in: Alfred DÖBLIN. *Manas. Epische Dichtung*. Frankfurt am Main, S. 425-445.
- . 2015. *Der fremde Blick. Zur Verwendung hinduistischer Motive in ‚Manas‘*, in: *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Warschau 2013. Interkulturelle Aspekte im Schaffen Alfred Döblins*, hrsg. von Marion BRANDT & Grażyna KWIECIŃSKA. Bern, S. 199-228.
- . 2011. *Zwischen Anschauung und Idee: Phantasiebilder bei Alfred Döblin*, in: *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, hrsg. von Roger PAULIN & Helmut PFOTENHAUER. Würzburg, S. 291-310.
- . 2006. *Radical Realism and Historical Fantasy: Alfred Döblin*, in: *German novelists of the Weimar Republic. Intersections of literature and politics*, hrsg. von Karl LEYDECKER. Rochester, S. 211-227.
- . 2003. *Literatur als kulturwissenschaftliches Dokument. Einige Beispiele aus dem Bereich des Technikkults der 1920er Jahre*, in: *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 ‚Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert‘*, hrsg. von Peter WIESINGER unter Mitarbeit von Hans DERKITS. Band 9: *Literatur als Kulturwissenschaft*. Bern, Berlin [et al.], S. 207-251.
- MINDER, Robert. 1966. *Alfred Döblin zwischen Osten und Westen*, in: DERS. *Dichter in der Gesellschaft. Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur*. Frankfurt am Main, S. 155-109.
- MÖBIUS, Hanno. 2000. *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München.
- MÜLLER-SALGET, Klaus. 2005. *Entselbstung und Selbstbehauptung. Der Erzähler Alfred Döblin*, in: DERS. *Literatur ist Widerstand. Aufsätze aus drei Jahrzehnten*. Innsbruck, S. 149-160.
- . 1994. *Alfred Döblin*, in: *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hartmut STEINECKE. Berlin, S. 212-232.
- . 1988. *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*. 2., durchgesehene und erweiterte Aufl. Bonn.
- MUSCHG, Walter. 1997. ‚Nachwort des Herausgebers‘, in: Alfred DÖBLIN. *Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall*. In Verbindung mit den Söhnen des Dichters hrsg. von Walter MUSCHG. München, S. 667-679.
- . 1989. ‚Nachwort des Herausgebers‘, in: Alfred DÖBLIN. *Manas*. In Verbindung mit den Söhnen des Dichters herausgegeben von Walter MUSCHG. München, S. 382-398.
- . 1966. *Alfred Döblin heute*, in: *Text + Kritik* 13/14, S. 1-4.
- . 1961. *Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus*. München.

- . 1960. ‚Nachwort des Herausgebers‘, in: Alfred DÖBLIN. *Die drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman*. Olten & Freiburg im Breisgau, S. 481-502.
- MUSIL, Robert. 1973. Rezension zu *Alfred Döblin: Manas*, in: *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, hrsg. von Ingrid SCHUSTER & Ingrid BODE. Bern & München, S. 187-192.
- . 1927. *Alfred Döblins Epos*, in: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, Abendausgabe vom 10.06.1927 (56. Jg., Nr. 271).
- MUTSCHLER, Friedrich. 1993. *Alfred Döblin. Autonomie und Bindung. Untersuchungen zu Werk und Person*. Frankfurt am Main, Berlin [et al.].
- OSTHEIMER, Michael. 2008. ‚China, how far are you!‘ *Alfred Döblins Konfuzius-Rezeption*, in: *Jahrbuch der Rückert-Gesellschaft 2006/2007*, hrsg. von Harmut BOBZIN, Ralf Georg CZAPLA, York-Gothart MIX & Thomas PITTRUF. Würzburg, S. 251-275.
- PETHES, Nicolas. 2011. *Physik und Mythos. Zur Medialität des Erzählens in Alfred Döblins Poetik des dokumentarischen Realismus*, in: *Medialer Realismus*, hrsg. von Daniela GRETZ. Freiburg im Breisgau, Berlin & Wien, S. 215-231.
- POSTEL, Philippe. 2006. *Les trois romans de ‚Wang-loun‘ ou L’exotisme d’Alfred Döblin dans son ‚Roman Chinois‘*, in: *Les littératures européennes et les mythologies lointaines*, hrsg. von Véronique GELY-GHEDIRA. Lille, S. 123-153.
- PRANGEL, Matthias. 1987. *Alfred Döblin*. 2., neubearb. Aufl. Stuttgart.
- QUACK, Josef. 2004. *Geschichtsroman und Geschichtskritik. Zu Alfred Döblins ‚Wallenstein‘*. Würzburg.
- QUAL, Hannelore. 1992. *Natur und Utopie. Weltanschauung und Gesellschaftsbild in Alfred Döblins Roman ‚Berge Meere und Giganten‘*. München.
- RAUWALD, Johannes. 2013. *Politische und literarische Poetologie(n) des Imaginären. Zum Potenzial der (Selbst-)Veränderungskräfte bei Cornelius Castoriadis und Alfred Döblin*. Würzburg.
- REIF, Wolfgang. 1975. *Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume. Der exotistische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart.
- RIBBAT, Ernst. 1991. *Ein globales Erzählwerk. Alfred Döblins Exotismus*, in: *Begegnung mit dem ‚Fremden‘. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990*, hrsg. von Eijirō IWASAKI. München, S. 426-433.
- . 1970. *Die Wahrheit des Lebens im frühen Werk Alfred Döblins*. Münster.
- RIEDEL, Wolfgang. 2012. *Umbau der Erde oder wer erschafft die Welt? Der Kampf von ‚physis‘ und ‚technē‘ in Alfred Döblins Zukunftsroman ‚Berge Meere und Giganten‘*, in: *Die Erschaffung der Welt – alte und neue Schöpfungsmythen*, hrsg. von Dorothea KLEIN. Würzburg, S. 135-151.

- RIPPER, Annette. 2009. *Überlegungen zur Aneignung des Körpers und zum Aspekt der Bio-Macht in Alfred Döblins ‚Berge Meere und Giganten‘*, in: *Musil-Forum* 30, S. 194-220.
- ROBERTSON, Ritchie. 2009. *Alfred Döblin's Feeling for Snow: The Poetry of Fact in ‚Berge Meere und Giganten‘*, in: *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism*, hrsg. von Steffan DAVIES & Ernest SCHONFIELD. Berlin & New York, S. 215-228.
- SANDER, Gabriele. 2015. *Kulturelle Grenzüberschreitungen und Vermischungen in Alfred Döblins Roman ‚Berge Meere und Giganten‘*, in: *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Warschau 2013. Interkulturelle Aspekte im Schaffen Alfred Döblins*, hrsg. von Marion BRANDT & Grażyna KWIECIŃSKA. Bern, S. 185-198.
- . 2013a. ‚Nachwort‘, in: Alfred DÖBLIN. *Berge Meere und Giganten*, hrsg. von Christina ALTHEN. Frankfurt am Main, S. 629-651.
- . 2013b. ‚Nachwort‘, in: Alfred DÖBLIN. *Die drei Sprünge des Wang-lun*, hrsg. von Christina ALTHEN. Frankfurt am Main, S. 499-516.
- . 2007a. *„Tatsachenphantasie“. Alfred Döblins Roman ‚Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf‘*. Marbach am Neckar.
- . 2007b. *Alfred Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘ – ein Text aus Texten. Literarische Paraphrasen und Parodien in intertextueller Betrachtung*, in: *Moderne in den Metropolen. Roberto Arlt und Alfred Döblin*, hrsg. von Marily MARTÍNEZ DE RICHTER. Würzburg, S. 121-132.
- . 2006a. *Alfred Döblin und der Großstadtrealismus*, in: *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*, hrsg. von Sabina KYORA & Stefan NEUHAUS. Würzburg, S. 139-150.
- . 2006b. ‚Anhang‘, in: Alfred DÖBLIN. *Berge Meere und Giganten*, hrsg. von Gabriele SANDER. München, S. 633-793.
- . 2001. *Alfred Döblin*. Stuttgart.
- . 1988. *„An die Grenzen des Wirklichen und Möglichen...“. Studien zu Alfred Döblins Roman ‚Berge Meere und Giganten‘*. Frankfurt am Main, Bern [et al.].
- SCHÄFFNER, Wolfgang. 1995. *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*. München.
- SCHERPE, Klaus R. 2002. *Stadt. Krieg. Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen*. Tübingen & Basel.
- SCHIEWER, Gesine Lenore. 2009. *Übersetzung und Rezeption des „Mahâbhârata“. Literarische Interkulturalität bei Friedrich Schlegel, Franz Bopp, Friedrich Rückert und Alfred Döblin*, in: *Der Gott der Anderen. Interkulturelle Transformationen religiöser Traditionen*, hrsg. von Ernest W.B. HESS-LÜTTICH & Arupon NATARAJAN. Frankfurt am Main, Berlin [et al.], S. 225-247.

- . 2008. *Alfred Döblins ‚Manas‘ oder: Shivas Sprache tanzt. Epische Tradition und Kontingenz der Moderne*, in: *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. ‚Tatsachenphantasie‘. Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*, hrsg. von Sabina BECKER & Robert KRAUSE. Bern, S. 239-261.
- SCHMIDT-BERGMANN, Hansgeorg. 1991. *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland: Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literaturhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt*. Stuttgart.
- SCHMIDT-HENKEL, Gerhard. 1967. *Der Dichter als Demiurg: Alfred Döblin*, in: DERS. *Mythos und Dichtung. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*. Bad Homburg, Berlin & Zürich, S. 156-187.
- SCHNÖDL, Gottfried. 2010. *Zur Abkehr von Souverän und Natur in Alfred Döblins ‚Berge Meere und Giganten‘*, in: *Aussiger Beiträge* 4, S. 67-78.
- SCHÖNE, Albrecht. 1963. *Döblin. Berlin Alexanderplatz*, in: *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart, Struktur und Geschichte*, hrsg. von Benno VON WIESE. Zweiter Band. Düsseldorf, S. 291-325.
- SCHÖNHAAR, Rainer. 1989. *Literaturverständnis in Widmungstexten. Von Lukrez bis Döblin*, in: *Ist zwîvel herzen nâchgebûr* (Fs. Günther Schweikle), hrsg. von Rüdiger KRÜGER, Jürgen KÜHNEL & Joachim KUOLT. Stuttgart, S. 313-350.
- SCHUELER, Heinz Jürgen. 1996 *Initiatory Patterns and Symbols in Alfred Döblin's ‚Manas‘ and Hermann Kaseck's ‚Die Stadt hinter dem Strom‘*, in: DERS. *The Old Retold. Archetypal Patterns in German Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. New York, Washington D.C. [et al.], S. 67-84.
- SCHUSTER, Ingrid. 2007a. *‚Die drei Sprünge des Wang-lun‘*, in: DIES. *Faszination Ostasien. Zur kulturellen Interaktion Europa–Japan–China. Aufsätze aus drei Jahrzehnten*. Bern, Berlin [et al.], S. 111-131.
- . 2007b. *Der neue Mensch – in chinesischem Gewand*, in: DIES. *Faszination Ostasien. Zur kulturellen Interaktion Europa–Japan–China. Aufsätze aus drei Jahrzehnten*. Bern, Berlin [et al.], S. 43-48.
- . 1977. *China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925*. Bern & München.
- . 1970. *Alfred Döblins ‚Chinesischer Roman‘*, in: *Wirkendes Wort* 20, S. 339-346.
- SCHUSTER, Ingrid & Ingrid BODE (Hrsg.). 1973. *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*. Bern & München.
- SCHWELLING, Michael. 2005. *Der stille Ozean der Dinge. Zu Alfred Döblins naturphilosophischem Denken*, phil. Diss. Berlin.
- SCHWIMMER, Helmut. 1960. *Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei Alfred Döblin*, phil. Diss. München.

- SCIMONELLO, Giovanni. 2005. *Der Aufbruch der europäischen Avantgarde um 1900. Italienischer Futurismus und deutscher Expressionismus in der Auseinandersetzung Alfred Döblins mit Filippo Tommaso Marinetti*, in: *Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Ansätze zu einer deutsch-italienischen Mentalitätsgeschichte*, hrsg. von Silvio VIETTA, Dirk KEMPER & Eugenio SPEDICATO. Tübingen, S. 159-171.
- . 2003. *Futuristische Avantgarde um 1912 in Berlin. Alfred Döblin zwischen F.T. Marinettis ästhetisch-künstlerischer Rebellion und F. Mauthners sprachkritischen Bemerkungen ‚Beiträgen zu einer Kritik der Sprache‘*, in: *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium. Berlin 2001*, hrsg. von Hartmut EGGERT & Gabriele PRAUB. Bern, S. 51-62.
- . 2002. *Nietzsche und Münchhausen. Döblins Stellungnahme zu Nietzsches Philosophie und Zivilisationskritik in den Romanen ‚Die drei Sprünge des Wang-lun‘ (1915) und ‚Berge Meere und Giganten‘ (1924)*, in: *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium. Bergamo 1999*, hrsg. von Torsten HAHN. Bern, Berlin [et al.], S. 87-105.
- . 1998. *Zur Theorie und Praxis der Utopien im technischen Zeitalter. Alfred Döblins ‚Berge Meere und Giganten‘ (1924) und F.T. Marinettis ‚Mafarka il futurista‘ (1910)*, in: *Reisen, Entdecken, Utopien: Untersuchungen zum Alteritätsdiskurs im Kontext von Kolonialismus und Kulturkritik*, hrsg. von Anil BHATTI & Horst TURK. Bern & New York, S. 69-79.
- SEBALD, Winfried Georg. 1980. *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*. Stuttgart.
- . 1975. *Zum Thema Messianismus im Werk Döblins*, in: *Neophilologus* 59, S. 421-434.
- SELBMANN, Rolf. 1994. *Das Ende der Allwissenheit: Döblins Zueignung zu ‚Die drei Sprünge des Wang-lun‘*, in: DERS. *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Darmstadt, S. 163-166.
- SHEN, Qinna. 2011. *The Ambiguity of Revolution. Wu-wei, Pathology and Criminality in Alfred Döblin's ‚Die drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman‘*, in: *German Studies Review* 34.3, S. 613-632.
- SHEPPARD, Richard. 2009. *W.G. Sebald's Reception of Alfred Döblin*, in: *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism*, hrsg. von Steffan DAVIES & Ernest SCHONFIELD. Berlin & New York, S. 350-376.
- SOKEL, Walter H. 1969. *Die Prosa des Expressionismus*, in: *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, hrsg. von Wolfgang ROTHE. Bern & München, S. 153-170.
- SOLBACH, Andreas. 2007. ‚Nachwort‘, in: ALFRED DÖBLIN. *Die drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman*, hrsg. von Gabriele SANDER & Andreas SOLBACH. München, S. 638-670.
- SPRENGEL, Peter. 2004. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München.
- . 1995. *Künstliche Welten und Fluten des Lebens oder: Futurismus in Berlin. Paul Scheerbart und Alfred Döblin*, in: *Faszination des Organischen. Konjekturen einer Kategorie der*

- Moderne*, hrsg. von Hartmut EGGERT, Erhard SCHÜTZ & Peter SPRENGEL. München, S. 73-101.
- STAUFFACHER, Werner. 1993. Rezension zu *Zheng Fee: Alfred Döblins Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun“*. Eine Untersuchung zu den Quellen und zum geistigen Gehalt. Frankfurt am Main, Bern [et al.] 1991, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 85, S. 520-521.
- STEGEMANN, Helga. 1978. *Studien zu Alfred Döblins Bildlichkeit. Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*. Bern, Frankfurt am Main & Las Vegas.
- TAN, Yuan. 2007. *Der Chinese in der deutschen Literatur. Unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht*, phil. Diss. Göttingen.
- TEWARSON, Heidi Thomann. 1979. *Alfred Döblin. Grundlagen seiner Ästhetik und ihre Entwicklung 1900-1933*. Bern, Frankfurt am Main [et al.].
- . 1985. *Von der Frauenfrage zum Geschlechterkampf: Der Wandel der Prioritäten im Frühwerk Alfred Döblins*, in: *German Quarterly* 58, S. 208-222.
- TORNER, Evan. 2014. *A Future-History Out of Time: The Historical Context of Döblin's Expressionist Dystopian Experiment, 'Berge Meere und Giganten'*, in: *Detectives, Dystopias, and Poplit. Studies in Modern German Genre Fiction*, hrsg. von Bruce B. CAMPBELL, Alison GUENTHER-PAL & Vibeke RÜTZOU PETERSEN. Rochester, NY, S. 49-66.
- UERLINGS, Herbert. 2001. *Die Erneuerung des historischen Romans durch interkulturelles Erzählen. Zur Entwicklung der Gattung bei Alfred Döblin, Uwe Timm, Hans Christoph Buch und anderen*, in: *Travellers in Time and Space. The German Historical Novel*, hrsg. von Osman DURRANI & Julian PREECE, S. 139-154.
- VANOOSTHUYSE, Michel. 2006. *Alfred Döblin, les mots et la chose*, in: *L'amour autour de 1900. Actes du colloque international Aix-en-Provence, 3, 4 et 5 mars 2005*, hrsg. von Ingrid HAAG & Karl-Heinz GÖTZE. Aix-en-Provence, S. 73-81.
- . 2005. *Alfred Döblin. Théorie et pratique de l'„œuvre épique“*. Paris.
- VEIT, Wolfgang. 1970. *Erzählende und erzählte Welt im Werk Alfred Döblins. Schichtung und Ausrichtung der epischen Konzeption in Theorie und Praxis*, phil. Diss. Tübingen 1970.
- VOSS, Dietmar. 2000. *Ströme und Steine. Studien zur symbolischen Textur des Werkes von Alfred Döblin*. Würzburg.
- DE VRIES, Karl-Ludwig. 1968. *Moderne Gestaltelemente im Romanwerk Alfred Döblins und ihre Grundlagen. Ein Beitrag zur Morphologie des modernen Romans*, phil. Diss. Hamburg.
- WAMBSGANZ, Friedrich. 1999. *Das Leid im Werk Alfred Döblins. Eine Analyse der späten Romane in Beziehung zum Gesamtwerk*. Frankfurt am Main, Berlin [et al.].
- WEIDENFELD, Christiane. 2013. *Poetiken des Zufalls in Alfred Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘ und Wolfgang Koeppens ‚Tauben im Gras‘*. Würzburg.

- WEYEMBERGH-BOUSSART, Monique. 1970. *Alfred Döblin. Seine Religiosität in Persönlichkeit und Werk*. Bonn.
- WICHERT, Adalbert. 1978. *Alfred Döblins historisches Denken. Zur Poetik des modernen Geschichtsromans*. Stuttgart.
- WOLF, Thomas. 1993. *Die Dimension der Natur im Frühwerk Alfred Döblins*. Regensburg.
- YANBING, Zhu. 1989. *Ein Phantasiegebilde. Über Döblins chinesischen Roman „Die drei Sprünge des Wang-lun“*, in: *Chinesisch-deutsches Germanistentreffen Peking, 15.9. bis 19.9.1986. Dokumentation der Tagungsbeiträge*. Bonn, S. 169-183.
- ZALUBSKA, Cecylia. 1980. *Döblins Reflexionen zur Epik im Spiegel ausgewählter Romane*. Poznań.

6.3. Sonstige verwendete Literatur

- ACHARD, Franz Carl. 1791. *Vorlesungen über die Experimentalphysik*. Zweiter Teil. Berlin.
- ADELUNG = Johann Christoph ADELUNG. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*. 4 Bde. 2., vermehrte und verbesserte Aufl. Leipzig 1793-1801.
- AEPINUS, Franz Ulrich Theodor. 1759. *Akademische Rede von der Aehnlichkeit der electricischen und magnetischen Kraft*, in: *Hamburgisches Magazin, oder gesammelte Schriften, Aus der Naturforschung und den angenehmen Wissenschaften überhaupt* 22.3, S. 227-272.
- . 1758a. *Sermo academicus de similitudine vis electricae atque magneticae*. St. Petersburg.
- . 1758b. *Mémoire concernant quelques nouvelles expériences électriques remarquables*, in: *Histoire de l'Academie Royale des Sciences et Belles Lettres* 12 (Jg. 1756), S. 105-121.
- . 1758c. *An Account of the surprising electrical qualities of a precious stone, found in the Island of Ceylon*, in: *Supplement to the Gentlemen's Magazine* 28 (Jg. 1958), S. 617-619.
- . 1757. *Observations Sur un Phenomene électrique*, in: *Observations periodiques sur la physique, l'histoire naturelle, et les arts*. Zweiter Band, hrsg. von François-Vincent TOUSSAINT. Paris, S. 341-345.
- AGRIPPA VON NETTESHEIM, Heinrich Cornelius. 1533. *De occulta philosophia libri tres*. o.O.
- ALLEN, Graham. 2011. *Intertextuality*. 2. Aufl. London & New York.
- AHNERT, Frank. 2009. *Einführung in die Geomorphologie*. 4. Aufl. Stuttgart.
- ANDREOTTI, Mario. 2000. *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege der Textanalyse*. 3., vollständig überarb. und erweiterte Aufl. Bern, Stuttgart & Wien.

- ANTOR, Heinz. 2008. s.v. „Erlebte Rede“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar NÜNNING. 4., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart & Weimar, S. 172.
- ARBIC, Brian K.; Pierre ST-LAURENT, Graig SUTHERLAND & Chris GARRETT. 2007. *On the resonance and influence of the tides in Ungava Bay and Hudson Strait*, in: *Geophysical Research Letters* 34, L17606, S. 1-5. (doi:10.1029/2007GL030845)
- ARISTOTELES. 2005. *Politik. Buch VII/VIII. Über die beste Verfassung*. Übersetzt und erläutert von Eckart SCHÜTRUMPF. Berlin.
- . 1976. *Poetik*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred FUHRMANN. München.
- BABBS, Charles F. 2011. *Quantitative Reappraisal of the Helmholtz-Guyton Resonance Theory of Frequency Tuning in the Cochlea*, in: *Journal of Biophysics* 11, S. 1-16. (doi:10.1155/2011/435135)
- BACHELARD, Gaston. 1983. *Le nouvel esprit scientifique*. 15. Aufl. Paris.
- . 1971. *Épistémologie*. Ausgewählte Texte hrsg. von Dominique LECOURT. Paris.
- BACON, Francis. 1626. *Sylva Sylvarum: or A Naturall Historie. In Ten Centuries*. London.
- BAL, Mieke. 1977a. *Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit*, in: *Poétique* 29, S. 107-127.
- . 1977b. *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, phil. Diss. Paris.
- BARALDI, Claudio; Giancarlo CORSI & Elena ESPOSITO. 1998. *GLU – Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. 2. Aufl. Frankfurt am Main.
- BARBEN, Daniel. 1996. *Theorietechnik und Politik bei Niklas Luhmann. Grenzen einer universalen Theorie der modernen Gesellschaft*. Opladen.
- BARKOWSKY, Johannes. 2009. *Einführung in die musikalische Akustik*. Wilhelmshaven.
- BARNICKEL. 1737. *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexion, Worinnen Eine nützliche Anleitung und gründlicher Begriff von der Music enthalten, die Terminen technici erkläret, die Instrumente erläutert und die vornehmsten Musici beschrieben sind*. Chemnitz.
- BARTH, Ernst. 1911. *Einführung in die Physiologie, Pathologie und Hygiene der menschlichen Stimme*. Leipzig.
- BARTHES, Roland. 2000. *Der Tod des Autors*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. und kommentiert von Fotis JANNIDIS, Gerhard LAUER, Matias MARTINEZ & Simone WINKO. Stuttgart, S. 185-193.
- BARTOLI, Daniello. 1679. *Del suono, dei tremori armonici, dell'udito*. Rom.

- BAUMGARTNER, Andreas. 1836. *Die Naturlehre nach ihrem gegenwärtigen Zustande mit Rücksicht auf mathematische Begründung*. 5., umgearb. und vermehrte Aufl. Wien.
- BAYLE, François. 1677. *Problemata physica et medica*. Toulouse.
- BECKER, Frank & Elke REINHARDT-BECKER. 2001. *Systemtheorie. Eine Einführung für die Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt & New York.
- BEECKMAN, Isaac. 1939. *Journal tenu par Isaac Beeckman de 1604 à 1634*, hrsg. und mit einer Einführung von Cornelis DE WAARD. Band 3: 1604-1619. Den Haag.
- BEHROUZI-RÜHL, Jasmin S. 2007. s.v. „Leitmotiv“, in: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, hrsg. von Dieter BURDORF, Christoph FASBENDER & Burkhard MOENNIGHOFF. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart & Weimar, S. 428.
- BELGRADO, Jacopo. 1743. *De Phialis vitreis ex minimi silicis casu dissilientibus*. Padua.
- BELL, Andrew. 2012. *A Resonance Approach to Cochlear Mechanics*, in: *PLoS One* 7 (11), e47918, S. 1-21. (doi:10.1371/journal.pone.0047918)
- . 2004. *Hearing: Travelling Wave or Resonance?*, in: *PLoS Biology* 2 (10), e337, S. 1521-1523. (doi:10.1371/journal.pbio.0020337)
- BELTZ, Urban Nathanael. 1764. *Abhandlung vom Schalle, wie er entsteht, fortgeht, ins Ohr wirkt, und wie der Empfang des Schalles, kraft der innerlichen Structur des Ohrs hervorgebracht wird, und wie das Hören geschiehet*. Berlin.
- BENSON, Allan L. 1912. *Nikola Tesla, Dreamer. His Three-Day Ship to Europe and His Scheme to Split the Earth*, in: *The World To-day*, Bd. 21, 8. Februar 1912, S. 1763-1767.
- BERKEL, Klaas van. 2013. *Isaac Beeckman on Matter and Motion. Mechanical Philosophy in the Making*. Baltimore.
- BERLINER, Arnold. 1903. *Lehrbuch der Experimentalphysik in elementarer Darstellung*. Jena.
- BERNARDI, Luciano; Peter SLEIGHT, Gabriele BANDINELLI, Simone CENCETTI, Lamberto FATTORINI, Johanna WADOWCZYC-SZULC & Alfonso LAGI. 2001. *Effect of rosary prayer and yoga mantras on autonomic cardiovascular rhythms: comparative study*, in: *British Medical Journal* 323, S. 1446-1449. (doi: 10.1136/bmj.323.7327.1446)
- BERNDT, Frauke & Lily TONGER-ERK. 2013. *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin.
- BERNSDORF 1861 = *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten*. Unter Mitwirkung mehrerer Musikgelehrten, Tonkünstler u.s.w bearbeitet und hrsg. von Eduard BERNSDORF. Offenbach.
- BEYER, Robert T. 1999. *Sounds of Our Times. Two Hundred Years of Acoustics*. New York.
- BINDSEIL, Heinrich Ernst. 1839. *Akustik mit sorgfältiger Berücksichtigung der neueren Forschung*. Potsdam.

- BLÄTTER FÜR LITERARISCHE UNTERHALTUNG 1832 = [Chiffre 18]. 1832. Rezension zu *Dr. Wittkind: Tourmalin von Yssel. Großer Räuberroman in zwei Abtheilungen. Leipzig 1831*, in: *Blätter für literarische Unterhaltung. Jahrgang 1832. Erster Band*. Leipzig, S. 164.
- TE BOEKHORST, Peter. 1987. *Das literarische Leitmotiv und seine Funktionen in Romanen von Aldous Huxley, Virginia Woolf und James Joyce*. Frankfurt am Main, Bern [et al.].
- BÖHN, Andreas. 2007. ‚Intertextualitätsanalyse‘, in: *Handbuch Literaturwissenschaft*, hrsg. von Thomas ANZ. Band 2: *Methoden und Theorie*. Stuttgart & Weimar, S. 204-216.
- BOITEN, Frans A.; Nico H. FRIJDA & Cornelis J.E. WIJNTJES. 1994. *Emotions and respiratory patterns: review and critical analysis*, in: *International Journal of Psychophysiology* 17, S. 103-128.
- BOLL, Antonín. 1760. *Institutiones philosophicae accommodatae usibus Academicis*. Band 2: *Physica generalis*. Prag.
- BONO, James J. 1990. *Science, Discourse, and Literature. The Role/Rule of Metaphor in Science*, in: *Literature and Science: Theory and Practice*, hrsg. von Stuart PETERFREUND. Boston, S. 59-89.
- BORCHARD-OTT, Walter. 1973. *Kristallographie. Eine Einführung für Naturwissenschaftler*. Berlin & Heidelberg.
- BORGARDS, Roland & Harald NEUMEYER. 2004. *Der Ort der Literatur in einer Geschichte des Wissens. Plädoyer für eine entgrenzte Philologie*, in: *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung*, hrsg. von Walter ERHART. Stuttgart & Weimar, S. 210-222.
- BÖRNER, Heinrich. 1892. *Lehrbuch der Physik für höhere Lehranstalten, sowie zur Einführung in das Studium der neueren Physik*. Berlin.
- BÖRNER, Nicolaus. 1735. *Physica, Oder Vernünfftige Abhandlung Natürlicher Wissenschaften*. Frankfurt & Leipzig.
- BÖTTGER, Heinrich. 1912. *Physik. Zum Gebrauch bei physikalischen Vorlesungen in höheren Lehranstalten sowie zum Selbstunterricht*. Band 1: *Mechanik, Wärmelehre, Akustik*. Braunschweig.
- BRANDES, Heinrich Wilhelm. 1830. *Vorlesungen über die Naturlehre zur Belehrung derer, denen es an mathematischen Vorkenntnissen fehlt*. Erster Teil. Leipzig.
- BRAUNGART, Georg & Dietmar TILL. 2007. ‚Kontexte: Wissenschaft‘, in: *Handbuch Literaturwissenschaft*, hrsg. von Thomas ANZ. Band 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*. Stuttgart & Weimar, S. 407-419.
- BRECHT, Bertolt. 1967. *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Bd. VIII: *Schriften 2. Zur Literatur und Kunst. Zur Politik und Gesellschaft*, hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth HAUPTMANN. Frankfurt am Main.

- BREIDBACH, Olaf & Gerhard WIESENFELDT. 2012a. „Könnte nicht also auch die Erdkugel ein großer Turmalin sein?“ *Eine exemplarische Einführung in Sprach- und Denkmuster der experimentellen Physik vor 1800*, in: *Physik um 1800. Kunst, Naturwissenschaft oder Philosophie?*, hrsg. von Olaf BREIDBACH & Roswitha BURWICK. München, S. 19-38.
- . 2012b. „Könnte nicht also auch die Erdkugel ein großer Turmalin sein?“ *Ein Kristall, Lichtenberg und die Polaritätsdiskussion um 1800*, in: *Sudhoffs Archiv. Zeitschrift für Wissenschaftsgeschichte* 96, S. 95-109.
- BROCKHAUS 1903 = *Brockhaus' Konversations-Lexikon*. 14., vollständig Neubearb. Aufl. (13. Band: Pesa – Ruder). Leipzig, Berlin & Wien.
- BROCKHAUS 1886 = *Brockhaus' Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Enzyklopädie*. 13., vollständig umgearb. Aufl. (13. Band: Phraates – Rußkohle). Leipzig.
- BROCKHAUS 1854 = *Real-Enzyklopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon*. 10., verbesserte und vermehrte Aufl. (12. Band: Perthes – Riff). Leipzig.
- BROCKHAUS 1847 = *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexicon*. 9. Originalaufl. (12. Band: Regalien – Schottische Philosophie). Leipzig.
- BROCKHAUS 1836 = *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexicon)*. 8. Originalaufl. (9. Band: R – Schu). Leipzig.
- BROCKHAUS 1824 = *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexicon)*. 6. Original-Aufl. (8. Band: R – Seer). Leipzig.
- BROEMSER, Philipp. 1925. *Einführung in die Physik*. München.
- BROICH, Ulrich. 1985a. *Formen der Markierung von Intertextualität*, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich BROICH & Manfred PFISTER. Tübingen, S. 31-47.
- . 1985b. *Zur Einzeltextreferenz*, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich BROICH & Manfred PFISTER. Tübingen, S. 48-52.
- BUDDEUS, Johann Franz & Caspar HACKS. 1690. *De ruina murorum Hierichuntinorum*. Jena.
- BULHOF, Francis. 1966. *Transpersonalismus und Synchronizität. Wiederholung als Strukturelement in Thomas Manns „Zauberberg“*, phil. Diss. Utrecht.
- CAREY, Francis A. & Richard J. SUNDBERG. 2007. *Advanced Organic Chemistry*. 5. Aufl. New York.
- CHLADNI, Ernst Florens Friedrich. 1827. *Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre, nebst einem Anhang die Entwicklung und Anordnung der Tonverhältnisse betreffend*. Mainz.
- . 1809. *Traité d'Acoustique*. Paris.
- . 1802. *Die Akustik*. Leipzig.

- CHWOLSON, Orest Danilowitsch. 1904. *Lehrbuch der Physik*, Bd. 2: *Lehre vom Schall (Akustik) – Lehre von der strahlenden Energie*. Übersetzt von Hermann PFLAUM. Braunschweig.
- CLOUTIER, Michelle M. 2007. *Respiratory Physiology*. Philadelphia.
- CULLER, Jonathan. 2002. *Structuralist Poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature*. London & New York.
- CYRILLUS, Nicolaus. 1728. *Dissertatio De Voce*, in: Michael ETTMÜLLER. *Opera Omnia in quinque tomos distributa*. Zweiter Band. Neapel, S. 419-435.
- DAIBER, Jürgen. 2001. *Experimentalphysik des Geistes. Novalis und das romantische Experiment*. Göttingen.
- DALHAM, Florian. 1753. *Institutiones Physicae. In Usum Nobilissimorum suorum Auditorum adornatae*, Bd. 2: *Primam Physicae Partem: De Corporibus & Elementis, eorumque Proprietatibus complectens*. Wien.
- DANNEBERG, Lutz & Carlos SPOERHASE. 2011. ‚Wissen in Literatur‘ als Herausforderung einer Pragmatik von Wissenszuschreibungen: sechs Problemfelder, sechs Fragen und zwölf Thesen, in: *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*, hrsg. von Tilmann KÖPPE. Berlin & New York, S. 29-76.
- DECHALES, Claude François Milliet. 1690. *Cursus, seu mundus mathematicus tomus secundus*. Lyon.
- DETERING, Heinrich. 2011. *Rhetorik und Semantik lyrischer Formen*, in: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, hrsg. von Dieter LAMPING. Stuttgart & Weimar, S. 69-80.
- DEUSSEN, Paul. 1905. *Sechzig Upanishad's des Veda*. Aus dem Sanskrit übersetzt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Paul DEUSSEN. 2. Aufl. Leipzig.
- DOTZLER, Bernhard J. 2002. *Ordnungen des Wissens – Neuere deutsche Literatur*, in: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*, hrsg. von Claudia BENTHIEU & Hans Rudolf VELTEN. Reinbek bei Hamburg, S. 103-123.
- DUDEN 2007 = *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, hrsg. von der Dudenredaktion. 6., überarb. und erweiterte Aufl. Mannheim 2007.
- DUHAMEL, Jean-Baptiste. 1670. *De corporum affectionibus cum manifestis, tum occultis, libri duo: seu promotae per experimenta philosophiae specimen*. Paris.
- DWB = *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm GRIMM. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961.
- EBERHARD, Johann Peter. 1787. *Erste Gründe der Naturlehre*. 5., verbesserte Aufl. Halle.
- EGGERS, Michael. 2011. *Vom Wissen zur Wissenschaft. Vergleich, Analogie und Klassifikation als wissenschaftliche Ordnungsmethoden im 18. und 19. Jahrhundert – zur Einleitung*, in: *Von Ähnlichkeiten und Unterschieden. Vergleich, Analogie und Klassifikation in Wissenschaft und Literatur (18./19. Jahrhundert)*, hrsg. von Michael EGGERS. Heidelberg, S. 7-31.

- EISENBERG, Peter. 1998. *Grundriß der deutschen Grammatik*. Band 1: *Das Wort*. Stuttgart & Weimar.
- EISENLOHR, Wilhelm. 1860. *Lehrbuch der Physik zum Gebrauche bei Vorlesungen und zum Selbstunterrichte*. 8., verbesserte und vermehrte Aufl. Stuttgart.
- . 1852. *Lehrbuch der Physik zum Gebrauche bei Vorlesungen und zum Selbstunterrichte*. 6., verbesserte und vermehrte Aufl. Stuttgart.
- ELLIOT, John. 1784. *Anfangsgründe derjenigen Theile der Naturlehre welche mit der Arzeneywissenschaft in Verbindung stehen*. Aus dem Englischen übersetzt von August Wilhelm BERTRAM. Leipzig.
- ELSAS, Adolf. 1886. *Der Schall. Eine populäre Darstellung der physikalischen Akustik mit besonderer Berücksichtigung der Musik*. Leipzig & Prag.
- EMTER, Elisabeth. 1995. *Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925-1970)*. Berlin & New York.
- ENGEL, Ulrich. 1996. *Deutsche Grammatik*. 3., korrigierte Aufl. Heidelberg.
- ERXLEBEN, Johann Christian Polykarp. 1787. *Anfangsgründe der Naturlehre*. Mit Zusätzen von Georg Christoph LICHTENBERG. 4. Aufl. Göttingen.
- . 1772. *Anfangsgründe der Naturlehre*. Göttingen & Gotha.
- EULER, Leonhard. 1773. *Briefe an eine deutsche Prinzessinn über verschiedene Gegenstände aus der Physik und Philosophie*. Aus dem Französischen übersetzt. Erster Teil. 2. Aufl. Leipzig.
- FÄHNDEERS, Walter. 1998. *Avantgarde und Moderne 1890-1933*. Stuttgart & Weimar.
- FECHNER, Gustav Theodor. 1860. *Elemente der Psychophysik*. Zweiter Teil. Leipzig.
- . 1832. *Repertorium der Experimentalphysik, enthaltend eine vollständige Zusammenstellung der neuern Fortschritte dieser Wissenschaft*. Erster Band. Leipzig.
- FICK, Adolf. 1885. *Die medicinische Physik*. 3., umgearb. Aufl. Braunschweig.
- . 1866. *Die medicinische Physik*. 2., gänzlich umgearb. Aufl. Braunschweig.
- . 1858. *Medizinische Physik. Supplementband zu Müller-Pouillet's Lehrbuch der Physik. Für Mediziner*. Braunschweig.
- FINGER, Stanley. 1994. *Origins of Neuroscience: A History of Explorations into Brain Function*. New York.
- FINX, Erasmus. 1680. *Der Wunder-reiche Uberzug unserer Nider-Welt, Oder Erd-umgebende Luft-Kreys, Nach seinem natürlichen Wesen, manchfaltigen Eigenschaften, Nutzen, und Würckungen, natür- und unnatürlichen, feuer- und wässerigen Erscheinungen, [...], in*

- unterschiedlichen Discursen abgehandelt, dazu mit vielen merckwürdigen Exempeln, und Geschichten erklärt.* Nürnberg.
- FISCHER, Ernst Gottfried. 1827. *Lehrbuch der mechanischen Naturlehre*. Erster Teil. 3., sehr vermehrte und verbesserte Aufl. Berlin & Leipzig.
- . 1819. *Lehrbuch der mechanischen Naturlehre*. Erster Teil. 2., sehr vermehrte und verbesserte Aufl. Berlin & Leipzig.
- . 1805. *Lehrbuch der mechanischen Naturlehre*. Berlin.
- FISCHER, Joachim. 2013. *Helmut Plessner: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen des menschlichen Verhaltens*, in: *Hauptwerke der Emotionssoziologie*, hrsg. von Konstanze SENGE & Rainer SCHÜTZEICHEL. Wiesbaden, S. 274-279.
- FISCHER, Johann Carl. 1802. *Geschichte der Physik seit der Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften bis auf die neuesten Zeiten*. Zweiter Band. Göttingen.
- FLECK, Ludwig. 2015. *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. 10. Aufl. Frankfurt am Main.
- FLIEDNER, Conrad. 1876. *Lehrbuch der Physik. Für den Gebrauch in höheren Unterrichtsanstalten und beim Selbstunterricht*. Braunschweig.
- FORER, Laurenz & Friedrich WÜRZBURGER. 1618. *De sympathia et antipathia*. Ingolstadt.
- FRACASTORO, Girolamo. 1546. *De sympathia et antipathia rerum liber unus*. Venedig.
- FREESE, Peter. 1997. *From Apocalypse to Entropy and Beyond. The Second Law of Thermodynamics in Post-War American Fiction*. Essen.
- FRENKEL, Ulrike. 2014. „Zeit lässt sich nicht steigern“. Interview mit Hartmut ROSA, in: *Stuttgarter Zeitung* (30.12.2014), S. 24.
- FRENZEL, Elisabeth. 1980. *Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema*. Freiburg im Breisgau.
- FRIZEN, Werner. 1980. *Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns*. Frankfurt am Main, Bern & Cirencester.
- FROMMANN, Johann Christian. 1675. *Tractatus de fascinatione novus et singularis*. Nürnberg.
- FUNKE, Carl Philipp. 1805. s.v. „Resonanz“, in: DERS. *Handwörterbuch der Naturlehre, insonderheit für Ungelehrte und Liebhaber dieser Wissenschaft*. Zweiter Teil: N-Z. Leipzig, S. 119-122.
- GABLER, Matthias. 1780. *Naturlehre. Zum Gebrauche öffentlicher Erklärungen*. München.
- GALILEI, Galileo. 1898. *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attinenti alla meccanica e ai moti locali*, in: *Le opere di Galileo Galilei. Edizione nazionale sotto gli auspicii di Sua Maestà il Re d'Italia*. Achter Band. Florenz, S. 39-318.

- . 1890. *Unterredungen und mathematische Demonstrationen über zwei neue Wissenszweige, die Mechanik und die Fallgesetze betreffend*. Aus dem Italienischen übersetzt und hrsg. von Arthur VON OETTINGEN. Leipzig.
- . 1699. *Discursus et demonstrationes mathematicæ, circa duas novas scientias pertinentes ad mechanicam & motum localem*. Leiden.
- GAMPER, Michael. 2013. ‚Physik‘, in: *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Roland BORGARDS, Harald NEUMEYER, Nicolas PETHES & Yvonne WÜBBEN. Stuttgart & Weimar, S. 112-118.
- GARRETT, Christopher. 1972. *Tidal Resonance in the Bay of Fundy and the Gulf of Maine*, in: *Nature* 238, S. 441-444.
- GARTENLAUBE = ANON. 1859. *Das Perpetuum Mobile*, in: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt (Jahrgang 1859)*, redigiert von Ferdinand STOLLE & August DIEZMANN. Leipzig, S. 620-622.
- GEHLER, Johann Samuel Traugott. 1791. s.v. „Turmalin“, in: DERS. *Physikalisches Wörterbuch oder Versuch einer Erklärung der vornehmsten Begriffe und Kunstwörter der Naturlehre mit kurzen Nachrichten von der Geschichte der Erfindungen und Beschreibungen der Werkzeuge*. Viertes Teil: See – Z. Leipzig, S. 400-406.
- . 1790. s.v. „Resonanz“, in: DERS. *Physikalisches Wörterbuch oder Versuch einer Erklärung der vornehmsten Begriffe und Kunstwörter der Naturlehre mit kurzen Nachrichten von der Geschichte der Erfindungen und Beschreibungen der Werkzeuge*. Dritter Teil: Liq – Sed. Leipzig, S. 711-713.
- GELFAND, Stanley A. 1997. *Essentials of Audiology*. New York & Stuttgart.
- GENETTE, Gérard. 2010. *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas KNOP. 3., durchgesehene und korrigierte Aufl. Paderborn.
- . 1993. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram BAYER & Dieter HORNING. Frankfurt am Main.
- . 1972. *Discours du récit. Essai de méthode*, in: DERS. *Figures III*. Paris, S. 66-282.
- GIANCOLI, Douglas C. 2010. *Physik. Lehr- und Übungsbuch*. 3., erweiterte Aufl. München.
- GILMAN, Sander L. 1972. „Braune Nacht“: *Friedrich Nietzsche's Venetian Poems*, in: *Nietzsche-Studien* 1, S. 247-260.
- GIORDANETTI, Piero. 2005. *Kant und die Musik*. Würzburg.
- GOETHE, Johann Wolfgang. 1988. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Band 6.2: *Weimarer Klassik. 1798-1806*, hrsg. von Victor LANGE, Hans J. BECKER, Gerhard H. MÜLLER, John NEUBAUER, Peter SCHMIDT & Edith ZEHM. München.
- GRAETZ, Leo. 1917. *Lehrbuch der Physik*. 4., umgearb. Aufl. Leipzig & Wien.

- 'S GRAVESANDE, Wilhelm Jacob. 1742. *Physice Elementa Mathematica, experimentis confirmata. Sive Introductio ad Philosophiam Newtoniam*. Zweiter Band. 3., vermehrte Aufl. Leiden.
- GREBNER, David von. 1714. *Tractatus philologico-physico-medici septem*. Tractatus V: *Additamentum ad paragraphen Hippocratico-Galenicam in Theodori Craanen tractatum physico-medicum de homine*. Leipzig.
- GREIB, Carl Bernhard. 1853. *Lehrbuch der Physik für Realanstalten und Gymnasien, sowie zum Selbstunterricht*. Wiesbaden.
- GRIMSEHL, Ernst. 1921. *Lehrbuch der Physik zum Gebrauche beim Unterricht, bei akademischen Vorlesungen und zum Selbststudium*. Band 1: *Mechanik, Wärmelehre. Akustik und Optik*. 5., vermehrte und verbesserte Aufl. Leipzig & Berlin.
- GRODDECK, Wolfram. 1991. *Friedrich Nietzsche. ‚Dionysos-Dithyramben‘*. Band 2: *Die ‚Dionysos-Dithyramben‘. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk*. Berlin & New York.
- . 1983. „Ein anderes Wort für Musik“. *Zu Friedrich Nietzsches Venedig-Gedicht*, in: *Gedichte und Interpretation*. Band 5: *Vom Naturalismus zur Jahrhundertmitte*, hrsg. von Harald HARTUNG. Stuttgart, S. 20-32.
- GRUBER, Leonhard. 1776. *Anfangsgründe der Naturlehre. Zum Gebrauch der lateinischen Schulen in den churbairischen Landen*. München.
- GRUNDLEHNER, Philip. 1979. *Friedrich Nietzsche: ‚Venedig‘*, in: DERS. *The Lyrical Bridge. Essays from Hölderlin to Benn*. Cranbury & London, S. 97-107.
- GRUNMACH, Leo. 1899. *Die physikalischen Erscheinungen und Kräfte, ihre Erkenntnis und Verwertung im praktischen Leben*. Leipzig.
- GÜNTHER, Friederike Felicitas. 2008. *Rhythmus beim frühen Nietzsche*. Berlin & New York.
- GUTTMANN, Walter. 1910. *Grundriss der Physik für Studierende, besonders für Mediziner und Pharmazeuten*. 7.-9. Aufl. Leipzig.
- HAGEN, Wolfgang. 2009. ‚Körperlose Welten‘. *Über die Resonanz der Radio-Stimme*, in: *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, hrsg. von Karsten LICHAU, Viktoria TKACZYK & Rebecca WOLF. München, S. 193-203.
- HALLER, Albrecht von. 1763. *Elementa physiologiae corporis humani*. Band 5: *Sensus externi interni*. Lausanne.
- HALLIDAY, David; Robert RESNICK & Jearl WALKER. 2013. *Physik. Bachelor-Edition*, hrsg. in der deutschen Übersetzung von Stephan W. KOCH. 2., überarb. Aufl. Weinheim.
- HANSLMEIER, Arnold. 2014. *Einführung in Astronomie und Astrophysik*. 3. Aufl. Berlin & Heidelberg.
- HARTEN, Ulrich. 2012. *Physik. Eine Einführung für Ingenieure und Naturwissenschaftler*. 5., bearb. und erweiterte Aufl. Heidelberg, Dordrecht [et al.].

- HARVER, Andrew & Tyler S. LORIG. 2000. *Respiration*, in: *Handbook of Psychophysiology*, hrsg. von John T. CACIOPPO, Louis G. TASSINARY & Gary G. BERNTSON. 2. Aufl. Cambridge & New York, S. 265-293.
- HEALY, Eamonn F. 2011. *Heisenberg's chemical legacy: resonance and the chemical bond*, in: *Foundations of Chemistry* 13, S. 39-49. (doi: 10.1007/s10698-011-9104-2)
- HEIDELBERGER, Michael. 1994. *The Unity of Nature and Mind: Gustav Theodor Fechner's Non-Reductive Materialism*, in: *Romanticism in Science. Science in Europe, 1790-1840*, hrsg. von Stefano POGGI & Maurizio BOSSI. Dordrecht, Boston & London, S. 215-236.
- HEINEMANN, Fritz. 1929. *Neue Wege der Philosophie. Geist – Leben – Existenz. Eine Einführung in die Philosophie der Gegenwart*. Leipzig.
- HEISENBERG, Werner. 1979. *Quantentheorie und Philosophie. Vorlesungen und Aufsätze*. Stuttgart.
- . 1926a. *Mehrkörperproblem und Resonanz in der Quantenmechanik*, in: *Zeitschrift für Physik* 38, S. 411-426.
- . 1926b. *Über die Spektren von Atomsystemen mit zwei Elektronen*, in: *Zeitschrift für Physik* 39, S. 499-518.
- HELLBRÜCK, Jürgen & Wolfgang ELLERMEIER. 2004. *Hören: Physiologie, Psychologie und Pathologie*, 2. aktualisierte und erweiterte Aufl. Göttingen.
- HELLER, August. 1884. *Geschichte der Physik von Aristoteles bis auf die neueste Zeit*. Band 2: *Von Descartes bis Robert Mayer*. Stuttgart.
- HELM, Georg. 1884. *Die Elemente der Mechanik und mathematischen Physik. Ein Lehr- und Übungsbuch für höhere Schulen*. Leipzig.
- HELMHOLTZ, Hermann. 1895. *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. Aus dem Deutschen übersetzt von Alexander J. ELLIS. 3. Aufl. London & New York.
- . 1877. *Die Lehre von den Tonempfindungen, als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. 4., umgearb. Aufl. Braunschweig.
- . 1868. *Théorie physiologique de la Musique, fondée sur l'étude des sensations auditives*. Aus dem Deutschen übersetzt von Georges GUÉROULT & Auguste WOLFF. Paris.
- . 1863. *Die Lehre von den Tonempfindungen, als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig.
- . 1857. *Ueber die Vocale*. Aus einem Schreiben von H. HELMHOLTZ in Bonn an F. C. DONDEES in Utrecht, in: *Archiv für die holländischen Beiträge zur Natur- und Heilkunde*, Bd. I, S. 354-355.
- HENNINGS, Justus Christian. 1780. *Von Geistern und Geistersehern*. Leipzig.

- HENTSCHEL, Klaus. 2010. *Die Funktion von Analogien in den Naturwissenschaften, auch in Abgrenzung zu Metaphern und Modellen*, in: *Analogien in Naturwissenschaften, Medizin und Technik*, hrsg. von Klaus HENTSCHEL. Halle (Saale), S. 13-66.
- HERDER 1907 = *Herders Konversations-Lexikon*. 3. Aufl. (7. Band: Pompejus – Spinner). Freiburg im Breisgau.
- HEBLER, Ferdinand. 1866. *Lehrbuch der technischen Physik*. Nach dem Tode des Verfassers fortgesetzt und umgearbeitet von Franz Josef PISKO. 3., dem neuesten Stande der Wissenschaft entsprechende Aufl. Wien.
- . 1854. *Lehrbuch der Physik. Nach den Bedürfnissen der Technik, der Künste und Gewerbe, und nach dem neuesten Stande der Wissenschaft, zum Gebrauche beim Unterricht in technischen Schulen, so wie beim Selbstunterrichte*. 2., verbesserte und sehr vermehrte Aufl. Wien.
- HETTICHE, Walter. 1995. ‚Turmalin‘, in: Adalbert STIFTER. *Werke und Briefe*, Band 2,3: *Bunte Steine. Ein Festgeschenk. Apparat und Kommentar. Teil I*, hrsg. von Walter HETTICHE. Stuttgart, Berlin & Köln, S. 388-428.
- HIEBERT, Erwin. 2014. *The Helmholtz Legacy in Physiological Acoustics*. Cham, Heidelberg [et al.].
- HILDEBRANDT, Friederich. 1807. *Anfangsgründe der dynamischen Naturlehre*. Erlangen.
- HLASTALA, Michael P. & Albert J. BERGER. 2001. *Physiology of Respiration*. 2. Aufl. Oxford & New York.
- HOEGLEIN, Valentin & Johann Rudolph SCHERNAUER. 1715. *Specimen inaugurale physiologiae experimentalis*. Heidelberg.
- HÖFLER, Alois. 1904. *Physik mit Zusätzen aus der angewandten Mathematik, aus der Logik und Psychologie*. Unter Mitwirkung von Eduard MAISS & Friedrich POSKE. Braunschweig.
- HOLLINRAKE, Roger. 1975. *A Note on Nietzsche's ‚Gondellied‘*, in: *Nietzsche-Studien* 4, S. 139-145.
- HOLTHUIS, Susanne. 1993. *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen.
- HOME, Roderick Weir. 1992. *Aepinus, the Tourmaline Crystal, and the Theory of Electricity and Magnetism*, in: DERS. *Electricity and Experimental Physics in Eighteenth-Century Europe*. Hampshire & Brookfield, VT, S. 21-30.
- . 1979. ‚Introduction‘, in: *Aepinus's Essay on the Theory of Electricity and Magnetism*. Aus dem Lateinischen übersetzt von P.J. CONNOR. Princeton, S. 1-224.
- HOMER. 1975. *Ilias*. Aus dem Griechischen von Wolfgang SCHADEWALDT. Frankfurt am Main.
- HOPPE, Edmund. 1926. *Geschichte der Physik*, in: *Handbuch der Physik*, hrsg. von Hans GEIGER & Karl SCHEEL. Erster Band. Berlin, S. 1-179.

- HOTES, Leander. 1931. *Das Leitmotiv in der neueren deutschen Romandichtung*, phil. Diss. Frankfurt am Main.
- HUI, Alexandra. 2013. *The Psychophysical Ear: Musical Experiments, Experimental Sounds, 1840-1910*. Cambridge, MA & London.
- HUSSERL, Edmund. 1966. *Husserliana*, Bd. XI: *Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926*, hrsg. von Margot FLEISCHER. Den Haag.
- JACKSON, Myles. 2014. „Introduction“, in: Erwin HIEBERT. *The Helmholtz Legacy in Physiological Acoustics*. Cham, Heidelberg [et al.], S. xix-xxiii.
- JEAN PAUL. 1960. *Herperus oder 45 Hundposttage. Eine Lebensbeschreibung*, in: DERS. *Werke*, Band 1: *Die unsichtbare Loge. Hesperus*, hrsg. von Norbert MILLER. München, S. 471-1236.
- JOCHMANN, Emil & Oswald HERMES. 1896. *Grundriß der Experimentalphysik und Elemente der Chemie sowie der Astronomie und mathematischen Geographie. Zum Gebrauch beim Unterricht auf höheren Lehranstalten und zum Selbststudium*. 13., vermehrte und verbesserte Aufl. Berlin.
- JONQUIÈRE, Alfred. 1898. *Grundriss der musikalischen Akustik. Ein Leitfaden für Musiker und Kunstfreunde*. Leipzig.
- KALÄHNE, Alfred. 1913. s.v. „Schwingungen. Erzwungene Schwingungen“, in: *Handwörterbuch der Naturwissenschaften*, hrsg. von Eugen KORSCHLITZ, Gottlob LINCK et al. Jena, S. 1112-1144.
- KANDINSKY, Wassily. 1973. *Über das Geistige in der Kunst*. 10. Aufl. Bern.
- KANT, Immanuel. 1913. *Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Erste Abteilung, Band V: *Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urtheilskraft*. Berlin.
- KASTNER, Karl Wilhelm Gottlob. 1821. *Grundriss der Experimentalphysik*. Zweiter Band. 2., vermehrte und verbesserte Aufl. Heidelberg.
- KAUFFMANN, Kai. 1988. ‚Gondeln, Lichter, Musik‘. Fr. Nietzsches ‚Venedig‘-Gedicht und sein metaphorisches Umfeld, in: *Nietzsche-Studien* 17, S. 158-178.
- KAYSER, Heinrich. 1890. *Lehrbuch der Physik für Studierende*. Stuttgart.
- KEPLER, Johannes. 1619. *Harmonices Mundi Libri V*. Drittes Buch: *De ortu proportionum harmonicarum, deque Natura & differentiis rerum ad Cantum pertinentium*. Linz.
- KIESEL, Helmuth. 2004. *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München.
- KIRCHER, Athanasius. 1684. *Neue Hall- und Thon-Kunst, Oder Mechanische Geheim-Verbindung der Kunst und Natur*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Agatho CARIONE [Tobias NISLEN]. Nördlingen.

- . 1673. *Phonurgia nova, sive Conjugum Mechanico-physicum artis & naturae paranympa phonosophia concinnatum*. Kempten.
- . 1650. *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*. Zweiter Band. Rom.
- KLAUSNITZER, Ralf. 2008. *Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen*. Berlin & New York.
- KLEBER, Will; Hans-Joachim BAUTSCH, Joachim BOHM & Detlef KLIMM. 2010. *Einführung in die Kristallographie*. 19. Aufl. München.
- KLINKERT, Thomas. 2011. *Literatur und Wissen. Überlegungen zur theoretischen Begründbarkeit ihres Zusammenhangs*, in: *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*, hrsg. von Tilmann KÖPPE. Berlin & New York, S. 116-139.
- KLOTZ, Sebastian. 2005. s.v. „Akustik“, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*. Erster Band, hrsg. von Friedrich JAEGER. Stuttgart & Weimar, Sp. 175-178.
- KNEER, Georg & Armin NASSEHL. 1993. *Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Eine Einführung*. München.
- KOOPMANN, Helmut. 1975. *Theorie und Praxis der epischen Ironie*, in: *Thomas Mann*, hrsg. von Helmut KOOPMANN. Darmstadt, S. 351-383.
- KOPPE, Karl. 1892. *Anfangsgründe der Physik mit Einschluß der Chemie und mathematischen Geographie für den Unterricht an höheren Lehranstalten, sowie zur Selbstbelehrung*. 18., vermehrte und zum Teil umgearbeitete Aufl. Essen.
- . 1852. *Anfangsgründe der Physik für den Unterricht in den oberen Klassen der Gymnasien und Realschulen, sowie zur Selbstbelehrung*. 3., verbesserte Aufl. Essen.
- KÖPPE, Tilmann & Tom KINDT. 2014. *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart.
- KÖPPE, Tilmann. 2011. *Literatur und Wissen: Zur Strukturierung des Forschungsfeldes und seiner Kontroversen*, in: *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*, hrsg. von Tilmann KÖPPE. Berlin & New York, S. 1-28.
- . 2007. *Vom Wissen ‚in‘ Literatur*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. 17, S. 398-410.
- KRAH, Hans & Claus-Michael ORT. 2005. *Kulturwissenschaft: Germanistik*, in: *Kulturwissenschaft Interdisziplinär*, hrsg. von Klaus STIERSTORFER & Laurenz VOLKMANN. Tübingen, S. 121-150.
- KRÄMER, Olav. 2011. *Intention, Korrelation, Zirkulation. Zu verschiedenen Konzeptionen der Beziehung zwischen Literatur, Wissenschaft und Wissen*, in: *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*, hrsg. von Tilmann KÖPPE. Berlin & New York, S. 77-115.
- KRAUSE, Christian Gottfried. 1752. *Von der Musikalischen Poesie*. Berlin.

- KRAUSE, Detlef. 2001. *Luhmann-Lexikon. Eine Einführung in das Gesamtwerk von Niklas Luhmann*. 3., neu bearb. und erweiterte Aufl. Stuttgart.
- KRÜGER, Johann Gottlob. 1740. *Naturlehre*. Halle.
- KÜLLMER, Eva. 1986. *Mitschwingende Saiten. Musikinstrumente mit Resonanzsaiten*. Bonn.
- KÜLP, Edmund. 1858. *Lehrbuch der Experimental-Physik*. Band 2: *Die Lehre vom Schall und vom Licht*. Darmstadt.
- KUNZEK, August. 1853. *Lehrbuch der Physik mit mathematischer Begründung, zum Gebrauche in den höheren Schulen und zum Selbst-Unterrichte*. Wien.
- KÜRSCHNER 1896 = *Universal-Konversations-Lexikon*, hrsg. von Joseph KÜRSCHNER. Berlin, Eisenach & Leipzig.
- KURSELL, Julia. 2009. *Wohlklang im Körper: Kombinationstöne in der experimentellen Hörphysiologie von Hermann v. Helmholtz*, in: *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, hrsg. von Karsten LICHAU, Viktoria TKACZYK & Rebecca WOLF. München, S. 55-74.
- . 2008. *Sound Objects*, in: *Sounds of Science. Schall im Labor (1800-1930)*, hrsg. von Julia KURSELL, (Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Preprint 346), S. 29-38.
- LACHMANN, Renate. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main.
- LAHN, Silke & Jan Christoph MEISTER. 2008. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart.
- LAMPING, Dieter. 1989. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen.
- LANDWEER, Hilge. 2007. *Resonanz oder Kognition? Zwei Modelle des Mitgefühls. Zu Käte Hamburgers Analyse der Distanzstruktur des Mitleids*, in: *Ethik und Ästhetik des Mitleids*, hrsg. von Nina GÜLCHER & Irmela VON DER LÜHE. Freiburg im Breisgau, Berlin & Wien, S. 47-66.
- LATA CZ, Joachim. 2003. *Einführung in die griechische Tragödie*. 2., durchgesehene und aktualisierte Aufl. Göttingen.
- LECHER, Ernst. 1912. *Lehrbuch der Physik für Mediziner und Biologen*. Leipzig & Berlin.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. 1991. *Sämtliche Schriften und Briefe, dritte Reihe: Mathematischer, naturwissenschaftlicher und technischer Briefwechsel*, Band 3: *1680 – Juni 1683*, bearb. von Herbert BREGER, hrsg. von der AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN BERLIN. Berlin.
- LEGNER, Anton. 2009. *Der artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*. Köln.
- LEONARDO da Vinci. 2000. *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*. Kritische Transkription von Augusto MARINONI, präsentiert von Carlo PEDRETTI. Band 8: ff. 635-725. Florenz.

- . 1999. *The Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Institut de France. Manuscript A* Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von John VENERELLA. Mailand.
- . 1990. *I manoscritti dell'Institut de France*. Faksimile-Ausgabe hrsg. von der COMMISSIONE NAZIONALE VINCIANA & dem INSTITUT DE FRANCE. Band 1: *Il manoscritto A*. Diplomatische und kritische Transkription von Augusto MARINONI. Florenz.
- LESSING, Gotthold Ephraim. 1985. *Hamburgische Dramaturgie*, in: DERS. *Werke und Briefe*, Band 6: *Werke 1767-1769*, hrsg. von Klaus BOHNEN. Frankfurt am Main, S. 181-694.
- LEXIKON DER PHYSIK = *Lexikon der Physik in sechs Bänden*. Band 4: *Mi bis Sb*, Redaktion: Ulrich KILIAN & Christine WEBER. Heidelberg & Berlin. 2000.
- LICHAU, Karsten, Viktoria TKACZYK & Rebecca WOLF. 2009. *Anregungen*, in: *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, hrsg. von Karsten LICHAU, Viktoria TKACZYK & Rebecca WOLF. München, S. 11-32.
- LICHTENBERG, Georg Christoph. 1997. *Observationes. Die lateinischen Schriften*, übersetzt und hrsg. von Dag Nikolaus HASE. Göttingen.
- LIND, Gunter. 1992. *Physik im Lehrbuch 1700-1850. Zur Geschichte der Physik und ihrer Didaktik in Deutschland*. Berlin, Heidelberg [et al.].
- LINK, Jürgen. 1979. *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*. 2., überarb. und ergänzte Aufl. München.
- LIPPS, Theodor. 1913. *Zur Einfühlung*, in: *Psychologische Untersuchungen II*, H. 2 und H. 3, S. 111-491.
- . 1907a. *Vom Fühlen, Wollen und Denken. Versuch einer Theorie des Willens*. 2., völlig überarb. Aufl. Leipzig.
- . 1907b. *Das Wissen von fremden Ichen*, in: *Psychologische Untersuchungen I*, H. 4, S. 694-722.
- . 1903a. *Einfühlung, innere Nachahmung, und Organempfindungen*, in: *Archiv für die Gesamte Psychologie I*, S. 185-204.
- . 1903b. *Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg & Leipzig.
- . 1903c. *Leitfaden der Psychologie*. Leipzig.
- . 1901. *Das Selbstbewußtsein; Empfindung und Gefühl*, in: *Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens II*, S. 1-42.
- LITTLER, T.S. 1965. *The Physics of the Ear*. Oxford, London [et al.].
- LITZOW, Werner. 2007. *Die Physik in der Musik*. Aachen.
- LORBERG, H. 1877. *Lehrbuch der Physik für höhere Lehranstalten*. Leipzig.

- LORENTZ, Hendrik A. 1907. *Lehrbuch der Physik zum Gebrauche bei akademischen Vorlesungen*. Aus dem Holländischen übersetzt von Georg SIEBERT. Leipzig.
- LORENZ, Martin. 2008. *Musik und Nihilismus. Zur Relation von Kunst und Erkennen in der Philosophie Nietzsches*. Würzburg.
- LÖSCHER, Martin Gotthelf. 1715. *Physica experimentalis compendiosa In usum Iuventutis Academiae adornata & Novissimis Rationibus & Experimentis illustrata*. Wittenberg.
- LÖSEL, F.A.G. 1967. *Friedrich Nietzsche's ,Venice': an interpretation*, in: *Hermathena* 105, S. 60-73.
- LOTMAN, Juri M. 1993. *Die Struktur literarischer Texte*. Aus dem Russischen übersetzt von Rolf-Dietrich KEIL. 4. Aufl. München.
- LÖWL, Ferdinand. 1906. *Geologie*. Leipzig & Wien.
- LUDWIG, Carl. 1847. *Beiträge zur Kenntniss der Respirationsbewegungen auf den Blutlauf im Aortensysteme*, in: *Archiv für Anatomie, Physiologie und wissenschaftliche Medicin*, S. 242-302.
- LUHMANN, Niklas. 2005. *Einführung in die Theorie der Gesellschaft*, hrsg. von Dirk BAECKER. Heidelberg.
- . 2002. *Einführung in die Systemtheorie*, hrsg. von Dirk BAECKER. Heidelberg.
- . 1997. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main.
- . 1990. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main.
- . 1986. *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?* Opladen.
- . 1984. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main.
- LYON, Otto. 1900. *Das Pathos der Resonanz. Eine Philosophie der modernen Kunst und des modernen Lebens*. Leipzig.
- MACH, Ernst. 1891. *Leitfaden der Physik für Studierende*. 2., umgearb. Aufl. Prag, Wien & Berlin.
- MALER, Jacob Friedrich. 1767. *Physik oder Naturlehre zum Gebrauch hoher und niederer Schulen*. Karlsruhe.
- MANCHESTER GUARDIAN = ANON. 1831. *Fall of the Broughton Suspension Bridge*, in: *The Manchester Guardian* (16. April 1831), S. 4.
- MANN, Thomas. 2002a. *Werke – Briefe – Tagebücher. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 1.1: Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, hrsg. und textkritisch durchgesehen von Eckard HEFTRICH unter Mitarbeit von Stephan STACHORSKI & Herbert LEHNERT. Frankfurt am Main.

- . 2002b. *Werke – Briefe – Tagebücher. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Band 1.2: *Kommentar zu Bd. 1.1 von Eckard HEFTRICH & Stephan STACHORSKI unter Mitarbeit von Herbert LEHNERT*. Frankfurt am Main.
- . 1974. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Band 7: *Der Erwählte / Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. 2., durchgesehene Aufl. Frankfurt am Main.
- MARPURG, Friedrich Wilhelm. 1757. *Anfangsgründe der Theoretischen Musik*. Leipzig.
- MARTINEZ, Matias. 2003. *Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis*, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Heinz Ludwig ARNOLD & Heinrich DETERING. München, S. 430-445.
- MARTINEZ, Matias & Michael SCHEFFEL. 2003. *Einführung in die Erzähltheorie*. 5. Aufl. München.
- MAURER, Felix. 1713. *Observationes Curioso-Physicae, oder besondere Remarques und Anmerkungen der geheimen und Grossen Wunder der Welt in natürlichen Sachen, welche sowol Am Himmel, in der Luft, Feuer, Wasser, auf und in der Erde, an Menschen, Thieren, Gewächsen u.d.g. sich erzeiget*. Nürnberg.
- MATTHESON, Johann. 1739. *Der Vollkommene Capellmeister: Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*. Hamburg.
- MELLMANN, Katja. 2007. ‚Versanalyse‘, in: *Handbuch Literaturwissenschaft*, hrsg. von Thomas ANZ. Band 2: *Methoden und Theorie*. Stuttgart & Weimar, S. 81-97.
- Mém. de l'Acad. II = Mémoires de l'Académie Royale des Sciences*. Band 2: *Histoire de l'Académie Royale des Sciences. Depuis 1686, jusqu'à son Renouveau en 1699*. Paris 1733.
- MENDEL, Hermann. 1882. *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände*. 2. Ausgabe, Achter Band. Berlin.
- MENKE, Bettine. 2000. *Akustische Experimente der Romanik. Töne – Hören*, in: *Neue Vorträge zur Medienkultur*, hrsg. von Claus PIAS. Weimar, S. 165-184.
- . 1999. *Töne – Hören*, in: *Poetologien des Wissens um 1800*, hrsg. von Joseph VOGL. München, S. 69-95.
- MENZEL, Carl August. 1844. *Die Baukunst in Bezug auf Akustik betrachtet*, in: *Jahrbuch der Baukunst und Bauwissenschaft in Deutschland* 1, S. 72-149.
- MERSENNE, Marin. 1636a. *Harmonicorum libri. In quibus agitur de Sonorum Natura, Causis, et Effectibus: de Consonantiis, Dissonantiis, Rationibus, Generibus, Modis, Cantibus, Compositione, orbisque totius Harmonicis Instrumentis*. Paris.
- . 1636b. *Harmonie Universelle, contenant la Theorie et la Pratique de la Musique*, darin: *Traitez des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, & de la Composition*. Paris.

- METZNER, Andreas. 1993. *Probleme sozio-ökologischer Systemtheorie. Natur und Gesellschaft in der Soziologie Luhmanns*. Opladen.
- MEYER, Erwin & Dieter GUICKING. *Schwingungslehre*. 1974. Braunschweig.
- MEYER 1907 = *Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*. 6., gänzlich neubearbeitete und vermehrte Aufl. (16. Band: Plaketten – Rinteln). Leipzig & Wien.
- MEYER 1890 = *Meyers Konversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens*. 4., gänzlich umgearbeitete Aufl. (13. Band: Phlegon – Rubinstein). Leipzig & Wien.
- MEYER 1869 = *Neues Konversations-Lexikon, ein Wörterbuch des allgemeinen Wissens*. Neuer Stereotyp-Abdruck der zweiten gänzlich umgearbeiteten Aufl. (13. Band: Plattfuß – Salzkammergut). Hildburghausen.
- MINES, Allan H. 1993. *Respiratory Physiology*, 3. Aufl. New York, NY.
- MIZAUD, Antoine. 1681. *Mizaldus Redivivus sive Centuriae XII Memorabilium, utilium ac iucundorum in Aphorismos Arcanorum omnis generis locupletes perpulchre digestae*. Nürnberg.
- . 1592. *Centuriae IX. Memorabilium, utilium, ac iucundorum in Aphorismos Arcanorum omnis generis locupletes, perpulchre digestae*. Frankfurt.
- . 1574. *Neühundert Gedächtnußwuerdige Geheimniß unnd Wunderwerck, Von mancherley Kreütern, Metallen, Thieren, Voegeln und andern natuerlichen Kuensten und Historien*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Georg HENISCH. Basel.
- . 1573. *Memorabilium, sive arcanorum omnis generis, per aphorismus digestorum, Centuriae IX*. Köln.
- . 1566. *Memorabilium, vtulium, ac iucundorum Centuriae Novem, in Aphorismos Arcanorum omnis generis locupletes, perpulchre digestae*. Paris.
- . 1554. *Memorabilium aliquot Naturae Arcanorum Syluula, rerum variarum Sympathias & Antipathias, seu naturales concordias & discordias, libellis duobus complectens*. Paris.
- MÖNIG, Klaus. 2012. „*Sie hätte singen sollen, diese ‚neue Seele‘ – und nicht reden!*“ *Nietzsches späte Lyrik*, in: *Nietzsche als Philosoph der Moderne*, hrsg. von Barbara NEYMEYR & Andreas Urs SOMMER. Heidelberg, S. 193-221.
- MOORE, Thomas. 1806. *Epistles, Odes, and Other Poems*. London.
- MORASCH, Johann Adam. 1731. *Philosophica atomistica*. Zweiter Teil: *Physica universalis*. Ingolstadt.
- MORHOF, Daniel Georg. 1683. *Stentor hyaloklastes sive de Scypho vitreo per certum humanae vocis sonum fracto*. Kiel.
- . 1672. *Epistola De Scypho Vitreo per certum humanae Vocis sonum rupto*. Kiel.

- MORTIMER, Charles E. & Ulrich MÜLLER. 2014. *Chemie. Das Basiswissen der Chemie*. 14. Aufl., bearbeitet von Johannes BECK. Stuttgart.
- MÜLLER-POUILLET 1905 = *Müller-Pouillet's Lehrbuch der Physik und Meteorologie*, hrsg. von Leopold PFAUNDLER. Erster Band: *Mechanik und Akustik*. 10., umgearb. und vermehrte Aufl. Braunschweig.
- MÜLLER-POUILLET 1886 = *Müller-Pouillet's Lehrbuch der Physik und Meteorologie*, hrsg. von Leopold PFAUNDLER. Erster Band. 9., umgearb. und vermehrte Aufl. Braunschweig.
- MÜLLER-POUILLET 1868 = *Lehrbuch der Physik und Meteorologie. Theilweise nach Pouillet's Lehrbuch der Physik selbständig bearbeitet* von Johann MÜLLER. Erster Band. 7., umgearb. und vermehrte Aufl. Braunschweig.
- MÜLLER-POUILLET 1853 = *Pouillet's Lehrbuch der Physik und Meteorologie, für deutsche Verhältnisse frei bearbeitet* von Johann MÜLLER. Erster Band. 4., umgearb. und vermehrte Aufl. Braunschweig.
- MÜNCH, Peter. 1882. *Lehrbuch der Physik*. 7. Aufl. Freiburg im Breisgau.
- MUNCKE, Georg Wilhelm. 1836. s.v. „Schall“, in: *Johann Samuel Traugott Gehler's Physikalisches Wörterbuch*. Neu bearbeitet von Leopold GMELIN, Johann Kaspar HORNER, et al. Achter Band. Leipzig, S. 178-505.
- . 1819. *Anfangsgründe der Experimentalphysik zum Gebrauche öffentlicher Vorlesungen systematisch dargestellt*. Heidelberg.
- MUSSCHENBROEK, Pieter van. 1734. *Elementa physicae conscripta in usus academicos*. Leiden.
- . 1726. *Epitome elementorum physico-mathematicorum, Conscripta in usus academicos*. Leiden.
- NAIRZ, Otto. 1908. *Die Radiotelegraphie gemeinverständlich dargestellt*. Leipzig.
- NAUBERT, Benedikte. 1820. *Turmalin und Lazerta. Eine Reliquie des 17. Jahrhunderts. 1680-1682*. Leipzig.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1980a. *Sämtliche Werke, Band 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*, hrsg. von Giorgio COLLI & Mazzino MONTINARI. München.
- . 1980b. *Sämtliche Werke, Band 3: Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*, hrsg. von Giorgio COLLI & Mazzino MONTINARI. München.
- . 1980c. *Sämtliche Werke, Band 6: Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*, hrsg. von Giorgio COLLI & Mazzino MONTINARI. München.

- NOVALIS. 1978. *Heinrich von Ofterdingen*, in: DERS. *Werke, Tagebücher und Briefe*, Band 1: *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*, hrsg. von Richard SAMUEL. München & Wien, S. 237-383.
- ODE, Jakob. 1727. *Principia philosophiae naturalis in usum scholarum privatarum conscripta, et captui studiosae juventutis accommodata*. Erster Teil. Utrecht.
- OLSCHANSKI, Reinhard. 2004. *Nietzsches Nachtmusik*, in: *Licht und Zeit*, hrsg. von Gernot BÖHME & Reinhard OLSCHANSKI. München, S. 69-83.
- ØRSTED, Hans Christian. 1851. *Der mechanische Theil der Naturlehre*. Braunschweig.
- PAETZOLD, Peter. 2009. *Chemie. Eine Einführung*. Berlin & New York.
- PARKER, Joshua. 2011. *Resonance: A Reader's Perspective on Figurally Colored Narration*, in: *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology* 6. http://cf.hum.uva.nl/narratology/a11_joshua_parker.htm? (zuletzt abgerufen am 15.08.2015).
- PAULING, Linus. 1960. *The Nature of the Chemical Bond and the Structure of Molecules and Crystals: An Introduction to Modern Structural Chemistry*. 3. Aufl. Ithaca, NY.
- PAULLINI, Christian Franz. 1700. *Die vom bloßen Schall menschlicher Stimme zerbrochene Gläser*, in: DERS. *Philosophischer Feyerabend, In sich haltende Allerhand anmuthige, seltene, curieuse, so nützlich, auch zu allerley nachrücklichen Discursen anlaßgebende Realien und merckwürdige Begebenheiten, in Leyd und Freud, Zum lustigen und erbaulichen Zeitvertreib wohlmeinend mitgetheilet*. Frankfurt, S. 874-878.
- PENKE, Niels. 2014. *Welle und Wille. Schopenhauer bei Herman Bang und Eduard von Keyserling*, in: *Influx. Der deutsch-skandinavische Kulturaustausch um 1900*, hrsg. von Søren R. FAUTH & Gísli MAGNÚSSON. Würzburg, S. 291-303.
- PESIC, Peter. 2014. *Music and the Making of Modern Science*. Cambridge, MA & London.
- PETHES, Nicolas. 2004. *Poetik / Wissen. Konzeptionen eines problematischen Transfers*, in: *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, hrsg. von Gabriele BRANDSTETTER & Gerhard NEUMANN. Würzburg, S. 341-372.
- . 2003. *Literatur und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 28.1, S. 181-231.
- PFISTER, Manfred. 1994. s.v. „Intertextualität“, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hrsg. von Dieter BORCHMEYER & Viktor ŽMEGAČ. 2., neu bearb. Aufl. Tübingen, S. 215-218.
- . 1985a. *Konzepte der Intertextualität*, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich BROICH & Manfred PFISTER. Tübingen, S. 1-30.
- . 1985b. *Zur Systemreferenz*, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich BROICH & Manfred PFISTER. Tübingen, S. 52-58.

- PICKER, John M. 2003. *George Eliot's Ear. New Acoustics in 'Daniel Deronda' and Beyond*, in: DERS. *Victorian Soundscapes*. Oxford & New York, S. 82-109.
- PIERER 1892 = *Pierers Konversations-Lexikon*. 7. Aufl. (10. Band: Ostindien – Rusach). Stuttgart.
- PIERER 1844 = *Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit oder neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*. 2., völlig umgearbeitete Aufl. (25. Band: Rema – Russische Hornmusik). Altenburg.
- PIERER 1835 = *Universal-Lexikon oder vollständiges encyclopädisches Wörterbuch* (17. Band: Preßfreiheit – Reuß). Altenburg.
- PLANCK, Max. 1919. *Einführung in die Mechanik deformierbarer Körper. Zum Gebrauch bei Vorträgen, sowie zum Selbstunterricht*. Leipzig.
- PLESSNER, Helmuth. 1982. *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* (1941), in: DERS. *Gesammelte Schriften*, Band 7: *Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt, S. 201-387.
- . 1928. *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin & Leipzig.
- PLETT, Heinrich F. 1991. *Intertextualities*, in: *Intertextuality*, hrsg. von Heinrich F. PLETT. Berlin & New York, S. 3-29.
- POGGENDORFF, Johann Christian. 1879. *Geschichte der Physik. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Berlin*. Leipzig.
- PRAETORIUS, Michael. 1619. *Syntagma musicum*. Band 2: *De Organographia*. Wolfenbüttel.
- PRINTZ, Wolfgang Caspar. 1687. *Exercitationum Musicarum theoretico-practicarum curiosarum*. Band 1: *De Unisono: Oder, Erste Curiose Musicalische Wissenschaft- und Kunst-Ubung von dem Unisono*. Frankfurt & Leipzig.
- QUINKERTZ, Ute. 2004. *Zur Analyse des Erzählmodus und verschiedener Formen von Figurenrede*, in: *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*, hrsg. von Peter WENZEL. Trier, S. 141-161.
- QUINTUS-ICILIUS, Gustav von. 1855. *Experimental-Physik. Ein Leitfaden bei Vorträgen*. Hannover.
- RADAU, Rodolphe. 1869. *Die Lehre vom Schall. Gemeinfaßliche Darstellung der Akustik*. München.
- RAFF, Georg Christian. 1781. *Naturgeschichte für Kinder*. 3., vermehrte und verbesserte Aufl. Göttingen.
- REENTS, Edo. 1998. *Zu Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption*. Würzburg.
- REESE-SCHÄFER, Walter. 1999. *Niklas Luhmann zur Einführung*. 3., vollständig überarb. Aufl. Hamburg.

- REIBNITZ, Barbara von. 1992. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (Kap. 1-12)*. Stuttgart & Weimar.
- REIS, Paul. 1872. *Lehrbuch der Physik. Einschließlich der Physik des Himmels (Himmelskunde), der Luft (Meteorologie) und der Erde (Physikalische Geographie)*. Leipzig.
- RICHTER, Klaus. 2003. *Das Leben des Physikers Johann Wilhelm Ritter. Ein Schicksal in der Zeit der Romantik*. Weimar.
- RIDPATH, Ian. 2012. *A Dictionary of Astronomy*. 2., überarb. Aufl. New York.
- RIECKE, Eduard. 1902. *Lehrbuch der Physik zu eigenem Studium und zum Gebrauche bei Vorlesungen*. Band 1: *Mechanik und Akustik. Optik*. 2., verbesserte und vermehrte Aufl. Leipzig.
- RIEDEL, Manfred. 2009. *Im Zwiegespräch mit Nietzsche und Goethe. Weimarer Klassik und klassische Moderne*. Tübingen.
- RIEGER, Stefan. 2014. *Turmalin*, in: Benjamin BÜHLER & Stefan RIEGER. *Bunte Steine. Ein Lapidarium des Wissens*. Berlin, S. 216-232.
- RIEMANN 2012 = *Riemann Musiklexikon*, hrsg. von Wolfgang RUF in Verbindung mit Annette VAN DYCK-HEMMING. 13., aktualisierte Neuaufl. Mainz.
- RILKE, Rainer Maria. 1996. *Gedichte 1895 bis 1910*, hrsg. von Manfred ENGEL & Ulrich FÜLLEBORN. Frankfurt am Main & Leipzig.
- RITTER, Johann Wilhelm. 1810. *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*. Heidelberg.
- ROHAULT, Jacques. 1691. *Tractatus physicus cum animadversionibus Antonii Le Grand*. Amsterdam.
- . 1671. *Traité de Physique*. Paris.
- ROLING, Bernd. 2013. *„Physica sacra“. Wunder, Naturwissenschaft und historischer Schriftsinn zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit*. Leiden & Boston.
- ROSA, Hartmut. 2014a. *Die Natur als Resonanzraum und als Quelle starker Wertungen*, in: *Welche Natur brauchen wir? Analyse einer anthropologischen Grundproblematik des 21. Jahrhunderts*, hrsg. von Gerald HARTUNG & Thomas KIRCHHOFF. Freiburg & München, S. 123-141.
- . 2014b. s.v. „Résonance“, in: *Dictionnaire des Risques Psychosociaux*, hrsg. von Philippe ZAWIEJA & Franck GUARNIERI, Paris, S. 647-649.
- . 2014c. *Was brauchen Menschen? Vom Schweigen der Welt und von der Sehnsucht nach Resonanz*, in: *Deutscher Evangelischer Kirchentag 2013, Dokumente*, hrsg. von Silke LECHNER und Heide STAUFFI. Gütersloh, S. 317-331.
- . 2012. *„Je contemplais le monde depuis la fenêtre de ma chambre“*, in: *Philosophie Magazine* 60, S. 47.

- ROSENBERG, Karl. 1913. *Lehrbuch der Physik für die oberen Klassen der höheren Schulen*. 4., verbesserte Aufl. Leipzig & Wien.
- ROUSSEAU, George S. 1981. *Literature and Medicine: The State of the Field*, in: *Isis* 72, S. 406-424.
- RÜMENAPP, Peter. 2002. *Zur Rezeption der Leitmotivtechnik Richard Wagners im 19. Jahrhundert*. Wilhelmshaven.
- SACHS, Hans. 1560. *Sehr herrliche Schöne und warhafft Gedicht. Geistlich unnd Weltlich allerley art, als ernstliche Tragedien, liebliche Comedien, seltzame Spiel, kurtzweilige Gesprech, sehnliche Clagreden, wunderbarliche Fabel, sampt andern lecherlichen schwencken unnd bossen etc. Welcher stück seind dreyhundert unnd sechs und sibentzig, Männiglich zu nutz unnd frommen inn Truck verfertigt*. Nürnberg.
- SALVATO, Lucia. 2005. *Polyphones Erzählen. Zum Phänomen der Erlebten Rede in deutschen Romanen der Jahrhundertwende*. Bern, Berlin [et al.].
- SAVART, Félix. 1819. *Mémoire sur la Construction des Instruments à cordes et à archet*. Paris.
- SCHAEFER, Karl L. 1915. *Einführung in die Musikwissenschaft auf physikalischer, physiologischer und psychologischer Grundlage*. Leipzig.
- SCHELHAMMER, Günther Christoph. 1684. *De auditu liber unus*. Leiden.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. 2000. *Werke*, Band 6: *Von der Weltseele – eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus (1798)*, hrsg. von Jörg JANTZEN unter Mitwirkung von Thomas KISSER. Stuttgart.
- SCHERER, Wolfgang. 2009a. ‚Saitenspiele‘ – Resonanzkörper im 18. und 19. Jahrhundert, in: *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, hrsg. Karsten LICHAU, Viktoria TKACZYK & Rebecca WOLF. München, S. 87-99.
- . 2009b. *Klavier-Spiele. Cembalo, Clavichord, Hammerklavier; Affekt, Empfindung, Vorstellung*, in: *Physiologie des Klaviers. Vorträge und Konzerte zur Wissenschaftsgeschichte der Musik*, hrsg. von Julia KURSELL, (Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Preprint 366), S. 101-111.
- SCHILLER, Friedrich. 2004a. *Das Lied von der Glocke*, in: DERS. *Sämtliche Werke*, Band 1: *Gedichte. Dramen I*, hrsg. von Albert MEIER. München & Wien, S. 429-442.
- . 2004b. *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, in: DERS. *Sämtliche Werke*, Band 5: *Erzählungen. Theoretische Schriften*, hrsg. von Wolfgang RIEDEL. München & Wien, S. 287-324.
- . 1800. *Das Lied von der Glocke*, in: *Musen-Almanach für das Jahr 1800*, hrsg. von Friedrich SCHILLER. Tübingen, S. 243-264.
- SCHLOSSBERGER, Matthias. 2005. *Die Erfahrung des Anderen. Gefühle im menschlichen Miteinander*. Berlin.

- SCHMID, Wolf. 2014. *Elemente der Narratologie*. 3., erweiterte und überarb. Aufl. Berlin & Boston.
- SCHMIDT, Jochen. 2012. *Kommentar zu Nietzsches ‚Die Geburt der Tragödie‘*. Berlin & Boston.
- SCHMIDT, Johann Georg. 1707. *Curiöse Speculationes bey Schlaf-losen Nächten*. Chemnitz & Leipzig.
- SCHMIDT, R.F. & G. THEWS. 1980. *Physiologie des Menschen*. 20., neubearb. Aufl. Berlin, Heidelberg & New York.
- SCHMITZ, Eugen. 1915. *Musikästhetik*. Leipzig.
- SCHNABEL, Ulrich. 2014. „Hier kann ich ganz sein, wie ich bin“ – Warum wir am glücklichsten sind, wenn wir mit anderen mitschwingen können. Gespräch mit Hartmut ROSA, in: *DIE ZEIT* (Ausz. 34, 14.08.2014), S. 30.
- SCHNEIDER, Peter Joseph. 1835. *Die Musik und Poesie. Nach ihren Wirkungen historisch-kritisch dargestellt, oder: systematisch geordneter Versuch einer genauen Zusammenstellung und möglichst richtigen Erklärung derselben*. Bonn.
- SCHOPENHAUER, Arthur. 2007. *Über die Grundlage der Moral*, hrsg. von Peter WELSEN. Hamburg.
 ———. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Siehe *WWV I* und *WWV II*.
- SCHOTT, Caspar. 1657. *Magiae universalis naturae et artis*. Zweiter Teil: *Acustica, in VII libros digesta*. Würzburg.
- SCHUBERTH 1890 = *Julius Schuberth's Musikalisches Conversations-Lexikon*, hrsg. von Emil BRESLAUR. 11., gänzlich umgearb. und bedeutend vermehrte Aufl. Leipzig.
- SCHÜTZ, Erich. 1936. *Einführung in die Physiologie des Menschen (für Nichtmediziner)*. München.
- SCHWEMMER, Oswald. 2012. *Ernst Cassirer und die zwei Kulturen*, in: *Philosophie der Kultur – Kultur des Philosophierens. Ernst Cassirer im 20. und 21. Jahrhundert*, hrsg. von Birgit RECKI. Hamburg, S. 109-129.
- SCHWENTER, Daniel. 1636. *Deliciae physico-mathematicae oder mathematische und philosophische Erquickstunden: darinnen sechshundert drey und sechzig Schöne, liebliche, und annehmliche Kunststücklein, Aufgaben und Fragen auß der Rechenkunst, Landtmessen, Perspectiv, Naturkündigung und andern Wissenschaften genommen, begriffen seindt*. Nürnberg.
- SEDLEY, David. 1999. *Stoic physics and metaphysics*, in: *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy*, hrsg. von Keimpe ALGRA, Jonathan BARNES, Jaap MANSFELD & Malcolm SCHOFIELD. Cambridge, S. 382-412.
- SEEBECK, August. 1849. *Akustik (= Repertorium der Physik. Eine Zusammenstellung der neueren Fortschritte dieser Wissenschaft, Band VIII, 21. Abschnitt)*. Berlin.
- SIMBRIGER, Heinrich & Alfred ZEHELEIN. 1951. *Handbuch der musikalischen Akustik*. Regensburg.

- SIMMEL, Georg. 1995. *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: DERS. *Gesamtausgabe*, Band 7: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band 1*, hrsg. von Rüdiger KRAMME, Angela RAMMSTEDT & Otthein RAMMSTEDT. Frankfurt am Main, S. 116-131.
- SLUSSER, George & George GUFFEY. 1982. *Literature and Science*, in: *Interrelations of Literature*, hrsg. von Jean-Pierre BARRICELLI & Joseph GIBALDI. New York, S. 176-204.
- SMITH, Adam. 1767. *The Theory of Moral Sentiments*. 3. Aufl. London.
- SNOW, C.P. 1993. *The Two Cultures*. Cambridge, New York & Melbourne.
- SOKAL, Alan & Jean BRICMONT. 1999. *Intellectual Impostures. Postmodern philosophers' abuse of science*. London.
- SOMMER, Andreas Urs. 2013. *Kommentar zu Nietzsches ‚Der Antichrist‘, ‚Ecce homo‘, ‚Dionysos-Dithyramben‘, ‚Nietzsche contra Wagner‘*. Berlin & Boston.
- SPECHT, Benjamin. 2010. *Physik als Kunst. Die Poetisierung der Elektrizität um 1800*. Berlin & New York.
- SPILLER, Philipp. 1853. *Grundriß der Physik nach ihrem gegenwärtigen Stande*. Posen & Berlin.
- STARKE, Hermann. 1908. *Physikalische Musiklehre. Eine Einführung in das Wesen und die Bildung der Töne in der Instrumentalmusik und im Gesang*. Leipzig.
- STAUBMANN, Helmut. 2001. *Sozialsysteme als selbstreferentielle Systeme: Niklas Luhmann*, in: *Soziologische Theorie. Abriss der Ansätze ihrer Hauptvertreter*. 7., bearb. und erweiterte Aufl. München & Wien. S. 218-239.
- STEEGE, Benjamin. 2012. *Helmholtz and the Modern Listener*. Cambridge, New York [et al.].
- STEFFANI, Agostino. 1699. *Send-Schreiben, darinn enthalten wie grosse Gewißheit die Music Aus ihren Principiis, und Grund-Sätzen habe, und in welchen Werthe, und Würckung Sie bey denen Alten gewesen*. Aus dem Italienischen übersetzt von Andreas WERCKMEISTER. Quedlinburg & Aschersleben.
- STEINBOCK, Anthony J. 2001. ‚Translator's Introduction‘, in: Edmund HUSSERL. *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis. Lectures on Transcendental Logic*. Aus dem Deutschen übersetzt von Anthony J. STEINBOCK. Dordrecht, Boston & London, S. xv-lxv.
- STICHWEH, Rudolf. 1984. *Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen. Physik in Deutschland 1740-1890*. Frankfurt am Main.
- STIENING, Gideon. 2011. ‚Und das Ganze belebt, so wie das Einzelne, sei‘. *Zum Verhältnis von Wissen und Literatur am Beispiel von Goethes ‚Die Metamorphose der Pflanzen‘*, in: *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*, hrsg. von Tilmann KÖPPE. Berlin & New York, S. 192-213.
- . 2007. *Am „Ungrund“ oder: Was sind und zu welchem Ende studiert man ‚Poetologien des Wissens‘*, in: *KulturPoetik* 7(2), S. 234-248.

- STIFTER, Adalbert. 1982. *Turmalin*, in: DERS. *Werke und Briefe*, Band 2,2: *Bunte Steine. Buchfassungen*, hrsg. von Helmut BERGNER. Stuttgart, Berlin [et al.], S. 133-179.
- STREHLKE, Friedrich. 1838. *Ueber Biot's Behauptung, Galiläi sey der erste Entdecker der Klangfiguren*, in: *Annalen der Physik und Chemie* 119, S. 521-527.
- STUART, Herbert A. & Gerhard KLAGES. 2010. *Kurzes Lehrbuch der Physik*. 19. Aufl. Dordrecht, Heidelberg [et al.].
- ŠUBIC, Simon. 1874. *Lehrbuch der Physik für Ober-Gymnasien und Ober-Realschulen*. 3., umgearb. und verbesserte Aufl. Budapest.
- SZONDI, Peter. 1978. *Theorie des modernen Dramas, 1880-1950*, in: DERS. *Schriften I*, hrsg. von Jean BOLLACK mit Henriette BEESE, Wolfgang FIETKAU [et al.]. Frankfurt am Main, S. 9-148.
- TAYLOR, John R. 2014. *Klassische Mechanik. Ein Lehr- und Übungsbuch*. Übersetzt von Carsten HEINISCH. Hallbergmoos.
- TAYLOR, Richard & Richard PHILLIPS. 1831. *Fall of the Broughton Suspension Bridge, near Manchester*, in: *The Philosophical Magazine, or Annals of Chemistry, Mathematics, Astronomy, Natural History, and General Science* 9 (53), S. 384-389.
- THIEL, Christian. 2005. s.v. „Analogie“, in: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, hrsg. von Jürgen MITTELSTRAB. 2., neubearb. und wesentlich ergänzte Aufl. Stuttgart & Weimar, S. 117f.
- THIEME, Paul. 1966. *Upanischaden. Ausgewählte Stücke*. Aus dem Sanskrit übertragen und erläutert von Paul THIEME. Stuttgart.
- TKACZYK, Viktoria. 2015. *The Making of Acoustics around 1800, or How to Do Science with Words*, in: *Performing Knowledge, 1750-1850*, hrsg. von Mary Helen DUPREE & Sean B. FRANZEL. Berlin & Boston, S. 27-55.
- TRAUTWEIN, Alfred X.; Uwe KREIBIG & Jürgen HÜTTERMANN. 2014. *Physik für Mediziner, Biologen, Pharmazeuten*. 8., neu bearb. Aufl. Berlin & Boston.
- TRUESDELL, Clifford. 1960. *The Rational Mechanics of Flexible or Elastic Bodies 1638-1788. Introduction to Leonhardi Euleri Opera Omnia Vol. X et XI Seriei Secundae*. Zürich.
- TSCHERMAK, Gustav. 1905. *Lehrbuch der Mineralogie*. 6., verbesserte und vermehrte Aufl. Wien.
- TYDEMAN, Hendrik W. 1837. Anmerkungen zu ‚Begin of inleiding van eigen-levensgeschiedenis van Mr. W. Bilderdijk‘, in: Willem BILDERDIJK. *Geschiedenis des vaderlands*, hrsg. von Hendrik W. TYDEMAN. Elfter Teil: *Tweede stadhouderlooze regeering, en Willem IV*. Amsterdam, S. 195-198.
- TYNJANOW, Juri N. 1977. *Das Problem der Verssprache. Zur Semantik des poetischen Textes*. Aus dem Russischen übersetzt von Inge PAULMANN. München.

- UFFENBACH, Zacharias Conrad von. 1754. *Herrn Zacharias Conrad von Uffenbach Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen Holland und Engelland. Dritter Theil.* Ulm.
- ULLMANN, Dieter. 1996. *Chladni und die Entwicklung der Akustik von 1750-1860.* Basel, Boston & Berlin.
- VAGET, Hans Rudolf. 1984. *Thomas Mann und Wagner. Zur Funktion des Leitmotivs in ‚Der Ring des Nibelungen‘ und ‚Buddenbrooks‘*, in: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, hrsg. von Steven Paul SCHER. Berlin, S. 326-347.
- VANDERBEKE, Dirk. 2004. *Theoretische Welten und literarische Transformationen. Die Naturwissenschaften im Spiegel der ‚science studies‘ und der englischen Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts.* Tübingen.
- VEIT, Joachim. 1996. s.v. „Leitmotiv“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig FINSCHER. 2., neubearb. Aufl. Kassel & Stuttgart, Sp. 1078-1095.
- VERDRIES, Johann Melchior. 1728. *Physica sive in naturae scientiam introductio.* Gießen.
- VICKHOFF, Björn; Helge MALMGREN, Rickard ÅSTRÖM, Gunnar NYBERG, Seth-Reino EKSTRÖM, Mathias ENGWALL, Johan SNYGG, Michael NILSSON & Rebecka JÖRNSTEN. 2013. *Music structure determines heart rate variability of singers*, in: *Frontiers in Psychology* 4.334, S. 1-16. (doi: 10.3389/fpsyg.2013.00334)
- VOGL, Joseph. 2011. *Poetologie des Wissens*, in: *Einführung in die Kulturwissenschaft*, hrsg. von Harun MAYE & Leander SCHOLZ. München, S. 49-71.
- . 1999. *Einleitung*, in: *Poetologien des Wissens um 1800*, hrsg. von Joseph VOGL. München, S. 7-16.
- . 1997. *Für eine Poetologie des Wissens*, in: *Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930*, hrsg. von Karl RICHTER, Jörg SCHÖNERT & Michael TITZMANN. Stuttgart, S. 107-127.
- WAETZMANN, Erich. 1912. *Die Resonanztheorie des Hörens. Als Beitrag zur Lehre von den Tonempfindungen.* Braunschweig.
- WALTER, Karl. 1913. *Glockenkunde.* Regensburg & Rom.
- WALTHER, Johann Gottfried. 1732. *Musicalisches Lexicon, Oder Musicalische Bibliothec.* Leipzig.
- WALTHER, Michael. 1679. *De Harmonia Musica.* Wittenberg.
- WALZEL, Oskar. 1926. *Leitmotive in Dichtungen*, in: DERS. *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung.* Leipzig, S. 152-181.
- . 1923. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters.* Berlin-Neubabelsberg.
- WARBURG, Emil. 1912. *Lehrbuch der Experimentalphysik für Studierende.* 12. und 13., verbesserte Aufl. Tübingen.

- WARLITZ, Christian. 1708. *Valetudinarium senum Salomonaenum medico-sacrum, ad ecclesiastae cap. XII. in quo simul itinerarium sanguinis microcosmicum seu circulus sanguinis, antiquis tectus, detegitur*. Leipzig.
- WEBER, Ernst Heinrich & Wilhelm WEBER. 1825. *Wellenlehre auf Experimente gegründet oder über die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten mit Anwendung auf die Schall- und Lichtwellen*. Leipzig.
- WEIDHASE, Helmut. 1973. *Die literarische Beglaubigung. Das Wunderbare und seine Rezeptionsplanung in Werken von Morungen, Goethe und Thomas Mann*. Bebenhausen.
- WEILER, Wilhelm. 1901. *Physikbuch mit in den Text eingedruckten farbigen Abbildungen. Ein Lehrbuch der Physik für den Schulunterricht und zur Selbstbelehrung*. Band 1: *Magnetismus und Electricität*. Esslingen & München.
- WEINHOLD, Adolf F. 1881. *Physikalische Demonstrationen. Anleitung zum Experimentieren im Unterricht an Gymnasien, Realschulen und Gewerbschulen*. Leipzig.
- . 1872. *Vorschule der Experimentalphysik. Naturlehre in elementarer Darstellung, nebst Anleitung zum Experimentieren und zur Anfertigung der Apparate*. Leipzig.
- WEININGER, Stephen J. 1989. *Introduction: The Evolution of Literature and Science as a Discipline*, in: *Literature and Science as Modes of Expression*, hrsg. von Frederick AMRINE. Dordrecht, Boston & London, S. xiii-xxv.
- WELSH, Caroline. 2009. *Resonanz – Mitleid – Stimmung: Grenzen und Transformation des Resonanzmodells im 18. Jahrhundert*, in: *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, hrsg. von Karsten LICHAU, Viktoria TKACZYK & Rebecca WOLF. München, S. 103-122.
- . 2004. „Töne sind Tasten höherer Saiten in uns“. *Denkfiguren des Übergangs zwischen Körper und Seele*, in: *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, hrsg. von Gabriele BRANDSTÄTTER & Gerhard NEUMANN. Würzburg, S. 73-89.
- WEST, John B. 2000. *Respiratory Physiology. The Essentials*. 6. Aufl. Philadelphia, Baltimore [et al.].
- WETZELS, Walter D. 1990. *Johann Wilhelm Ritter: Romantic physics in Germany*, in: *Romanticism and the Sciences*, hrsg. von Andrew CUNNINGHAM & Nicholas JARDINE. Cambridge, New York [et al.], S. 199-212.
- . 1973. *Johann Wilhelm Ritter: Physik im Wirkungsfeld der deutschen Romantik*. Berlin & New York.
- WHELAND, George Willard. 1955. *Resonance in Organic Chemistry*. New York.
- WIEN, Max. 1905. *Ein Bedenken gegen die Helmholtzsche Resonanztheorie des Hörens*, in: *Festschrift Adolph Wüllner, gewidmet zum siebzigsten Geburtstage 13. Juni 1905*. Leipzig, S. 28-35.
- WIENER, Otto. 1920. *Fliegerkraftlehre*. Leipzig.

- WILKE, Tobias. 2014. *Schwingungs-Bilder. Ästhetische Einfühlung zwischen Seele und Gehirn*, in: *Gefühl und Genauigkeit. Empirische Ästhetik um 1900*, hrsg. von Jutta MÜLLER-TAMM, Henning SCHMIDGEN & Tobias WILKE. München, S. 45-73.
- WOLFF, Christian. 1723. *Allerhand Nützliche Versuche, Dadurch Zu genauer Erkänntnis Der Natur und Kunst Der Weg gebähnet wird*. Dritter Teil. Halle.
- WÜBBEN, Yvonne. 2013. ‚Forschungsskizze: Literatur und Wissen nach 1945‘, in: *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Roland BORGARDS, Harald NEUMEYER, Nicolas PETHES & Yvonne WÜBBEN. Stuttgart & Weimar, S. 5-16.
- WÜLLNER, Adolph. 1895. *Lehrbuch der Experimentalphysik*. 5., vielfach umgearb. und verbesserte Aufl. Leipzig.
- WWV I = Arthur SCHOPENHAUER. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Erster Band, hrsg. von Ludger LÜTKEHAUS. Zürich 1988.
- WWV II = Arthur SCHOPENHAUER. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Zweiter Band, hrsg. von Ludger LÜTKEHAUS. Zürich 1988.
- ZANUCCHI, Mario. 2011. *Stefan Georges Gedicht ‚Entflieht auf leichten kähnen‘ im Lichte Schopenhauers und Nietzsches*, in: *Poetische Welt(en). Ludwig Stockinger zum 65. Geburtstag zugeeignet*, hrsg. von Martin BLAWID & Katrin HENZEL. Leipzig, S. 173-187.
- ZEDLER = *Grosses vollständiges Universallexicon Aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. von Johann Heinrich ZEDLER. 68 Bände, Halle & Leipzig 1732-54.
- ZEHNDER, Ludwig. 1907. *Grundriß der Physik*. Tübingen.