

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 50 (2007)
Heft: 2

Artikel: Notizen zu einigen Illustrationen von Werken Alfred Döblins
Autor: Gelzer, Florian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-388822>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

NOTIZEN ZU EINIGEN ILLUSTRATIONEN VON
WERKEN ALFRED DÖBLINS

Alfred Döblin (1878–1957) ist kein Autor, den man auf Anhieb mit Buchkunst oder Bibliophilie in Verbindung bringt. Geläufig ist allenfalls der plakathafte Schutzumschlag, den Georg Salter für die Erstausgabe von *Berlin Alexanderplatz* (Fischer, 1929) entworfen hat – einer der berühmtesten Buchumschläge des 20. Jahrhunderts. Dass darüber hinaus zum Thema «Döblin und die Buchkunst» gemeinhin wenig bekannt ist, ist nicht weiter erstaunlich. Denn Döblins ganze Schaffenskraft galt dem Schreiben. Im Gegensatz etwa zu Stefan George oder Bertolt Brecht hat er sich um die Gestaltung seiner Werke, wie es scheint, nicht intensiv gekümmert. Bibliophile Kostbarkeiten waren seine Sache nicht: Nie hat er das Buch als Kunstobjekt oder sinnlichen Gegenstand angesehen. Zeitlebens wandte er sich gegen einen bürgerlichen Kunstbegriff; seine Ausfälle gegen die «Kunstkunst» (Döblin) – das heißt: Ästhetizismus jeglicher Art – sind legendär. Aber auch der zeitgenössischen Malerei und Graphik begegnete er, trotz vielen engen Kontakten zu Künstlern der Moderne, eher mit skeptischer Distanz. So schloss sich Döblin auch keiner der vielen Sezessions- oder Künstlerbewegungen des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts an, die zu Zusammenarbeiten zwischen Schriftstellern und Gestaltern führten. Ungebundenes Bohème-Leben oder «Kaffeehausliteratur» lagen ihm, dem praktizierenden Arzt und Familienvater, ohnehin fern.

Vor diesem Hintergrund mag es überraschen, dass zu Döblins Lebzeiten dennoch eine ganze Reihe außergewöhnlicher bildnerischer Umsetzungen seiner Werke entstanden. Weshalb diese für zeitgenössische Künstler attraktive Vorlagen darstellten, lässt sich durch eine Reihe von Um-

ständen erklären. Die meisten der hier vorgestellten Illustrationen entstanden in den Jahren vor und während dem Ersten Weltkrieg, im sogenannten «expressionistischen Jahrzehnt» (Benn). Zu dieser Zeit war Döblin eng mit dem fast genau gleichaltrigen Herwarth Walden (d. i. Georg Lewin) befreundet, dem einflussreichen Musiker und Verleger, der damals mit Else Lasker-Schüler verheiratet war. Als einer der produktivsten Mitarbeiter an Waldens verschiedenen Zeitschriftenprojekten – insbesondere am *Sturm* – kam Döblin somit erstens in Kontakt mit den bekanntesten Künstlern der Avantgarde, darunter Franz Marc, Oskar Kokoschka, Robert Delaunay oder dem Futuristen Umberto Boccioni. Zweitens zieht sich durch Döblins frühe, zumeist im *Sturm* publizierte Erzählungen ein Grundthema, das für expressionistische Künstler offenbar von großem Interesse war: das Verhältnis des einzelnen Menschen zum Ganzen der Natur. Und drittens verwendet Döblin für diese Erzählungen eine damals als revolutionär empfundene Sprachgebung, die vor allem durch die ungewöhnlich intensive Bildlichkeit besticht. Die einprägsamen Sprachbilder dominieren über eine Handlung im herkömmlichen Sinn. In ihrer straffen Kürze erscheinen Döblins frühe Erzählungen daher wie prädestiniert für eine graphische Darstellung.

Einige dieser Illustrationen sollen hier erstmals im Zusammenhang vorgestellt werden. Über ihren Eigenwert hinaus lenken die bildnerischen Umsetzungen die Aufmerksamkeit auf den frühen Döblin jenseits von *Berlin Alexanderplatz*. Dabei wird deutlich, dass gerade solche Texte des Autors von den Künstlern und der damaligen Rezeption hochgeschätzt wurden, die in der

heutigen Forschung gemeinhin eher marginalisiert werden. Die folgenden Notizen verstehen sich als erste Anregung zu einem vielversprechenden Forschungsthema.

Gleich das erste Beispiel ist sowohl für den Schriftsteller wie für den Illustrator – es ist kein geringerer als Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) – von entscheidender Bedeutung: Denn die betreffende Erzählung *Das Stiftsfräulein und der Tod* war Döblins erste literarische Veröffentlichung überhaupt; Kirchners Holzschnitte zu dem Text wiederum stellen seine früheste Illustrationsfolge dar. *Das Stiftsfräulein und der Tod* erschien zuerst 1908 im *Magazin*, einer von Walden betreuten «Zeitschrift für Literatur, Musik, Kunst und Kultur», unmittelbar neben einem Text von Else Lasker-Schüler.¹ Die Erzählung weist noch deutliche Züge der symbolistischen Literatur der Jahrhundertwende auf: Sie handelt von einer älteren Klosterfrau, die merkt, dass ihr Ende naht, und verzweifelt versucht, sich auf das Leben und ihre eigene Sinnlichkeit einzulassen. Als roher «Bauernlümmel» bricht jedoch der Tod über sie herein und schleppt sie gewaltsam mit sich fort. Später bildet die Erzählung das Schlussstück von *Die Ermordung einer Butterblume* (Georg Müller, 1913), der berühmten Sammlung von Döblins im *Sturm* publizierten Geschichten.²

Kirchner war 1911 von Dresden nach Berlin übersiedelt. Im *Sturm* sind Werke von ihm etliche Male – zufällig – auf derselben Seite wie Texte Döblins abgedruckt; 1912 müssen die beiden *Sturm*-Mitarbeiter erstmals zusammengetroffen sein.³ In den beiden Jahren vor Kriegsausbruch stellte Kirchner eine Reihe bemerkenswerter Zeichnungen und Lithographien sowie ein Ölporträt des Schriftstellers her.⁴ Zu dieser Zeit fertigte er auch einen Holzschnitt-Zyklus zu *Das Stiftsfräulein und der Tod* an. «Mein Kirchnerheft ist heraus», schreibt Döblin im Dezember 1913 an Walden.⁵ Mit «Kirchnerheft» war die Publikation des *Stiftsfräuleins* durch den unter

dem Pseudonym «Munkepunkte» bekannten Schriftsteller Alfred Richard Meyer (1882–1956) gemeint, der mit Döblins Erzählung seine Reihe «Lyrischer Flugblätter» eröffnete.⁶ Die «Flugblätter» brachten vor allem expressionistische Dichtungen – etwa von Benn, Lasker-Schüler, Herrmann-Neiße u. a. –, die durch Titelzeichnungen oder Holzschnitte ergänzt wurden.

Kirchners Titelblatt bezieht sich auf den Schlusssatz von Döblins Erzählung («Da stand der Tod auf und zog das Stiftsfräulein an ihren kalten Händchen hinter sich her zum Fenster hinaus»). Die Drastik der ohnehin gewalttätigen Szene wird noch verstärkt, indem das Fräulein an den Haaren mitgeschleppt wird (Abb. 1). Dem knappen, parataktischen Stil des Textes entsprechen die harten Hell-Dunkel-Kontraste in den



1 Alfred Döblin: *Das Stiftsfräulein und der Tod*.
Schnitte von E.L. Kirchner (= *Lyrische Flugblätter*; Nr. 1).
Berlin-Wilmersdorf: A. R. Meyer, 1913. Titelblatt,
22,7 × 17,7 cm.



2 Holzschnitt von EL Kirchner («Stiftsfräulein am Nähtisch»). 11,5 × 8 cm.

weiteren, kleinformatigen Schnitten: *Stiftsfräulein am Nähtisch* (Abb. 2) zeigt die unbewegliche Starre der Klosterfrau, die fernab der Außenwelt hinter ihren Hyazinthengläsern gleichsam in dem Mobiliar ihres Zimmers aufgeht. In *Stiftsfräulein im Garten* bilden die Spaziergängerinnen zusammen eine dunkle, bedrohliche Fläche. Die helle, nackte Gestalt des Fräuleins steht in *Stiftsfräulein im See* im Zentrum, umgeben von bedrohlich gezackten Formen. Im letzten Bild des Zyklus – das an eine *Pietà*-Darstellung erinnert – liegt die sterbende Klosterfrau schutzlos, nackt und verletzlich da (Abb. 3).

Döblins und Kirchners «Flugblatt» gilt heute als eines der «Hauptstücke expressionistischer Buchillustration».⁷ Kaum bekannt ist hingegen, dass Kirchner 1913 eine zweite Illustrationsfolge zu einem Werk

Döblins in Angriff nahm. Es handelt sich um *Comteß Mizzi*, einen frühen, wohl 1908 entstandenen Einakter über einen historischen Prostitutions-Skandal.⁸ So brisant die Thematik erscheint, so konventionell sind Form und Sprachgebung. Das Stück wirkt insgesamt etwas konfus und unfertig; auch Kirchners Holzschnitte zeigen eine wirre Überladenheit und lassen sich nicht mit Sicherheit einzelnen Szenen zuordnen (Abb. 4). Döblin dachte offenbar zunächst an eine Veröffentlichung im *Sturm*, bezeichnete *Comteß Mizzi* später aber als «von A bis Z verfehlt» und «mißraten»⁹ – das Stück wurde zu seinen Lebzeiten nicht gedruckt.

1917 versammelte Döblin ein weiteres Dutzend zuvor publizierter «Novellen und Geschichten» unter dem Titel *Die Lobensteiner reisen nach Böhmen* (Georg Müller,



3 Holzschnitt von EL Kirchner («Sterbendes altes Fräulein»). 11,8 × 8 cm.

1917). Die Sammlung erscheint weniger geschlossen als *Die Ermordung einer Butterblume*: Es handelt sich einerseits um – wo möglich unter anderem von Kirchners Berlin-Bildern inspirierte? – Erzählungen aus der Großstadt, andererseits um Versuche in historisierenden, legenden- oder märchenhaften Genres. Zu Letzteren gehört die Erzählung *Vom Hinzl und dem wilden Lenchen*, eine Undine-Geschichte, die im Schwarzwald an dem (unter anderem aus Grimmshausens *Simplicissimus* bekannten) Mummelsee spielt:¹⁰ Dem Knecht Hinzl wird von der sadistischen Bauerstochter Lenchen aufgetragen, die Hexe Kirbelei zu bändigen, die ihren Vater verzaubert hat. Auf der Suche gerät Hinzl in die Fänge der Nixe Schnickedei und wird schließlich in einen Salamander verwandelt.

Diese im Stil eines Volksmärchens gehaltene Erzählung wurde vom Wiener Expressionisten Theodor Tagger (1891–1958) – dessen spätere Dramen unter dem Pseudonym «Friedrich Bruckner» erschienen – für die erste Ausgabe seiner Zeitschrift *Marsyas* ausgesucht. Diese bot einem Verlagsprospekt zufolge «die ausgewählteste Prosa, die heute von den wenigen Schriftstellern geschrieben wird, mit der gepflegtesten Graphik deutscher und auswärtiger Künstler».¹¹ In der Tat ist die aufwendige, bei Heinrich Hochstim herausgegebene Publikation, die in nur 235 Exemplaren in der seltenen Alt-Haarlemer Antiqua auf Bütten- und Japanpapier gedruckt wurde, die wohl erlesenste Zeitschrift des Expressionismus. Wie fern Döblin solchen Unternehmungen stand, lässt ein Brief errahnen, den er aus dem Feld – er war als Militärarzt in Saargmünd stationiert – an Walden schrieb: «Sehr dünn ist der von Th. Tagger herausgegebene Prunk «marsyas» für 100 oder 200 M [das] Exemplar; ich habe nur die «Chronik» geschickt gekriegt, ein besprechender Anhang von Tagger; «geistige Führer unsrer Zeit» werden von ihm genannt – Heinrich Mann und René Schickele! Du kriegst die Motten.

Na, sowas giebt Rezensionsexemplare [...] von ihm.»¹²

Die Beiträge im *Marsyas* – neben Döblin unter anderem von Carl Sternheim, Werfel, Hofmannsthal oder Kafka – waren grundsätzlich mit Originalgraphik ausgestattet.



4 Holzschnitt von EL Kirchner («Frauenunterhaltung im Bordell») in: Annemarie und Wolf-Dieter Dube: E. L. Kirchner. Das graphische Werk. 2. Aufl., München 1980, II, S. 39 (Nr. 233 II). 13 × 8,9 cm.

Für *Vom Hinzl und dem wilden Lenchen* hatte Bruckner den später vor allem als Wandmaler bekannt gewordenen Basler Maler und Graphiker Alfred Heinrich Pellegrini (1881–1958) gewonnen, der zu dieser Zeit auch Aufträge einiger expressionistischer Zeitschriften übernahm.¹³ Pellegrini lieferte fünf kräftig geritzte Kaltnadelradierungen und reiste eigens nach Berlin, um deren Druck zu überwachen. Die großformatigen Illustrationen, drei davon ganzseitig, tref-

fen den legendenhaften Ton der Vorlage, ohne ins Volkstümlich-ländliche abzugleiten (Abb. 5).

Ob Döblin die «wörtliche» Interpretation Pellegrinis geschätzt hat, ist nicht bekannt. Tatsache ist jedoch, dass es in seinen frühen Erzählungen in erster Linie um das metaphysische Verhältnis des Menschen zur Natur geht, um die Unterwerfung des Ichs unter die Natur, und nie um eine «realistische» Darstellung. Auch ein Schlussbild



5 Kaltnadelradierung («Frau, einen Mann am Pflug vor sich hertreibend») von Alfred Heinrich Pellegrini in: «Marsyas» 1 (Juli/August 1917), S. [27]. 40 × 29 cm.

wie das Aufgehen einer Figur in der Natur wie in *Vom Hinzeln und dem wilden Lenchen* ist mithin nicht lediglich als Märchenende zu lesen, sondern als Verbildlichung der Naturhaftigkeit des Menschen. Die – hier befreiende – Wucht des Naturhaften hinter dem Legendenstoff wird von Pellegrinis Illustrationen, die sich ganz auf die

Figurenkonstellationen konzentrieren, vielleicht nicht ganz erfasst.

Die Unterwerfung des Ichs unter die Natur sowie die Naturhaftigkeit des Menschen ziehen sich leitmotivisch durch die gesamte *Butterblume*-Sammlung. Dies gilt auch für das vierte Stück mit dem Titel *Mariä Empfängnis*. In dieser ganz frühen, aus Döblins erstem Roman *Der schwarze Vorhang* (1902/03) herausgelösten Geschichte wird die Zusammenkunft Marias und Josephs als vegetatives Naturereignis in einer Gewitternacht beschrieben. Adolf Harms, der Herausgeber einer der unzähligen kleinen Zeitschriften des Expressionismus – sie trägt den etwas irreführenden Titel *Die schöne Rarität* –, wurde auf die Erzählung aufmerksam. Aus einem Brief an Walden geht hervor, dass Döblin in der Kieler *Schönen Rarität* offenbar eine Nachahmung von dessen *Sturm* sah: «Kennst Du das lütte Organ, wie heißt es noch: «Die schöne Rarität»? von Harms; scheint mir ein Stachel im Fahrwasser des Karpfens «Sturm»; kleine Jungen? Mir kommt auch vor, als ob ich manchen Namen aus dem «Sturm» kenne. Wo haben die alle bloß das Geld her!»¹⁴

Im Dezember 1917 erschien ein Sonderheft der *Schönen Rarität* für den «Hausillustrator» der Zeitschrift, den expressionistischen Künstler Georg Tappert (1880–1957). Auffällig an dem Heft ist die Thematik: Nicht nur Döblins *Mariä Empfängnis*,¹⁵ sondern weitere darin versammelte Gedichte und Texte handeln von der Mutter Jesu. Döblin beschreibt Maria als pflanzenhaftes Naturwesen in einer Atmosphäre mystischer Naturfrömmigkeit. Sie ist verwachsen und verflochten mit der Natur, verschmilzt im Grün der sie umgebenden Pflanzen und Bäume. Diese ungewöhnliche Umdeutung der Mariengestalt ist von Tappert, der vier Zeichnungen beisteuerte, textgetreu aufgenommen worden. Durch die von ihm auch für andere christliche Motive verwendete Strich- und Schraffurtechnik wird die maschig verwachsene Zusammenghörigkeit Marias mit der Natur



6 Zeichnung von Georg Tappert zu Döblins «Mariä Empfängnis» in: «Die schöne Rarität» 6 (1917), S. [III]. 16,5 × 14,5 cm.

verdeutlicht: Die Figuren, ihre Kleider sowie die umgebende Natur sind durch dieselbe Linienführung eingeebnet (Abb. 6). Die «vegetative» Bildlichkeit der Erzählung wird mit den zeichnerischen Mitteln überzeugend aufgenommen.

In Tappert und Kirchner hat Döblin zwei Künstler gefunden, in deren Illustrationen die eigentümlich intensive Bildlichkeit sowie die zum Teil unbändigen Naturgewalten seiner frühen Erzählungen eine überzeugende Darstellung erfuhren. Sie zeigen die Ohnmacht des Einzelnen vor der Herrschaft der allmächtigen Natur, die dem Ich bald als vernichtende Gewalt (*Das Stiftsfräulein und der Tod*), bald als befreiende Kraft (*Vom Hinzeln und dem wilden Lenchen*) entgegentritt. Diese Thematik scheint für die damaligen Künstler eine faszinierende Anregung gewesen zu sein.

1923 brachte der Potsdamer Verlag von Hans Heinrich Tillgner in der Buchreihe «Prisma» eine weitere Auswahl von Döblins Erzählungen. In der Reihe erschienen

Klassiker der Weltliteratur, aber auch zeitgenössische Werke von Kasimir Edschmid, Arnold Zweig oder Ernst Weiß, und zwar stets mit Lithographien illustriert. Für den zehnten Band wurden vier kurze Erzählungen Döblins ausgewählt; den Titel – *Blaubart und Mijs Ilsebill* – gab eine Novelle aus *Die Ermordung einer Butterblume*.¹⁶ Die Lithographien zum Döblin-Band schuf der Berliner Künstler Carl Rabus (1898–1983). Die Illustrationen zeigen, dass sich dieser gründlich mit den Vorlagen auseinandergesetzt hat: Der gewalttätige Humor der ersten Erzählung *Das verwerfliche Schwein* – ein sadistischer Arzt und sein Assistent werden vom Teufel geholt – zeigt sich in den abstoßenden Zügen der Protagonisten (Abb. 7). Die Scham und Einsamkeit Antonie Kowalskis aus *Nachtwandlerin*, der zweiten Erzählung, sind durch den Bildaufbau veranschaulicht: In die Ecke gedrängt, wird sie von ihrem Liebhaber förmlich erdrückt,



7 Lithographie von Carl Rabus zu Döblins «Das verwerfliche Schwein» in: Alfred Döblin: *Blaubart und Mijs Ilsebill*. Mit Steinzeichnungen von Carl Rabus (*Das Prisma* 10). Berlin: Hans Heinrich Tillgner, 1923, S. 9. 7,5 × 11,6 cm.

der ihr, zwischen zwei Frauen eingehakt, den Rücken zukehrt (Abb. 8). Auch hier enden die Geschichten oft damit, dass die Protagonisten von der Natur unterworfen



8 Lithographie von Carl Rabus zu Döblins
«Die Nachtwandlerin». Ebd., S. [45]. 17 × 11,6 cm.

werden. Die Schlussbilder zu *Blaubart und Miß Ilsebill* sowie zu *Die Segelfahrt* zeigen das Aufgehen des Menschen in den Natur-
elementen: in den Urkräften des Windes (Abb. 9) oder des Meeres (Abb. 10). Dass dabei beide Seiten von Döblins Prosa jener Zeit – groteske Darstellungen der Großstadt Berlin sowie eigentümliche Märchen- und Legendenstoffe – zum Tragen kom-



9 Lithographie von Carl Rabus
zu Döblins «Ritter Blaubart». Ebd., S. 71. 4,8 × 11,6 cm.

men, ist der Vorzug dieser Auswahl und den begleitenden Illustrationen.

Je rigoroser Herwarth Walden die von ihm verlegten Künstler unter einer übergreifenden *Sturm*-Ästhetik vereinigen wollte, desto mehr distanzierte sich Döblin von diesem Kreis. Ohnehin waren die frühen Erzählungen für ihn Vorübungen zu weitreichenderen epischen Projekten gewesen, denen die Verfechter einer abstrakten *Sturm*-Kunst immer weniger Verständnis entgegenbrachten. «Als ich aber das Visier hob und vom Leder zog in *Wang-lun*», schreibt Döblin rückblickend, «da war es aus, – dabei fing ich erst an. Kein Wort äußerte Walden oder ein anderer aus dem Kreis der Orthodoxen über den Roman.»¹⁷ Damit verloren Döblins Werke auch ihre Anziehungskraft für bildnerische Künstler. Monumentale «Epen» wie *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1915) oder *Wallenstein* (1920) konnten allenfalls noch in kurzen Auszügen dem Zeitschriften-Publikum vorgestellt und «gestaltet» werden. So erschien 1921 der ursprüngliche Beginn des *Wang-lun* – den Döblin für die Buchausgabe entfernt hatte – unter dem Titel *Der Überfall auf Chao-Lao-Sü* in *Der Genius*, einer von Carl Georg Heise und Giovanni Mardersteig herausgegebenen bibliophilen «Zeitschrift für werdende & alte Kunst».¹⁸ Und 1930 brachte die Officina Serpentis, die Druckerei Eduard Wilhelm Tieffenbachs, einen Handpressendruck desselben *Überfalls*, zu dem Bruno Rollitz eine «chinesische» Titelseite schnitt.¹⁹ Der kaum bekannte Druck ist deshalb von Interesse, weil er Hinweise darauf gibt, dass ursprünglich offenbar dem ganzen Roman *Wang-lun* gestalterisch ein «chinesisches» Gepräge verliehen werden sollte – die chinesischen Zeichen lauten nämlich «Die Geschichte der drei Sprünge des Wang-lun».

1933, kurz vor seiner Flucht aus Deutschland, veröffentlichte der verblüffend – ja unheimlich – produktive Döblin ein sehr eigenwilliges Buch mit dem Titel *Unser Dasein*.²⁰ Es handelt sich um die Summa seiner

philosophischen Reflexionen der vergangenen Jahrzehnte, die aber durchaus nicht systematisch dargelegt wird, sondern als buntes Mosaik von zum Teil assoziativ-plaudernden Einzelbeiträgen. Das Buch fiel wie die anderen Werke Döblins der Bücherverbrennung zum Opfer, so dass es in Deutschland auf überhaupt keine Resonanz mehr stoßen konnte. Interessant für den vorliegenden Zusammenhang ist, dass die Erstausgabe – ein Novum für den Fischer-Verlag – durchgehend mit Holzschnitten illustriert wurde. Als deren Künstler hat man den Breslauer Maler Walter Heisig (1882–1941) identifiziert, den Vater des bekannteren Malers Bernhard Heisig. Neben den Titelseiten zu den acht Büchern von *Unser Dasein* sind zahlreiche kleine Vignetten im Text verteilt.

Beachtenswert ist nun, wie sich an dieser Aufmachung das Bemühen des Autors



11 Holzschnitt von Walter Heisig in: Alfred Döblin: *Unser Dasein*. Berlin: Fischer, 1933, S. 385. 10,8 × 9,8 cm.

um eine «sachlichere», breitenwirksamere Ästhetik ablesen lässt. Die frühen Publikationen aus dem *Sturm*-Umkreis waren in exklusiver, bewusst «künstlerischer» Aufmachung gehalten und noch ganz im ex-



10 Lithographie von Carl Rabus zu Döblins «Segelfahrt». *Ebd.*, S. 87. 6,5 × 11,6 cm.

pressionistischen Geist. *Unser Dasein* dagegen ist in grobes graues Leinen eingefasst. Heisigs Holzschnitte, eher kunstlos und rasch gefertigt, erinnern an frühe Illustrationen der «Büchergilde Gutenberg» oder an Beigaben zu Flugblättern der Arbeiterbewegung. Sie entsprechen dem bewusst nonchalanten, «unphilosophischen» Charakter von Döblins assoziativen gedanklichen Streifzügen in *Unser Dasein*. Der Unterschied zu den aufwendigen Pressedruckten des Frühexpressionismus, in denen sich die Illustrationen als Einzelbilder auf großzügigen Flächen entfalten sollten, zu Heisigs eilfertigen «Gebrauchsillustrationen», fällt sofort ins Auge. Nichtsdestotrotz zeugen die Holzschnitte jedoch von einer genauen Lektüre der Vorlage. Heisig «verbildlicht» nämlich Döblins abstrakte Reflexionen – zum Teil auf recht eigenwillige Weise. Der pflügende Bauer etwa (Abb. 11, im Hintergrund wird gleichzeitig *geerntet!*) kommt in Döblins Text nirgends vor; der Kontext des entsprechenden Kapitels legt nahe, ihn als Allegorie von Döblins Überlegungen zu jüdischen Siedlungsprojekten zu lesen.²¹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Döblin – wohl eher durch Zufall geleitet als bewusst geplant – in den Jahren vor und während dem Ersten Weltkrieg mit der ersten Liga der expressionistischen Künst-

ler in Berührung kam. Die Texte, die diese illustrierten, gehören zu den weniger bekannten des Autors. Aber gerade diese Erzählungen, die heute in ihrer Mischung aus religiöser und naturmystischer Motivik schwer zugänglich sind – etwa die Marienszene oder die Geschichten vom Aufgehen einzelner Figuren in der Natur –, wurden offenbar in ihrer eindringlichen Bildlichkeit als geeignete Vorlagen für eine illustratorische Umsetzung empfunden. Sie inspirierten Ernst Ludwig Kirchner, Alfred Heinrich Pellegrini, Georg Tappert und Carl Rabus zu buchkünstlerischen Projekten, die den Vergleich mit den bekanntesten expressionistischen Buchillustrationen, jenen Oskar Kokoschkas zum Beispiel, nicht scheuen müssen.

Leider haben die eindringlichen halluzinatorischen Bilderwelten etwa des Dramas *Lusitania* (1920) oder des indischen Epos *Manas* (1927) keine Illustratoren mehr gefunden. Und je mehr sich Döblin ab den Zwanzigerjahren von der Ästhetik des Expressionismus abwandte und seinen eigenen «Döblinismus» (Döblin) verfolgte, desto mehr verlor er für die bildenden Künstler an Attraktivität. Walter Heisigs Beigaben zu *Unser Dasein* erinnern noch einmal an die expressionistische Holzschnittkunst, sind aber schon in anspruchloserem «Gebrauchsstil» gehalten. In den Werken aus Döblins langer Exilzeit finden sich dann nur noch vereinzelt Illustrationen: Paul L. Urban hat das im Zürcher Exil begonnene satirische Erzählwerk *Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall* (1934) mit Zeichnungen versehen; nach dem Zweiten Weltkrieg hat Eugen Bargatzky in Baden-Baden die Ausstattung einiger späterer Werke von Döblin übernommen. Doch dies sind zeichnerische Gelegenheitsarbeiten ohne größere Bedeutung. Die wirklich bemerkenswerten Illustrationen von Werken Döblins sind jene aus dem Umkreis der frühen expressionistischen Zeitschriften – ihre genauere Untersuchung steht noch aus.

¹ Alfred Döblin: Das Stiftsfräulein und der Tod. In: *Das Magazin. Zeitschrift für Literatur, Musik, Kunst und Kultur* 4 (1908), S. 52–54.

² A.D.: Das Stiftsfräulein und der Tod. In: *Die Ermordung einer Butterblume*. München/Leipzig: Georg Müller, 1913, S. 201–210.

³ Werner Stauffacher: Umriss einer Begegnung. Alfred Döblin und Ernst Ludwig Kirchner. In: Hartmut Eggert u. a. (Hg.): *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2001*. Bern 2003, S. 41–50.

⁴ Vgl. Jochen Meyer (Hg.): *Alfred Döblin 1878–1978*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum. Marbach a. N. Stuttgart 1978, S. 116–129.

⁵ A.D.: *Briefe*. Hg. v. Heinz Graber. Olten 1970 (= *Briefe*), S. 59.

⁶ A.D.: *Das Stiftsfräulein und der Tod*. Schnitte von EL Kirchner (= *Lyrische Flugblätter* 1). Berlin-Wilmersdorf: A. R. Meyer, 1913.

⁷ Lothar Lang: *Expressionistische Buchillustration in Deutschland 1907–1927*. Luzern, Frankfurt/M. 1975, S. 18.

⁸ A.D.: *Comtefs Mizzi*. In: ders.: *Drama, Hörspiel, Film*. Hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten 1983, S. 32–61.

⁹ *Briefe*, S. 59.

¹⁰ A.D.: Vom Hinzl und dem wilden Lench. In: ders.: *Die Lobensteiner reisen nach Böhmen. Novellen und Geschichten*. München: Georg Müller, 1918 [recte: 1917], S. 141–151.

¹¹ *Ankündigung | MARSYAS Eine Zweimonatsschrift*, hg. v. Theodor Tagger. [Mit einer Radierung von Hans Meid.] Berlin 1917, S. 7.

¹² *Briefe*, S. 99 (17.7.1917).

¹³ A.D.: Vom Hinzl und dem wilden Lench. In: *Marsyas* 1 (Juli/August 1917), S. 17–30; vgl. Claudia Giani Leber: *Alfred Pellegrini und die Hölzel-Schule*. Basel 1988, S. 32.

¹⁴ *Briefe*, S. 99.

¹⁵ A.D.: Mariä Empfängnis. In: *Die schöne Rarität* 6 (1917), S. 109–114.

¹⁶ A.D.: *Blaubart und Mijs Ilsebill*. Mit Steinzeichnungen von Carl Rabus (Das Prisma 10). Berlin: Hans Heinrich Tillgner, 1923.

¹⁷ A.D.: Epilog. In: ders.: *Auswahl aus dem erzählenden Werk*. Hg. v. E. H. Paul Lüth. Wiesbaden 1948, S. 393.

¹⁸ A.D.: Der Überfall auf Chao-Lao-Sü. In: *Der Genius* 2 (1921), S. 275–285.

¹⁹ A.D.: *Der Überfall*. Berlin: Officina Serpentina, [1930].

²⁰ A.D.: *Unser Dasein*. Berlin: Fischer Verlag, 1933.

²¹ Vgl. Bernadette Hoffmann: *Illustrer l'abstraction? Les gravures dans la première édition de «Unser Dasein» d'Alfred Döblin (1933)*. In: *Recherches germaniques* 32 (2002), S. 127–143.