

„DIE DIGUE VON OSTENDE“ – GRENZORTE UND GRENZERSCHEINUNGEN IN ALFRED DÖBLINS ERZÄHLUNG *DIE SEGELFAHRT*

BÁLINT KOVÁCS

Eötvös-Loránd-Universität Budapest, Ungarn

Döblins Grenzorte

Alfred Döblins Leben wird von Grenzen, Grenzerscheinungen und deren Überschreiten bestimmt. Naturwissenschaftler – praktizierender Nervenarzt und hochgradig technikinteressiert – und Literat zugleich, operiert er in zwei grundverschiedenen kognitiven Feldern, jeweils mit eigenen Gedankenstrukturen und einer eigenen Herangehensweise an die Realität. Zwei Gebiete des menschlichen Fassungsvermögens also, die aber wegen ihrer gemeinsamen Geschichte und des konstanten beiderseitigen Interesses für einander – eben durch Denker wie Döblin selber – sich in ständigem Gedankenaustausch befinden. Besonders eindeutig erkennbar ist dieser Vorgang um die Jahrhundertwende. Technische Neuerungen – naturwissenschaftliche Errungenschaften – fangen an, überwältigende Ausmaße anzunehmen, die technische Revolution macht auch nicht vor dem alltäglichen Leben Halt. Die sich ausbildenden und verbreitenden Massenverkehrsmöglichkeiten, die immer breitere Bevölkerungsschichten erreichenden Massenmedien und einige Jahre später die automatisierte Kriegsführung sind nur einige Beispiele für Einflüsse, die die Weltauffassung des Menschen zerrütten und ihn zwingen, sich neue Wahrnehmungstechniken anzueignen. Solche Prozesse haben eine entscheidende Auswirkung auf die Literatur.

Wahrnehmungsveränderungen und Grenzerscheinungen

Alfred Döblins literarisches Schaffen ist von diesen Wahrnehmungsveränderungen geradezu durchwoben, die sich im Laufe seiner schriftstellerischen Tätigkeit bis zur Perfektion des Ausdrucks an die Beschleunigungsvorgänge des zwanzigsten Jahrhunderts anpassen. Sein Frühwerk, zu dem auch die hier zu untersuchende Kurzgeschichte mit dem Titel *Die Segelfahrt* zu zählen ist, ist eben auch deshalb für eine wissenschaftliche Untersuchung interessant, weil sie bereits von den Keimen dieser Grenzerscheinungen durchsetzt ist, die später zum distinktiven Alfred Döblin-Stil sprießen. Die Erzählung *Die Segelfahrt* ist im Jahre 1911 entstanden, und setzt sich mit dem Thema des Selbstmordes und des Irrwahnes auseinander. Um das Nachfolgende in einen nachvollziehbaren Kontext setzen zu können, soll vorerst die Handlung in Ansätzen umrissen werden. Die Kurzgeschichte erzählt den Selbstmord des Brasilianers Copetta, dessen kurze Ferienbekanntschaft, ein ‚altes‘ Mädchen, dessen Name nur soweit bekannt ist, als dass er den Buchstaben ‚L‘ enthält, während einer gemeinsamen Segelfahrt unfreiwillige Zeugin dieses Aktes wird. Das Geschehene zieht sie in seinen Bann, trotz ihres Fluchtversuches ereilt sie am Jahrestag der Segelfahrt – wohlgemerkt nicht unfreiwillig – das gleiche Schicksal.

Was die methodologischen Überlegungen betrifft, bietet die Narratologie äußerst geeignete Mittel, um eine Untersuchung derartiger Grenzgebiete vornehmen zu können. Sie verfügt nämlich nicht nur über einen verfeinerten Apparat für eine Analyse der Handlung in ihren kleinstmöglichen Einzelteilen, so die Möglichkeit schaffend, einzelne imaginäre

Räume zu definieren und sie am eindeutigsten von einander zu trennen, sondern sie präsentiert auch die Verfahren zur Bewertung dieser Räume anhand vorgegebener Parameter, und hilft somit, die Überschreitung zwischen den gebildeten Räumen auf Einzelelemente der Erzählung zurückzuführen. Aus diesen Gründen erscheint also eine erzählanalytische Vorgehensweise für eine derart angelegte Zielsetzung äußerst geeignet und wird im Laufe dieser Untersuchung möglichst konsequent angewandt. Im Beitrag sollen die verwendete Untersuchungsmethode und die ermittelten Ergebnisse in beinahe gleicher Gewichtung präsentiert werden.

Die erste Phase der diesem Beitrag zugrunde liegenden Untersuchung ist eine gründliche Zerlegung der Handlung in ihre Einzelelemente, in die kleinstmöglichen Handlungseinheiten, sie beinhaltet also die Ermittlung sämtlicher Ereignisse. Zur Klärung des verwendeten Begriffes: „Das Ereignis oder Motiv“ – beide Formen werden im Vortrag bedeutungsgleich verwendet – „ist die kleinste, elementare Einheit der Handlung“¹. Ereignisse haben „eine propositionale Struktur“ und sind „insofern (Behauptungs-)Sätzen analog [...]. Formal gesehen, sind sie nämlich aus Subjekt und Prädikat zusammengesetzt“². Zu unterscheiden sind dabei Ereignisse mit „dynamische[r] oder [...] statische[r] Funktion [...], je nachdem, ob sie die Situation verändern oder nicht“, beziehungsweise „verknüpfte und freie Motive, je nachdem, ob sie für den Fortgang der Haupthandlung unmittelbar kausal notwendig sind.“³ Die Klassifizierung der Motivkategorien ist bereits bei der Deonstruktion der Erzählung empfehlenswert, einerseits, um dem Überspringen von möglicher Weise relevanten Ereignissen vorzubeugen, andererseits, weil sich bereits bei diesem Arbeitsschritt Zusammenhänge und Grenzen zwischen Ereignisgruppen abzeichnen, die für den Fortgang der Untersuchung von Belang sind. Bei dem vorliegenden – wohlgermerkt eher kurzen – Werk kann auf diesem Wege die beachtliche Summe von 338 Ereignissen ermittelt werden. Die folgende Zwischenstation ist die Ermittlung der Ordnung dieser, wobei ebenfalls eine zweifache Bestimmung notwendig ist: Die erste ist die Reihenfolge der Ereignisse in der Erzählung, die zweite ist die chronologische Reihenfolge der Ereignisse im Geschehen. Damit erfolgt bereits die erste, grundlegendste Trennung der Untersuchung der Handlungsebene und der Darstellungsebene, zeichnen sich doch dabei bereits die Tendenzen in der Abweichung der Darstellung von der zeitlichen Chronologie ab, die gedeutet werden können. Andererseits besteht hiermit die Möglichkeit, die von Döblin in dieser Erzählung verwendeten zahlreichen und vielfältigen Ellipsen, Auslassungen aufzulösen und den von ihnen verhüllten Zeitraum in die Handlungsabfolge zu reintegrieren (die Rede ist selbstverständlich nur von ihrer Position). Hierbei ist allerdings zu bemerken, dass die Analyse und die Interpretation ihrer Ergebnisse zwei voneinander möglichst getrennte Vorgänge sein sollen. Ebenfalls Teil der Analyse ist die Bearbeitung der ermittelten Einzelelemente, im Laufe deren zwischen den Elementen verschiedene Verknüpfungen erstellt, dadurch Zusammenhänge ermittelt werden können. Demnach ist anhand der geordneten Ereignisse zu erkennen, dass *Die Segelfahrt* in beinahe chronologischer Abfolge erzählt wird. Markant sticht nur ein Detail hervor, die Pazifikreise, der Parisaufenthalt und die Bahnfahrt des Brasilianers Copetta nach Ostende, wo das Erzählen erst einsetzt, damit den

¹ MARTÍNEZ-SCHEFFEL, 2005, 108.

² Ebd.

³ Ebd., 109.

Grenzzortcharakter Ostendes unterstreichend (weiteres dazu folgt später bei der Skizzierung der Ortskonstellation). Nächster Schritt der Untersuchung ist bereits eine Synthese: die Zusammenstellung der Episoden, oder der ‚Subplots‘ der Erzählung. Dazu wieder eine Begriffsklärung: „Eine Episode ist eine in sich relativ abgeschlossene, in einen größeren narrativen Zusammenhang gehörende Teil- oder Nebenhandlung [...]“⁴ Bei der Ermittlung von Episoden können als Verbindungsfaktor verschiedene logische Kategorien angewendet werden, die die einzelnen Ereignisse einer Episode zusammenhalten und sie gleichermaßen von den anderen Episoden abgrenzen, je nachdem, in welchem Zusammenhang die Motivgruppen zu einander stehen. Die erste Möglichkeit ist die temporale, also eine zeitliche Abgrenzung, ein mit den vorangegangenen Motiven inkonsistenter zeitlicher Wechsel. Nach dem gleichen Muster kann das Regionale definiert werden, eine räumliche Abgrenzung, ein größerer Ortswechsel also. Schließlich bietet sich als dritter Ansatz die thematische, eine Abgrenzung, die auf eine thematisierte Veränderung einer in der Handlung teilnehmenden Entität basiert. Nach solchen Kriterien entsprechenden Ereignissen suchend, können in der vorliegenden Erzählung 31 separate Episoden unterschieden werden. Als letzter Schritt werden schließlich diese Episoden zu einer Geschichte kombiniert, wobei wiederum zwei Faktoren eine Rolle spielen: einerseits die zu diesem Zeitpunkt bereits ermittelte Chronologie des Geschehens, andererseits aber, und als eigentliches Ergebnis dieses Arbeitsschrittes, die Motivierung der Geschichte. Zur Erläuterung der benutzten Terminologie: „Wir wollen den Unterschied zwischen ‚story‘ (‚Geschehen‘) und ‚plot‘ (‚Geschichte‘) mit Hilfe des Begriffs der [...] Motivierung präzisieren. [...] Unter Motivierung verstehen wir den Inbegriff der Beweggründe für das in einem erzählenden oder dramatischen Text dargestellte Geschehen. Das Geschehen wird zur Geschichte, wenn die dargestellten Veränderungen motiviert sind.“⁵ Zu ermitteln ist also ein Kausalzusammenhang zwischen der Ganzheit zweier Episoden, zugleich aber auch der vorhin erklärte Grenzcharakter der zwei abgrenzenden Ereignisse, wodurch sich der ‚rote Faden‘, die Kausalverknüpfung des Plots abzeichnet. Die aus den logisch zusammenhängenden Einzelmotiven ermittelten diegetischen Räume können somit in sich charakterisiert und von einander getrennt werden. Die Grenzgebiete, deren Untersuchung die Zielsetzung dieses Vortrages bildet, befinden sich eben an der gemeinsamen Schnittstelle dieser Räume, ihr Übertreten kann somit in einzelnen verknüpften Ereignissen ermittelt und auf sie reduziert werden.

Bei der Bewertung der Darstellungsseite ist als erster Aspekt die Qualität der Erzählstimme, noch stärker eingeschränkt die Position des Erzählers in Relation zum Erzählten zu nennen. Döblin operiert in dieser Erzählung mit demselben, ihm konsequent eigenen kritisch-kommentierenden Erzählstil, der seinen Ursprung vor allem in der Erzählerinstanz hat. Der extradiegetisch-heterodiegetische Erzähler ist demnach, per definitionem, nicht Teil seiner Erzählung, in keinsten Weise an dem Geschehen beteiligt und verfügt über eine dem Geschehen übergeordnete, nullfokalisierte Position. Unvermittelte Figurenrede ist beinahe vollständig abwesend, nur vereinzelte Ausnahmen treten in Form von zitierter Rede auf, ohne jegliche in Kontext setzende Einleitung. Sämtliche anderen Instanzen erscheinen als erzählte Rede, das Gesprochene als Gesprächsbericht, die Gedanken als Bewusstseinsbericht. Dieser allwissende Status lässt sich auch bei der wichtigsten Erkenntnis

⁴ Ebd., 110.

⁵ MARTÍNEZ-SCHEFFEL 2005, 110.

der Untersuchung auf der Darstellungsseite ertappen, und zwar in der Eigenart der Erzähldauer. Zeitraffendes und zeitdehnendes Erzählen wechseln sich laufend ab: einigen Momenten werden mehrere Zeilen gewidmet, dann Stunden oder Tage in wenigen Worten geschildert. „[...] die Fragmentierungen und Montagen betreffen vor allem visuelle und akustische Wahrnehmungsdetails, die die Beziehungen zwischen den Menschen und ihrer Umwelt (re-)konstruieren.“⁶ Dieser von Alfred Döblin in seinem bekanntesten Roman *Berlin Alexanderplatz* zur Perfektion gebrachte montageartige Erzählstil ist bereits in der vorliegenden Erzählung zu entdecken: Die Episoden sind in sich kohärent und detailliert, stehen aber mit sehr wenigen explizit formulierten Verbindungselementen nebeneinander. Die Erzählung beinhaltet zahlreiche Ellipsen, einige mit Nennung der verstrichenen Zeitdauer gekennzeichnet, viele aber nur implizit zu ermitteln, wegen dem Nebeneinander von in keinem direkten Zusammenhang stehenden Ereignissen, eben deswegen als Grenzüberschreitung interessant, weil sie auf eine formulierte Überbrückung dieser Grenzen verzichtet. Auch die Erzählfrequenz unterstützt den filmähnlichen Charakter der Schreibweise Döblins, indem einzelne Handlungsabläufe über den Gang der Erzählung verdoppelt auftreten. Beide Protagonisten sind gezwungen, identische Situationen zu erleben (auf der Handlungsebene heißt das: zweimal Flucht nach Paris, zweimal Flucht aus Paris, zweimal „bestialische Tänze“, zwei Ausfahrten auf die See und als bestes Beispiel zu nennen, die zweimal gleichermaßen geschilderter Selbstmord Copettas).

Die Ortkonstellation der erzählten Welt dieser Kurzgeschichte ist eine dreifache. Dabei kann eine Linearität aufgezeigt werden, die drei größeren Ortseinheiten befinden sich auf einer Skala, die auf verschiedene Weise beschriftet werden kann, die aber immer konsistent mit der Ortseinteilung übereinstimmt. Diese Orte sind: am weiten Ende der Skala Paris, in der Mitte – und somit ein Grenzgebiet an sich – der Ferienort Ostende, an verbliebener Stelle das Meer. Dieser Linearität passt sich die stärkste Motivierung der Orte an, nämlich die Parallele von Leben und Tod zu den Orten Paris und das Meer. Ihre Charakterisierung ist dabei durchaus heterogen angelegt, somit den heterodiegetischen, nullfokalisierten Typus der Erzählinstanz untermauernd, sind sie doch jeweils sowohl mit positiv, wie auch mit negativ bewertenden Bezeichnungen belastet, die sich aber konsequent an die aufgestellte Prämisse halten. In diesem Hin und Her zwischen Leben und Tod repräsentiert Paris die Hochstätte des Lebens, wenn auch, in keineswegs ausschließlich positivem Sinne: Paris ist die Zufluchtsstätte beider Protagonisten, zu verschiedenen Zeitpunkten, jedoch für den gleichen Zweck. Der Drang nach Leben im Übermaß treibt Copetta aus seiner Heimat nach Paris, wie er auch L nach Paris zieht, nach dem traumatischen Erlebnis des Selbstmordes des Vorigen. Das Ziel der beiden ist das gleiche: „die Schwelgereien der Künste, die glatten Säle, die bestialischen Tänze“⁷. Dieser Drang hat aber auch seinen Preis: Copetta „warf [...] eine schwere Lungenentzündung hin“⁸, L „machte sich [...] zur Beute jeglicher Krankheit, die auf sie sprang“⁹. Die Ambiguität der Kategorie ‚Leben‘ sticht in diesem Falle also markant hervor, indem sie nicht eigenständig definiert wird, sondern eben ausschließlich als Gegenpol des Sterbens auftritt. Gleiches geschieht mit dem Akt des Ster-

⁶ PAECH, 1988, 145.

⁷ DÖBLIN, 1967, 5.f.

⁸ Ebd. 6.

⁹ Ebd. 10.

bens. Vorbereitet von der Segelfahrt, von der immer überwältigender auftretenden Kraft des Meeres, eine Reflexion des steigenden Überdrusses und der Unerträglichkeit des Lebens, ist es schließlich ein Ereignis, das durch den Inhalt des ‚zu Ruhe Kommens‘ motiviert ist. Wieder ganz in Kontrast zu den Motiven von Paris, den ‚bestialischen Tänzen‘, den ‚strahlenden Ballsälen‘, enthält der Vorgang des Sterbens eine ungeweinte Ruhe:

Boot schwankte steuerlos, Welle auf Welle rollte an. Copetta saß auf dem Bootsrand. Als eine hohe Wand gegen das Boot ging, hob er weit die Arme auf, legte sich wie auf ein Kissen mit dem Rücken gegen die Welle. Das Polster glitt zurück.¹⁰

Dieser Akt ist Abschluss und Höhepunkt eines Vorganges: Nach dem Verlassen der sonnenbestrahlten Digue nimmt die Kraft der Natur in steigendem Maße überhand, das Meer reflektiert den Sinneszustand der Protagonisten, dementsprechend kann der Höhepunkt nur ein zu Ruhe Kehren sein. Die von der Küstenstadt Ostende eingenommene Rolle ist in diesem Zusammenhang zu bewerten, bedeutet sie doch eine Vorstufe des Sterbens für beide Protagonisten. Ostende sticht demnach besonders als Grenzgebiet hervor: Zum ‚Sterben‘ ist sie nicht geeignet, denn dafür ist sie zu nahe am Leben. Denn Copetta, dessen erster Selbstmordversuch in seinem Hotelzimmer scheitert, kann sich nur am nächsten Tag, auf der Segelfahrt, erst nach bereits vollzogenem Ortswechsel von seinem Leben trennen. Auch für das ‚lebendig sein‘ besteht hier nicht die Möglichkeit, denn dafür ist sie zu nahe zum Tod, welcher umstand mit L’s Wahnvorstellungen und gezwungener Flucht nach Paris zu unterlegen ist.

Zusammenfassende und abschließende Gedanken

Wie oben bei der Darstellungsebene beschrieben, wird jeder Raum zweimal auf gleicher Art konzipiert und kann deshalb zweimal erlebt werden. Von beiden Protagonisten werden diese Übertretungen vorgenommen, die Inhalte der Ortskonstellation erneut unterstreichend. Die Proportionen von Realität und Phantasie sind ebenfalls entlang dieser Linie angesiedelt. Dieser Aspekt ist vor allem im Falle L’s ausschlaggebend, alle drei Orte sind für sie durch Wahnvorstellungen belastet, im Ausmaße der gleichen Formel folgend: Während diese sich in Paris nur in Form des ohnmachtsnahen Tanzes und des fehlinterpretierten Briefes zeigen, ist L vorher, in Ostende, nicht mal in der Lage, sich ihres Zustandes selber bewusst zu werden, was durch Döblins Entscheidung, diese Begebenheiten auch dem Leser nur aus Hörensagen mitzuteilen, eindeutig gemacht wird. Auf dem Meer nimmt das Delirium schließlich überhand, denn auf See werden die realitätsfernen Vorgänge unrelativiert beschrieben. Der Grenzgebiet–Charakter der Ortskonstellation ist somit auf eine mentale Ebene projiziert, der geistige Sturz ist parallel zur Reise im erzählten Raum angelehnt.

Wie es auch dieser kurzen Zusammenfassung zu entnehmen ist, ist *Die Segelfahrt* ein Spiel mit der Wahrnehmung auf mehreren Ebenen. Im Inhaltlichen operiert sie mit Sinnestäuschungen selber, bietet Kommentar, aber keine Erklärung. Was aber Alfred Döblin heute noch immer aktuell macht, ist seine zukunftsweisende Umstrukturierung der Darstellung: Im Erzählstil orientiert es sich nicht nur am Film, sondern zugleich an den allgemeinen, umfassenden Sinnesbeschleunigungen der Jahrhundertwende.

¹⁰ Ebd.

LITERATUR

DÖBLIN 1967

DÖBLIN, Alfred: *Erzählungen*. Hg. von Roland LINKS. Leipzig, 1967.

MARTÍNEZ – SCHEFFEL 2005

MARTINEZ, Matias – SCHEFFEL, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München, 2005.

PAECH 1988

PAECH, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart, 1988.