

Internationales
Alfred-Döblin-Kolloquium
Emmendingen 2007

„Tatsachenphantasie“
Alfred Döblins Poetik des Wissens
im Kontext der Moderne

Herausgegeben von
Sabina Becker und Robert Krause

Sonderdruck



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

ISBN 978-3-03911-626-3

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2008

Hochfeldstrasse 32, Postfach 746, CH-3000 Bern 9; info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Döblins Schreibweise der Evokation und Aussparung Psychoanalytische und psychiatrische Diskurse in *Die Tänzerin und der Leib*

Julia Genz (Tübingen)

Dass Alfred Döblins Werk von einer „epistemologischen Poetik, einer Engführung von wissenschaftlichem und literarischem Erkenntnisinteresse“ gekennzeichnet ist,¹ welche nicht nur an den wissenschaftlichen Kenntnisstand seiner Zeit anknüpft, sondern auch den epistemologischen Gestus in einer literarischen Versuchsanordnung an Körper und Leben ihrer Figuren exakt wiederholt, ist in der Döblin-Forschung seit den 1990er Jahren gezeigt worden.² Im Folgenden soll der epistemologische Gestus des Schriftstellers Döblin nicht so sehr als Versuchsanordnung zur Bestätigung einer Wahrheit verstanden werden, die an den Körpern der Figuren experimentell vorgeführt wird. Vielmehr soll die Konstruktivität dieser „Wahrheit“ anhand von Inszenierungen der konkurrierenden Diskurse Psychoanalyse und Psychiatrie in der frühen Erzählung *Die Tänzerin und der Leib* gezeigt werden, mittels und gegenüber der sich die Protagonistin in ihrer Vielschichtigkeit erst beauptet und die Erzählung sich als Metadiskurs generiert.³ Daher soll dieser Text nicht nur unter einer Perspektive – der psychiatrischen oder der psychoanalytischen – betrachtet werden, wie es ansatzweise in psychiatrischer

- 1 Eva Horn: Versuchsanordnung Roman. Erzählung und Wissen vom Menschen in Alfred Döblins *Bertin Alexandersplatz* und *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*. In: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leipzig 1997. Hrg. von Ira Lorf und Gabriele Sander. Bern [u. a.] 1999, S. 117–134, hier S. 118. Die englische Version des Artikels lautet: Eva Horn: Literary Research: Narration and the Epistemology of the Human Sciences in Alfred Döblin. In: *Modern Language Notes* 118 (2003), S. 719–739.
- 2 Vor allem in der grundlegenden Studie von Wolfgang Schäffner: *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*. München 1995.
- 3 Mit der Verschiebung der Betrachtung von wissenschaftlichen Gegenständen und Referenten auf die Formen der Inszenierung knüpfte ich an die Poetologie des Wissens von Joseph Vogl an. Vgl. Joseph Vogl: Für eine Poetologie des Wissens. In: *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*. Walter Müller-Seidel zum 75. Geburtstag. Hrg. von Karl Richter, Jörg Schöner und Michael Titzmann. Stuttgart 1997, S. 107–127 sowie ders.: *Einleitung*. In: *Poetologien des Wissens um 1800*. Hrg. von Joseph Vogl. München 1999, S. 7–16.

oder psychoanalytischer Hinsicht für die *Tänzerin*⁴ oder vorwiegend in psychoanalytischer Hinsicht für *Hamlet*⁵ bereits gesehen ist, sondern es soll bewusst nach der Verbindung beider konkurrierender Richtungen gefragt werden, die nicht so sehr über ihr spezifisches Wissen präsentiert werden, sondern über ihre je verschiedenen Sichtweisen auf die Protagonistin, die psychiatrisches und psychoanalytisches Wissen lediglich evozieren. Aus der bloßen Evokation bei gleichzeitigem Verzicht auf die literarische Ausgestaltung dieses Wissens erreicht Döblin eine Dichte und Vielschichtigkeit, die minimalistisch und ökonomisch ist und ohne Kausalitäten und Erklärungen auskommt.

Daher möchte ich in meinem Beitrag zunächst der Frage nach dem psychiatrischen und psychoanalytischen Wissen Döblins nachgehen, um darauf die Darstellungen von Hysterie über diese beiden Diskurse in *Die Tänzerin und der Leib* zu untersuchen. Döblins Beziehungen zur Psychoanalyse sind bekanntlich aufgrund seiner naturwissenschaftlich-psychiatrischen Ausbildung ambivalent. Bekannt ist allerdings auch, dass er die Psychoanalyse im Gegensatz zu seinem Lehrer Alfred Hoche⁶ in einigen Punkten durchaus schätzte und sich zu Beginn der zwanziger Jahre in publizistischen Aus-

- 4 Am ausführlichsten hat sich Annette Keck mit psychiatrischen und psychoanalytischen Diskursen in *Die Tänzerin und der Leib* beschäftigt, vgl. Annette Keck: Lektüre der Frauen. In: Internationales Alfred Döblin-Kolloquium 10 (1995) Leiden. Hrsg. von Gabriele Sander. Bern [u. a.] 1997, S. 70–81. Hier geht sie vor allem auf den Psychiatriediskurs ein. In ihrer Arbeit *Avantgarde der Last. Autorschaft und sexuelle Relation in Döblins früher Prosa* (1998) verlagert sie den Schwerpunkt von der Psychiatrie auf die Psychoanalyse, allerdings untersucht sie nicht das Verhältnis beider wissenschaftlicher Diskurse zueinander, sondern verlegt deren Gegenläufigkeit in die Krankheit selbst hinein. Darüber hinaus eignet sich ihr heuristischer Gebrauch psychoanalytischer Begriffe Lacanscher Prägung nicht für eine Untersuchung der epistemologischen Poetik Döblins. Döblins Technik des psychiatrischen Schreibens in *Die Tänzerin und der Leib* erwähnt am Rande Georg Braungart: Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne. Tübingen 1995, S. 328. Schäffners Studie zum Thema (wie Anm. 2) konzentriert sich auf andere Werke Döblins.
- 5 Wolfgang Schäffner: Der Krieg ein Trauma. Zur Psychoanalyse der Kriegsnervose in Alfred Döblins *Hamlet*. In: HardWar, SoftWar. Krieg und Medien 1914–1945. Hrsg. von Martin Stingelin und Wolfgang Scherer. München 1991, S. 31–46; ders.: Die Ordnung des Wahns (wie Anm. 2), S. 361–378; Horn: Verunsicherung Roman (wie Anm. 1); Jules Grand: Projektionen in Alfred Döblins Roman *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende*. Frankfurt a. M./Bern 1974.
- 6 Vgl. Alfred Hoche: Über den Wert der „Psychoanalyse“. In: Archiv für Psychiatrie Bd. 51 (1913) H. 3, S. 1055–1079.

einandersetzen zustimmend auf Freud berief.⁷ Die intensive Auseinandersetzung Döblins mit Freud wird in der Forschung ab 1919 angesetzt.⁸ Bislang ist allerdings ungeklärt, wann Döblin mit der Psychoanalyse in Berührung kam – Döblin spricht in einem Selbstporträt, das seinem Artikel über die Psychoanalyse in der Pariser Exilzeitschrift *Die Zukunft* vom 24.2.1939 beigefügt ist, davon, dass er sich „von 1900–1910 in die Wellen der neuen geistesrevolutionären Strömung [gemeint ist die Psychoanalyse; J. G.] wart“.⁹ Auch der Marbacher Katalog zu Döblin¹⁰ geht von einer frühen Berührung aus und begründet dies vor allem mit der Doktorarbeit, deren Terminologie psychoanalytisch geprägt sein soll. Pausibel ist hier der von Thomas Anz aufgegriffene Einwand Harald Neumanns, dass Döblin eine positive Stellungnahme zur Psychoanalyse in Hinblick auf seinen Doktorvater hätte gar nicht wagen können. „Ich möchte diese Ansicht durch die Hypothese modifizieren, dass zwar die Dissertation gewiss nicht geeignet ist, um seinem Doktorvater zu widersprechen. Einen plausibleren Ort, um eine derartige Kontroverse auszutragen, stellt allerdings die Literatur dar, zumal wenn es sich um eine Erzählung wie *Die Tänzerin und der Leib* (1904/1905) handelt, die etwa zeitgleich mit Döblins Dissertation entstanden ist und die als Thematisierung einer Traumafähigung gelesen werden kann. Denn das Trauma bietet sich in der Frage nach der Positionierung zwischen Psychiatrie und Psychoanalyse an, da es ab dem 19. Jahrhundert immer schon an der Schnittstelle von organischer Veränderung und psychischer Verletzung angesiedelt ist.“

Die Geschichte der modernen Psychotraumatologie kann man um 1860 ansetzen, als der Arzt John Eric Erichsen Traumasynndrome bei Opfern von Eisenbahnunglücken untersuchte und diese mit der Erschütterung des Rückenmarks erklärte, dem so genannten *railway spine*. Schon in diesen An-

- 7 Vgl. Thomas Anz: Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Ein Forschungsbericht und Projektentwurf. In: Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930. Hrsg. von Karl Richter, Jörg Schönert und Michael Titzmann. Stuttgart 1997, S. 377–413, hier S. 384.
- 8 Vgl. ebd.
- 9 Alfred Döblin: Die Psychoanalyse. Zu einer deutschen Kritik. In: Die Zukunft, 24.02.1939, S. 8, in dieser Ausgabe auch das kurze Selbstporträt Döblins mit dem zitierten Hinweis.
- 10 Alfred Döblin 1878–1978. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Hrsg. von Jochen Meyer und Bernhard Zeller. München 1978, S. 165.
- 11 Harald Neumann: Leben, wissenschaftliche Studien, Krankheit und Tod Alfred Döblins. St. Michael 1982, S. 20, zit. nach Thomas Anz: Alfred Döblin und die Psychoanalyse. Ein kritischer Bericht zur Forschung. In: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium 10 (1995) Leiden (wie Anm. 4), S. 9–30, hier S. 19.

fängen werden in Bezug auf die Genese der Störung somatogene versus psychogene Ursachen kontrovers diskutiert. Der Berliner Neurologe Hermann Oppenheim erkannte die traumatischen Syndrome als distinkte Krankheitseinheit, die durch organische Veränderungen im Gehirn erklärt werden konnte und gab Erichsens *railway spine* den Namen „traumatische Neurose“.¹² Damit modifizierte sich die ätiologische Auffassung: Statt grob anatomischer Läsionen im Zentralnervensystem wurden nun zerebrale funktionelle Störungen als Ursache angenommen. Neben diesen neurologischen Erklärungsansätzen erlangte der Begriff in den Arbeiten von Jean-Martin Charcot, Pierre Janet, Josef Breuer, Sigmund Freud und anderen eine psychologische Bedeutung. Sie beschreiben Trauma als eine Verletzung der Psyche bzw. des Gedächtnisses, die durch einen unerwarteten emotionalen Schock ausgelöst wurde. Die traumatisierte Psyche wird als Apparat verstanden, der die Schläge gegen die Psyche jenseits der bewussten Aufmerksamkeit aufzuzeichnen vermag, die dann mittels Hypnose versprachlich und bewusst gemacht werden können. Aus psychoanalytischer Sicht geht es also bei Traumaerfahrungen vor allem um eine Gedächtniskrise bzw. einen Gedächtnisaustritt, die eine einheitliche Persönlichkeitsausbildung verhindern. Dieses Krankheitsbild ist um 1900 weiblich besetzt, verkörpert durch die hysterische Frau – zwar gab es durchaus in psychiatrischen Lehrbüchern Beschreibungen männlicher Hysteriker, für den Prototyp der Männlichkeit, den Soldaten, galt jedoch in Deutschland interessanterweise um 1915 noch das Verbot, bei Soldaten mit Kriegsnervose, die die gleichen Symptome wie weibliche Hysteriepatienten aufwiesen, die Diagnose Hysterie zu stellen.¹³

Während Döblin den Fall des männlichen Kriegsneurotikers in seinem letzten Roman *Hannet* zur Sprache bringt, lässt sich das weibliche Pendant einer Hysterikerin anhand der im Folgenden aufgezeigten Argumentationsstruktur von *Die Tänzerin und der Leib* in der Figur Ellas herauslesen, die typische Symptome wie Lähmungserscheinungen, Gesichtsfeldminderung usw. aufweist. Die Krankheitsbeschreibung „bleiches Siechtum“ als Bleichsucht zu deuten,¹⁴ mag aufgrund der ähnlichen Symptomatik zunächst ebenfalls plausibel erscheinen,¹⁵ erfasst jedoch nicht die kurze Vorgeschichte der

12 Hermann Oppenheim: Die traumatischen Neurosen nach den in der Nerven-Klinik der Charité in den letzten 5 Jahren gesammelten Beobachtungen. Berlin 1889, S. 4. Einen kurzen wissenschaftsgeschichtlichen Abriss gibt Ruth Lays: Trauma. A Genealogy. Chicago 2000, S. 3–5, auf die ich mich im Folgenden größtenteils berufe.

13 Peter Riedesser, Axel Verderber: Aufrüstung der Seelen. Militärpsychologie und Militärpsychiatrie in Deutschland und Amerika. Freiburg i. Br. 1985, S. 11.

14 Vgl. Keck: Avantgarde der Lust (wie Anm. 4), S. 82ff.

15 Vgl. dazu die Symptombeschreibung in Meyers Großes Konversations-Lexikon. Bd. 3, Leipzig und Wien 1903, [s. v. „Bleichsucht“].

Krankheitsvorzeichen bis zum eigentlichen Krankheitsausbruch und erklärt auch nicht die Lähmungsercheinungen, den Stimmverlust etc.¹⁶

Gerade die Beschreibung von Hysterie erweist sich als idealer Ausgangsort von gegenläufigen Diskursen, denn sie ist nicht nur Gegenstand von Psychiatrie und Psychoanalyse, sondern geht in ihrer psychischen Ätiologie mit den Hauptentdeckungen der Psychoanalyse wie dem Unbewussten, dem Abwehrkonflikt, der Verdrängung und der Übertragung etc. einher.¹⁷ Döblin greift die Gelegenheit der öffentlichen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Freud 1909, also wenige Jahre nach Verfassen der Erzählung und kurz vor ihrem Erscheinen auf:¹⁸ „Bezeichnenderweise ist es eine Arbeit über Aufmerksamkeitsstörungen bei der Hysterie. Allerdings kehrt Döblin in diesem Artikel die Verdienste der Psychoanalyse nicht besonders hervor.“¹⁹ Auch an anderer Stelle äußert er sich zurückhaltend über sie.²⁰ Der von Döblin untersuchte Fall einer Hysterie mit Dämmerzuständen weist in Symptomatik und Verlauf der Krankheit allerdings einige Gemeinsamkeiten mit der in der Erzählung *Die Tänzerin und der Leib* geschilderten Symptomatik und den Verhaltensweisen auf: So lehnen etwa die Tänzerin Ella und die Patientin Lina W. ihre Krankheit ab und nehmen die körperlichen Leiden nicht ernst,²¹ sie dissimulieren, d. h. verheimlichen ihren Schmerz,²² beide leiden unter Gesichtsfeld einschränkung²³ und die Metonymie „weiße Männer“ aus der Krankengeschichte findet sich auch in der Erzählung als Synekdoche

- 16 Keck kommt dementsprechend auch nicht mit einem Krankheitsbegriff aus, sondern schlägt außerdem Tuberkulose/Lungenschwindsucht sowie Hysterie (Syphilis vor, die sie als „Erkrankungen der Leidenschaft“ zusammenfasst, wobei sie auf die verschiedenen zeitgenössischen medizinischen Diskurse über Hysterie allerdings nicht weiter eingeht. Keck: *Avantgarde der Lust* (wie Anm. 4), S. 82–87. Vgl. *das Vokabular der Psychoanalyse*. Hrg. von Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis. Frankfurt a. M. 1992, [s. v. „Hysterie“].
- 17 Veröffentlicht wurde sie erstmals 1910 als Vorabdruck in *Der Sturm* 2 (10. März 1910), 1913 erschien sie in dem Band *Die Ermordung einer Butterblume*.
- 18 Alfred Döblin: *Aufmerksamkeitsstörungen bei Hysterie*. In: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 45 (1909) H. 2, S. 464–488.
- 20 In dem *Portrait Arzt und Dichter* von 1927 resümiert er in Bezug auf diese Veröffentlichung, ihm habe „persönlich Freud nichts Wunderbares gebracht“ (Alfred Döblin: *Arzt und Dichter* [1927]. In: Ders.: *Schriften zu Leben und Werk*. Hrg. von Erich Kleinschmidt. Olten/Freiburg i. Br. 1986, S. 92–98, hier S. 93).
- 21 Döblin: *Aufmerksamkeitsstörungen* (wie Anm. 19), S. 466; Alfred Döblin: *Die Tänzerin und der Leib* [1910]. In: Ders.: *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*. Mit einem Nachwort hrg. von Christina Althen. München 2006, S. 18–22, hier S. 21 (im Folgenden mit der Sigle TuL und Seitenzahl).
- 22 Döblin: *Aufmerksamkeitsstörungen* (wie Anm. 19), S. 468, TuL, S. 20.
- 23 Ebd., S. 465, TuL, S. 19.

„weiße Mäntel“.²⁴ Die assoziative Verknüpfung von anderen Männern mit dem Arzt der Krankengeschichte (so gleichen Lina W.s Gedanken an ihren Mann ständig ab zu dem sie behandelnden Arzt)²⁵ taucht als Motiv in der literarischen Erzählung auf, als die Tänzerin Ella scheinbar grundlos den Arzt mit Schimpfwörtern für Impotenz bedankt, die einem anderen Mann zu gelten scheinen: „Du Affe, Du Schlappschwanz“ (Tul., S. 22).

Diese Impotenzanschuldigung, die recht unvermittelt im Text erscheint, verweist auf eine Arbeit von Freud, nämlich die im Oktober/November 1905 veröffentlichten *Bruchstücke einer Hysterie-Analyse*, auch bekannt als der „Fall Dora“.²⁶ Zudem greift Döblin Freuds These von einem Zusammenhang von Hysterie und Sexualsphäre auf, die bereits in Breuers und Freuds *Studien über Hysterie* von 1895 postuliert wird.²⁷ Dieser Zusammenhang wird von psychiatrischer Seite, z. B. in Kraepelins Psychiatrie-Lehrbuch von 1896 eher verneint.²⁸ Sowohl bei Freud als auch bei Döblin werden hysterische Symptome als Ausdruck sexueller Phantasien benutzt,²⁹ in Döblins Erzählung wird dies in dem letzten Walzeranz Elias deutlich. Diese Szene deutet auch versteckt Freuds Gedanken des Zusammenhangs zwischen Verführung und Ödipus-Fabel als Neigung der Tochter zum (abwesenden) Vater an,³⁰ während das unfreundliche Verhältnis von Tochter und Mutter, das im „Fall Dora“ beschrieben wird, gleich zu Beginn in Döblins Erzählung erwähnt wird.³¹ Gleichzeitig weist Döblins Erzählung weitere Parallelen zu Freuds Studien auf, etwa im Hinweis, dass rein menschlichen und sozialen Verhältnissen der Kranken ebensoviel Aufmerksamkeiten geschenkt werden müsse wie den somatischen Daten und Krankheitssymptomen – ein Gedanke, den Döblin auch in seinem Selbstporträt *Arzt und Dichter* äußert.³²

Diese Stellen machen plausibel, dass eine Auseinandersetzung Döblins mit Freud schon vor 1909 anzunehmen ist, und zwar nicht im Sinne einer

24 Ebd., S. 470, Tul., S. 20.

25 Ebd., S. 470.

26 Sigmund Freud: Bruchstücke einer Hysterie-Analyse [1905 (1901)]. In: Ders.: Hysterie und Angst. Studienausgabe Bd. VI. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M. 2000, S. 83–186, hier S. 122.

27 Josef Breuer, Sigmund Freud: Studien über Hysterie. Einleitung von Stavros Mentzos. Frankfurt a. M. 1991, S. 36 und S. 228 und Freud: Bruchstücke (wie Anm. 26), S. 102.

28 Emil Kraepelin: Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studierende und Aerzte [sic]. 5. vollst. ungearb. Aufl. Leipzig 1896, S. 741.

29 Vgl. z. B. Freud: Bruchstücke (wie Anm. 26), S. 124.

30 Ebd., S. 130.

31 Ebd., S. 99 und Tul., S. 19.

32 Ebd., S. 97, Tul., S. 19; Döblin: Arzt und Dichter (wie Anm. 20), S. 95.

rein affirmativen Einstellung Döblins zu den Freudischen Thesen. In *Die Tänzerin und der Leib* werden vielmehr psychoanalytische und psychiatrische Denkmuster kunstvoll verflochten. Denn zugleich liest sich die Erzählung auf den ersten Blick wie eine Fallstudie aus einem psychiatrischen Lehrbuch. Sämtliche Symptome der Hysterie, wie man sie z. B. in dem von Alfred Hoche herausgegebenen *Handbuch der gerichtlichen Psychiatrie* (1901) oder in den verschiedenen, stark voneinander abweichenden Auflagen von Emil Kraepelins *Psychiatrie-Lehrbüchern* findet, tauchen auch in der Erzählung auf. Hysterie wird der Lehrmeinung gemäß als typisch weibliche Krankheit zunächst bestätigt, indem die Vorbereitung und der Ausbruch der Krankheit bei der Tänzerin Ella geschildert werden, die im Laufe der Erzählung von der Kindheit über die Pubertät zur jungen Frau heranwächst. Der Krankheitsverlauf Ellas gliedert sich in zwei Phasen: Die erste Phase ist in dem Übergang von der Kindheit in die Pubertät angesiedelt, die zweite Phase als eigentlicher Krankheitsausbruch findet im Übergang von der Pubertät ins Erwachsenenendessein statt. In der Frühphase scheint es sich um eine allgemeine Veranlagung Ellas zu handeln; ihr eignet ein sonderbares Temperament, das zwar nicht näher erläutert wird, das aber sehr impulsiv und affektgeladen zu sein scheint, da es die Elfjährige für den Tanz bestimmt. Definiert Robert Wollenberg in Hohes *Handbuch der Psychiatrie* von 1901 Hysterie als „Missverhältnis zwischen dem ruhig abwegenden Verstande einerseits, der Gefühls- und Phantasie-Thätigkeit andererseits, derrt, dass diese über jenem überwiegt“,³³ so geht es auch in Döblins Erzählung darum, Körperlichkeit, Affekte und Phantasie von Ella einzudämmen und statt eines Dualismus von Verstand und Körper eine Integration des Körsers in den Verstand vorzunehmen: „Es gelang ihr, über den tüppigsten Tanz Kälte zu spüren“ (TuL, S. 18).

Auch Döblins Formulierung „jäppisch bis dahin in jedem Schritt“ (TuL, S. 18), mit der Ella charakterisiert wird, erweist sich als ein aus Kraepelins Handbuch von 1896 übernommenes Versatzstück. Bei Kraepelin heißt es in Bezug auf jugendliche Kranke, dass sie in Dämmerzuständen eine „eigentümliche läppische Erregung“ aufweisen.³⁴ Wenn Döblins Formulierung eine Ausweitung vom Dämmerzustand auf die Allgemeinbefindlichkeit Ellas vornimmt, so verwandelt sich das abwesende ärztliche Sprechen, das nur die „Abläufe, Bewegungen, – mit einem Kopfschütteln, Achselzucken für das

33 Robert Wollenberg: Hysterie. In: Handbuch der gerichtlichen Psychiatrie. Hrsg. von Alfred Hoche. Berlin 1901, S. 682.

34 Kraepelin: Psychiatrie (wie Anm. 28), S. 740.

Weitere und das ‚Warum‘ und ‚Wie‘ notiert³⁵, in die Erzählperspektive eines Familienmitgliedes von Ella, das das Mädchen täglich vor Augen hat.

Die Erklärung aus Kraepelins *Einführung in die psychiatrische Klinik*, „Ungeschicklichkeit und Unsicherheit der Bewegung kann [...] von Jugend auf bestehen, weil der Wille nicht imstande ist, die volle Herrschaft über seine Werkzeuge zu gewinnen“,³⁶ korrespondiert folgerichtig mit der Entscheidung für den Tanz,³⁷ den Döblin in den *Gesprächen mit Kalypso* als hoheitsvolle, strenge Kunst bezeichnet, „die die Zähmung des Willens betreibt, die Unterjochung des Leibes unter den Willen, – darin eine gottvolle, tieffromme Kunst, – die Willenskunst“.³⁸ Durch den Tanz als Willenskunst lernt Ella, „ihre federnden Bänder, ihre zu glatten Gelenke zwingen“ (Tul, S. 18) – dieser Tanz, vermutlich klassisches Ballett,³⁹ ist weit entfernt von der impulsiven Tarentella, mit dem eine besondere Form der Hysterie, die in Italien vom 15. bis zum 17. Jahrhundert auftrat, abregiert wurde⁴⁰ – vielmehr rückt dieses Präventivmittel mit seiner inhärenten Gewalt in die Nähe militärpsychiatrischer Drillmethoden wie dem Zwangsexerzieren, mit dem im Ersten Weltkrieg Soldaten mit Kriegsneurosen wieder für den erneuten Einsatz an der Front tauglich gemacht werden sollten.⁴¹ Bezeichnenderweise

35 Alfred Döblin: An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm [1913]. In: Ders.: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. Olenz/Freiburg i. Br. 1989, S. 119–123, hier S. 121.
36 Kraepelin: Einführung in die psychiatrische Klinik. 3., völlig umgearb. Aufl. Leipzig 1916, S. 463.

37 Kraepelin: Einführung (wie Anm. 36), S. 373, schlägt eine „Schulung des Willens durch den Vertrauensarzt der Kranken (körperliche Übungen, geregelte Lebensführung, nutzbringende Arbeit)“ vor.

38 Alfred Döblin: Gespräche mit Kalypso. Über die Musik [1910]. In: Ders.: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur (wie Anm. 35), S. 11–112, hier S. 75f.

39 Vgl. Georg Braungart, der auf Helga Stegemanns Studien zu Alfred Döblins Bildlichkeit, Frankfurt a. M./Las Vegas 1978 verweist (Braungart: Leibhafter Sinn [wie Anm. 4], S. 327). Die Nähe zum expressionistischen Ausdruckstanz ist für Kleinschmidt *ex negativo* gegeben, indem er in der Desintegration von Körper und ichtzentriertem Bewusstsein einen für Döblin charakteristischen Verkehrgangssatz der expressionistischen Ich-Entgrenzung erkennt: Erich Kleinschmidt: Der Tanz, die Literatur und der Tod. Zu einer poetologischen Motivkonstellation des Expressionismus. In: Tanz und Tod in Kunst und Literatur. Hrsg. von Franz Link. Berlin 1993, S. 367–385, hier S. 378.

40 The New Encyclopaedia Britannica. Bd. 11. Chicago [u. a.]¹⁵ 2002, (s. v. „tarentella“).

41 Riedesser/Verderber: Aufrüstung der Seelen (wie Anm. 13), S. 14. Vgl. auch Wolf Kittlers Lektüre von Kleists Marionettentheater als Eingführung zwischen Tanz, Sport und Wehrfähigkeit: Wolf Kittler: Die Geburt des Partisanen aus

wird der letzte Tanz Elias durch „Soldaten mit klingender Marschmusik“ vorbereitet, die am Krankenhaus vorbeiziehen (Tul., S. 21). Tanzen fungiert hier weniger als Therapie- und Ausdrucksmittel einer entfaltungsbefähigten Psyche denn als Berufsausbildung und somit als Garantie, Elias zukünftiges gesellschaftliches Funktionieren zu gewährleisten: Tanzen als Beruf kann insofern den Ausbruch der Hysterie bekämpfen, indem erst das Fehlen oder die Verweigerung von Arbeit aus Individuen Patienten macht, wie Schaffner feststellt hat.⁴² Während Emil Kraepelin in seiner *Einführung in die Psychiatrische Klinik* von 1905 betont, dass die „Willenstörung“ bei Hysterischen immer vorhanden sei und diese davon abhalte, dauerhaft eine Stellung im Leben auszufüllen,⁴³ so ist es in Döhlins Erzählung in Umkehrung der psychiatrischen Ansicht paradoxerweise gerade die körperliche Verhaltensauffälligkeit als Zeichen einer Willensstörung, die Ella zu ihrem Beruf als Tänzerin befähigen soll – bis sich der Körper weigert, diesen Beruf auszuüben.⁴⁴ Eben die Ausbildung für diesen Beruf (mit Freud würde man von einer Sublimierung der Sexualität in einer Kulturleistung sprechen⁴⁵) – erweist sich als mitbeteiligt an der Pathogenese. Denn diese Therapie, wenn man sie so nennen will, scheint eine gegenteilige Wirkung zu haben: Mit 19 Jahren, an der Schwelle zum Erwachsenen-dasein, als sie ausgebildete Tänzerin ist, bricht die eigentliche Hysterie aus, mit Lähmungen, Gesichtsfeldeingengungen, Stimmverlust, Angstzuständen, Schwanken zwischen Lustlosigkeit und Wutanfällen, die in verschiedenen psychiatrischen Lehrbüchern beschrieben werden.⁴⁶

Vor allem scheitert diese Präventivmaßnahme des Tanzes als Mittel der Willensstärkung daran, dass der Wunsch zu tanzen gerade nicht der Wille Elias ist, sondern von einer anderen ungenannten Instanz bestimmt wird. Die Begründung dieser Instanz für ihre Entscheidung erweist sich als wenig liebevoller, um nicht zu sagen gehässiger Blick auf das Kind, der nicht der

dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Freiburg i. Br. 1987, S. 329–375; Schaffner: Die Ordnung des Wahns (wie Anm. 2), S. 239f.

42 Wolfgang Schaffner: Psychiatrisches Schreiben um 1900. Dr. Alfred Döhl in Karthaus-Prüll. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 35 (1991), S. 12–29, hier S. 12.

43 Emil Kraepelin: Einführung in die Psychiatrische Klinik. 32 Vorlesungen. 2. durchgearb. Aufl. Leipzig 1905, S. 268.

44 Vgl. Kraepelin: Psychiatrie (wie Anm. 28), S. 729, in dem er einzelnen Kranken eine „hervorragende Begabung in künstlerischer Richtung“ bescheinigt, insgesamt aber auf ihre oberflächlichen und rasch wechselnden Neigungen eingeht.

45 Freud: Bruchstücke (wie Anm. 26), S. 125.

46 Kraepelin: Einführung (1916) (wie Anm. 36), S. 462; Wollenberg: Hysterie (wie Anm. 33) S. 683; Kraepelin: Psychiatrie (wie Anm. 28), S. 737f.

Blick des Erzählers zu sein scheint: Ein sonderbares Temperament, eine Neigung zu Gliederverrenkungen und Grimassen, ein läppischer Gang werden ihr bescheinigt (vgl. TuL, S. 18). Heißt es in den *Gesprächen mit Kalypso* noch: „Jede Kunst soll ihre Wege gehen, ihrem Stoff, dem Ton, der Farbe, dem Stein nachgehen und sie belauschen; die Eigentümlichkeit, Selbstwilligkeit und Freiheit des Stoffes erfassen und zur Kunst gedelhen lassen“, so wandelt sich in der Erzählung das anteilnehmende wohlwollende Belauschen, das Freiheit ermöglicht, in eine Art verdeckte feindliche Übernahme des Körpers durch Ellas fremdbestimmten Willen:

sie schlich sich behutsam und geduldig in die Zehen, die Knochel, die Kniee ein und immer wieder ein, überfiel habgierig die schmalen Schultern und die Biegung der schlanken Arme, wachte lauend über dem Spiel des straffen Leibes. (TuL, S. 18)

Die Stärkung des Willens zur Bekämpfung der Hysterie hat versagt, weil sich diese Willensstärkung als Kontrollinstanz von Ellas Phantasie und Affekten entpuppt – die Ärzte, die sich nur um ihren Körper kümmern, treiben sie in immer tiefere Angerzustände. Dies ist eine Absage Döhlins an Kraepelins Diktum von 1896, dass

in allen schweren Fällen [...] eine Cur hysterischer erfolgreich nur dann durchgeführt werden [kann], wenn sie vollständig aus ihren bisherigen Verhältnissen entfernt und bedingungslos in die Hände des Arztes gegeben werden. Nichterfüllung dieser wichtigsten Voraussetzung führt fast regelmäßig zu Misserfolgen.⁴⁸

Neben dem psychiatrischen Diskurs, der als wenig erfolgreich beschrieben wird, verläuft, wie bereits angedeutet, ein anderer Diskurs: der psychoanalytische. Gleich der erste Satz, der sich geradezu unauffällig gibt, enthält schon psychoanalytische Ideen: „Sie wurde mit elf Jahren zur Tänzerin bestimmt.“ Da das elfjährige Mädchen bereits die ersten hysterischen Symptome aufweist, kann man entweder mit der psychiatrischen Lehrmeinung annehmen, dass ihre Hysterie eine Erbkrankheit ist⁴⁹ (der Text suggeriert dies auch in den spärlichen Beschreibungen der Mutter Ellas, die man weinend und verzweifelt erlebt und die man ebenfalls hysterisch nennen könnte), oder man kann mit Psychiatrie und Psychoanalyse von einer traumatischen Erfahrung ausgehen, die Ella vor dem offenen Lebensjahr erlitten haben muss. Nimmt man nun allerdings als Ursache von Ellas Hysterie eine traumatische Er-

47 Döhlins: Gespräche mit Kalypso (wie Anm. 38), S. 55.

48 Kraepelin: Psychiatrie (wie Anm. 28), S. 748f.

49 Wollenberg: Hysterie (wie Anm. 33) S. 682; Kraepelin: Psychiatrie (wie Anm. 28), S. 742.

fahrung an (und das Ende des Textes, indem die Tänzerin in einem symbolischen Tanz einen Gewaltakt über ihren als männlich imaginierten Körper repräsentiert, scheint dies nahezu legen), so geht lediglich Freud von einer traumatisierenden Verführungsszene in der Kindheit aus, während Wollenberg und Kraepelin den Verführungsakt (falls sie überhaupt eine Verführung annehmen) erst später datieren und Wollenberg das Auftreten der Hysterie erst in das Alter zwischen 14 und 22 Jahren verlagert.⁵⁰ Döblins Text betont dagegen mehrmals den Kinderstatus des Körpers der Tänzerin. Nicht nur, dass die äußerlichen körperlichen Merkmale auf dem Stand einer Elfjährigen geblieben zu sein scheinen – die Tänzerin betrachtet das Versagen ihres Leibes auch als kindisch: „Oft empfand sie ein lächelndes Mitleid mit diesen dummen kranken Kindchen, das in ihrem Bette lag“ (TuL, S. 21).

Die grammatikalische Passivkonstruktion des ersten Satzes ohne Besetzung der Agenzrolle („Sie wurde mit elf Jahren zur Tänzerin bestimmt“, [TuL, S. 18]) betont die rein passive Rolle des Kindes, ohne den Leser darüber aufzuklären, welche autoritative Instanz denn nun eigentlich den für die Tänzerin fatalen Entschluss gefasst hat. Der Vater, der für diese Rolle natürlicherweise infrage kommt, wird im ganzen Text nicht erwähnt, ein Grund für seine Abwesenheit nicht angegeben. Im Text ist lediglich von Elias Mutter die Rede. Anstelle der Vaterfigur klafft eine Leerstelle im Text, die auf eine Verdrängungsleistung hinweist. Ohne es explizit auszusprechen, inszeniert der Text eine Hysterie-Konzeption ganz im Sinne Freuds, vor allem von dessen *Studien über Hysterie* von 1895/96, in denen Freud noch nicht von seiner Verführungstheorie abgekommen war und die traumatisierende Verführungsszene in die Kindheit zurückverlegt.

Freuds Theorie geht davon aus, dass das Trauma in zwei durch die Pubertät voneinander getrennten Zeitabschnitten erfolgt: Die eigentliche Verführung ist ein vorzeitiges Sexualerlebnis, in der die Verführung passiv erlebt wird (die Verführung ist für Freud notwendig, um den Verdrängungsmechanismus zu erklären). Erst nachträglich bewirkt ein neues Erlebnis, das nicht notwendig selbst sexuelle Bedeutung haben muss, durch assoziative Züge eine Erinnerung an die erste Verführung.⁵¹ Mit 19 scheint für die Tänzerin ein solch neues Erlebnis eingetreten zu sein. Im Bett, an das sie gefesselt ist, überblendet sie zwei Bilder ihres Körpers: Der Leib als „dummes krankes Kindchen“ wird in einem Vexierspiel zur Imagination ihres Körpers

50 Wollenberg: *Hysterie* (wie Anm. 33), S. 682–687; Kraepelin *Einführung* (1916) (wie Anm. 36), 372f.; vgl. Kraepelin: *Einführung* (1905) (wie Anm. 43), S. 270f.; Kraepelin: *Psychiatrie* (wie Anm. 28) spricht von vereinzelt auftretenden ersten Andeutungen im 10. bis 12. Lebensjahr oder früher.

51 Dieses Grundschema ist beispielsweise skizziert in *Das Vokabular der Psychoanalyse* (Hrsg. von Laplanche und Pontalis [wie Anm. 17], S. 516).

als Mann. Ihre Angst und ihr Hass werden auf ihren als äußeres Objekt, als Mann empfundenen Körper projiziert. Dies wird am deutlichsten in der Szene, in der Ella mit ihrem Körper noch einmal tanzen möchte, bezeichnenderweise einen Paartanz:

Sie wolle einen Walzer, einen wunderstüßen, mit ihm tanzen, der ihr Herr geworden war, mit dem Leib. Mit einer Bewegung ihres Willens konnte sie ihn noch einmal bei den Händen fassen, den Leib, das träge Tier, ihn hinwerfen, herinwerfen, und er war nicht mehr der Herr über sie. Ein triumphierender Haß wühlte sie von innen auf, nicht er ging zur Rechten und sie zur Linken, sondern sie, – sie sprangen mitsamt. (Tul, S. 22)

Der Tanz mündet in die Andeutung eines körperlichen Gewaltaktes, wenn nicht gar einer Vergewaltigung, wenn der Text fortfährt: „Sie wolle ihn auf den Boden kollern, die Tonne das hinkende Männlein, Hals über Kopf es hindrudeln, ihm Sand ins Maul stecken“ (Tul, S. 22).

Die psychoanalytischen Diskursversatzstücke des Textes verleiten zu folgender Rekonstruktion: Ellas Trauma und ihre hysterische Reaktion resultieren aus einer Verführung in der Kindheit durch eine Vaterfigur – so wird auch plausibel, warum diese patriarchale Instanz darauf drängt, die Kontrolle über Ellas Affekthaushalt, ihre Phantasie und ihren Körper zu erlangen. Auch erscheint einseitig, warum sich Ella, erwachsen geworden, gegen Tanz und ihren Körper wehrt, warum sie ihre Körperlichkeit als männlich besetzte von sich abspaltet.

Die psychoanalytische Lesart führt allerdings in die Irre, indem sie Lücken füllt, die der Text so gar nicht bestätigt. Beispielsweise kennt auch der psychiatrische Diskurs Kämpfe mit imaginären Ärzten etc., die der Patientin Gewalt antun wollen, verweist diese aber in das Reich der Sinnesäuschungen, ohne nach den zugrunde liegenden Motivationen zu fragen.⁵² Obwohl der Text von Döblin implizit eine Hysteriekonzeption im Sinne Freuds zugrunde legt, verfährt er doch alles andere als psychoanalytisch. Weder versucht er die erste Verführung psychoanalytisch aufzudecken, noch wird der Auslöser für die zweite Verführung benannt. Stattdessen sind psychoanalytische und psychiatrische Versatzstücke ineinander verflochten. Die psychoanalytische Hysteriekonzeption wird ausgerechnet von einem psychiatrisch geschulten Blick protokolliert, der auf jegliche Kausalitäten verzichtet. Dieser psychiatrische Standpunkt wird wiederum durch die im Text vorkommenden Arztfiguren demonstriert, die Ellas Zustand verschlechtern, weil sie sich nur für den Körper und seine medikamentöse Behandlung interessieren, nicht aber für die Seele der Patientin. Zudem wird psychiatrisches Wissen von psychoanalytischen Versatzstücken unterlaufen oder als Entscheidungen

52 Kraepelin: Psychiatrie (wie Anm. 28), S. 740.

beziehungsweise Beobachtungen von Laien vorgeführt (etwa die Entscheidung zum Tanzen als Präventivmaßnahme durch eine ungenannte Vaterfigur oder die körperlichen Symptome, die der Erzähler aus Sicht Ellas, nicht aus Sicht der Ärzte beschreibt). Darüber hinaus erscheinen die psychiatrischen Auffassungen in ihr Gegenteil verkehrt, wenn etwa ausgerechnet Ellas hysterische Auffälligkeiten sie für einen Beruf prädestinieren sollen oder die spezifisch ‚weibliche‘ Hysterie sich in einem männlich imaginierten Körper manifestiert.

Beide Diskursstrategien führen für sich genommen den Leser an kein Ziel, sie stören sich wechselseitig und verlaufen ins Leere. Damit ist der Leser – gemäß Döblins programmatischem Aufsatz *An Romanautoren und ihre Kritiker* – dem Zwang enthoben, einer Argumentationslogik zu folgen, die nicht die seine ist: „Der Leser in voller Unabhängigkeit, ein[e]m] gestalten, gewordenen Ablauf gegenübergestellt; er mag urteilen, nicht der Autor.“⁵³ In dieser Mischung aus psychoanalytischen und psychiatrischen Diskursen soll nicht die bessere Tauglichkeit der einen über die andere Methode bewiesen werden. Auch vermeidet Döblin dadurch, Opfer der psychoanalytischen Lesart zu werden, bei der Text und Autor ‚auf die Couch‘ gelegt werden können. Vielmehr inszeniert Döblins Erzählung eine Poetologie des Wissens, die die Bedingungen, unter denen sich Aussagen formieren, sichtbar macht: So wird die Tanzausbildung in einen kausalen Zusammenhang mit den körperlichen Verhaltensauffälligkeiten Ellas gebracht und damit in einen medizinischen Kontext gestellt, jedoch nicht explizit als Ratschlag eines Arztes gekennzeichnet. Die Unbestimmtheit der Situation macht es unmöglich, Alltagsbeobachtungen und -entscheidungen von dem medizinischen Diskurs zu trennen, so dass die Bewertung der tänzerischen Ausbildung in Bezug auf die Krankheit zwischen kontingenter Tatsache, missglückter Präventivmaßnahme und Anlass für den eigentlichen Krankheitsausbruch changiert. Der aufgerufene medizinische Diskurs dominiert allerdings im Mittelteil der Erzählung, denn er bringt unweigerlich in einem Spiel der Signifikanten, die auf keine Referenz verweisen, die zu ihm gehörenden Krankheits Symptome hervor. Bezeichnenderweise wird die Krankheit nicht explizit benannt, sondern nur evoziert: Die Symptome deuten auf Hysterie, die selbst wiederum keine homogene Einheit klinischer Erscheinungen und somit kein reales Objekt der Wissenschaften ist, sondern ein heterogenes Krankheitsbild, in dem verschiedene Traditionslinien zusammenlaufen – Hysterie fungiert als Realität nur durch heterogene innere Strukturen.⁵⁴ Damit erweist sie sich, wie es Joseph Vogl in seinem Plädoyer *Für eine Poeto-*

53 Döblin: An Romanautoren (wie Anm. 35), S. 121.

54 Vgl. den ähnlich gelagerten Fall der Syphilis, der bei Vogl (*Für eine Poetologie* [wie Anm. 3], S. 112–115) beschrieben ist.

logie des Wissens für die Begriffe der Wissenschaft allgemein gezeigt hat, weniger als „substantiell, sondern relational“; derartige Wissenschaftsbegriffe „sind nicht homogen im Verhältnis zu einer einheitlichen Realität, sondern heterogen im Verhältnis zueinander, und mit dieser Zurückstellung der Objektivität wird auch die Subjektivität selbst als Spieleinsatz [der] Verfahrensweisen [von Wissenschaft; J. G.] sichtbar.“⁵⁵ Damit können naturwissenschaftliche ‚Tatsachenbegriffe‘ in ‚dichterische Phantasie‘ münden. Die künstlerische Ausdrucksform Tanz erzeugt als Teil eines medizinischen Diskurses Symptome, die wiederum nicht von den Ärzten, sondern von der Patientin selbst in einen Kunstdiskurs zurückgeführt werden: Die Erzählung mündet nicht in eine ärztliche Diagnose, sondern – die Metapher „Krankheitsbild“ wörtlich nehmend – in das Sticckbild einer Kranken, das die Komplexität und Unausdeutbarkeit ihres Leidens bestehen lässt. Ein letzter Tanz, in dem künstlerischer und therapeutischer Diskurs sich wieder überlagern, bringt sowohl Erlösung vom Leid als auch die Entscheidung zum Selbstmord. Döblins Text evoziert Wissen mittels „transversaler Aussageverkettungen“⁵⁶ und stellt narrativ den Zusammenhang zwischen den verschiedenen Inszenierungen dieses Wissens her. Damit demonstriert die Erzählung die Autonomie und einen gewissen Überlegenheitsanspruch der Literatur, indem Döblins Methode ein neues Schreibverfahren generiert: Sie ermöglicht durch bloße Anspielungen auf konkurrierende Diskurse Vielschichtigkeit und Komplexität bei gleichzeitiger erzählerischer Ökonomie. So werden aus der Datenflut und der Endlosigkeit psychiatrischer Krankengeschichtsschreibung⁵⁷ erzählbare, d. h. beendbare Geschichten, die nicht auf das Modell der Freudischen Novelle mit ihren kausalen Erklärungsmustern angewiesen sind.

55 Ebd., S. 111.

56 Ebd., S. 122.

57 Vgl. Schäffner: Die Ordnung des Wahns (wie Anm. 2), S. 300.