

ALEXANDER HONOLD

## Der Untergang der *Lusitania*

Ein ozeanisches Sprechstück von Alfred Döblin

Zu den Neuerungen der Kriegsführung, die im Ersten Weltkrieg ihre erstmalige Erprobung fanden, zählt der Einsatz von U-Booten, Flugzeugen und Luftschiffen. Das Vordringen des Krieges in neue Sphären – nämlich markant *über* und *unter* dem geostrategischen Oberflächenrelief von Land und Meer – signalisierte zugleich auch eine expansive, raumgreifende Qualität der technischen Modernisierung, die sich nun als ein allgemeiner Herrschaftsanspruch über die Natur und die Natursphäre des Menschen geltend machte. Tauchboot und Luftschiff zeigten sich als die ikonischen Botschafter einer mit den Mitteln des 20. Jahrhunderts forcierten Erweiterung der Kampfzone in den elementaren Raum. Es sind, auf dem literarischen ‚Feld‘ der Vorkriegs- und Kriegsjahre, eher sporadische Gattungsexperimente, die ernsthaft den Versuch unternehmen, etwas von den ganz andersgearteten taktilen Erfahrungsräumen der Luft und des Wassers zu vergegenwärtigen. Zu ihnen gehört ein dramatisches Werk Alfred Döblins aus dem Jahr 1920, das den Titel *Lusitania* trägt und sich mit dem gleichnamigen Schiffsunglück auseinandersetzt.

Katastrophen wie die Schiffsuntergänge der *Titanic* im April 1912 und der *Lusitania* im Mai 1915, bei denen jeweils trotz aufwendiger Rettungsaktionen weit über eintausend Todesopfer zu beklagen waren, führten in dramatischer Weise die Gestehungskosten des verwegenen Traums eines die Kontinente umspannenden ozeanischen Weltverkehrs vor Augen. Wie das Mittelmeer die antike Ökumene, so bestimmt der atlantische Ozean den global ausgreifenden Verkehrsraum und Sinnhorizont der europäischen Neuzeit. *Atlantis* ist der Titel eines Romans von Gerhart Hauptmann, der 1912 die Havarie und das rasche Sinken eines Amerikadampfers ins Zentrum der Handlung rückt. Im Szenario des sinkenden Riesendampfers auf dem Atlantik formt der Roman das symbolische Inbild einer Epoche im Untergang, des Untergangs selbst als einer suggestiven Epochensignatur.

Alfred Döblins Kurzdrama *Lusitania* ist als ein vielstimmiges Sprechstück ohne eigentliche Hauptfiguren angelegt und auf drei Szenen verteilt, innerhalb derer mehrfach wechselnde Figurengruppen auftreten und einzelne Phasen des Schiffsunglücks vorstellen. Der Erstdruck aus dem Jahr 1920 erschien in einer gewerkschaftlichen Zeitschrift (*Die Gefährten*, Genossenschaftsverlag Wien/Leipzig) und trägt am Ende den Vermerk „Geschrieben 1919“. Bis auf wenige Korrekturen dürften, so der Kommentar des Herausgebers Erich Kleinschmidt, „die wesentlichen Vorarbei-

ten und Skizzen“ in das Jahr 1919 und damit in die unmittelbare Nachkriegszeit fallen.<sup>1</sup> Die Uraufführung als Theaterstück erfolgte erst im Januar 1926 am Hessischen Landestheater Darmstadt im Rahmen der Aufführungsreihe „Junge Bühne“ und löste, in Anwesenheit des Schriftstellers, einen erheblichen Tumult aus, der auf die Störungsaktionen und Proteste rechtsradikaler Besucher zurückging.<sup>2</sup> Ein zweiter Druck, dann als selbständige Schrift, erfolgte textidentisch 1930 in Hamburg. Ende der 1920er Jahre wurde von dem Dramaturgen Hans Peter Schmiedel eine (als verloren geltende) Hörspielfassung des Stücks eingerichtet, die am 18.10.1929 vom Sender Leipzig ausgestrahlt wurde; für sie fertigte Döblin einige zusätzliche Erläuterungen an, die expliziter auf die äußeren Vorgänge während des Schiffsuntergangs Bezug nehmen, der Schiffsname allerdings wird in dieser Fassung abgeändert zu „Patagonia“.

Das katastrophale Unglück eines Ozeandampfers ist ein für die Kriegs- und Nachkriegsjahre keineswegs ungewöhnliches literarisches Sujet; man könnte im Hinblick auf die 1910er Jahre geradezu von einer Dekade der Schiffsuntergänge sprechen. Der in Gerhart Hauptmanns *Atlantis*-Roman von 1912 dramatisch in Szene gesetzte Untergang des Passagierdampfers *Roland* eröffnete die literarische Reihe.<sup>3</sup> Ihm zur Seite lässt sodann Heinrich Mann seinen Roman *Der Untertan*, eine scharfe satirische Bestandsaufnahme des wilhelminischen Obrigkeitsstaates, mit einer im Wolkenbruch versinkenden Kaiserfeier enden, deren apokalyptisches Brio vom Erzähler ausdrücklich mit dem pompösen Niedergang eines sinkenden Dampfers verglichen wird. Der sich in kaisertreuer Euphorie geradezu überschlagende Protagonist des Romans, der „Untertan“ Diederich Heßling, erklärt hingerissen: „Das ist das einzige, erstklassige Theater, es ist das Höchste, da kann man nichts machen!“<sup>4</sup> Doch schlägt das Unwetter mit nie gekannter Stärke die Kaisertreuen in die Flucht, „die apokalyptischen Reiter“<sup>5</sup> prasseln über die Köpfe der „Besitzenden und Gebildeten“<sup>6</sup> herein und proben für den „Ernstfall“.<sup>7</sup> „Dazu, hoffnungslos, wie die Dinge standen, spielte die Regimentsmusik immer weiter ‚Heil dir im Siegerkranz‘, spielte selbst nach der Durchbrechung des Militärkordons und der Weltordnung, spielte wie auf einem untergehenden Schiff dem Entsetzen auf und der Auflösung.“<sup>8</sup>

Obwohl Heinrich Manns bitterböse, infernalische Vision schon jenen bevorstehenden „Ausbruch“ des Augusterlebnisses vorwegzunehmen

<sup>1</sup> Kleinschmidt: Kommentar des Hg. in Döblin: Drama, S. 549.

<sup>2</sup> Kleinschmidt in Döblin: Drama S. 549; vgl. Huguet: Bibliographie, Nr. 2497-2519; Schuster/Bode: Döblin im Spiegel, S. 68ff.

<sup>3</sup> Hauptmann: Sämtliche Werke, Bd. V, S. 415-680.

<sup>4</sup> Heinrich Mann: *Der Untertan*, S. 353.

<sup>5</sup> Ebd., S. 361.

<sup>6</sup> Ebd., S. 360.

<sup>7</sup> Ebd., S. 361.

<sup>8</sup> Ebd.

scheint, war das Romanwerk bereits im Frühjahr 1914 abgeschlossen. Die Regimentsmusik auf dem untergehenden Schiff spielt an auf die legendäre Bordkapelle der *Titanic*, welche dem schon im Sinken begriffenen Schiff ein letztes Mal aufgespielt haben soll. Auf ihrer Jungfernfahrt im April 1912 von Southampton nach New York war die *Titanic*, ein britischer Luxusdampfer der Extraklasse, südöstlich Neufundlands mit einem Eisberg kollidiert; bei den mehrstündigen Rettungsarbeiten konnten viele Passagiere aufgrund mangelhafter Leitsysteme die Plätze in den Rettungsbooten nicht rechtzeitig einnehmen, es ertranken 1514 Menschen im eiskalten Wasser, nur 710 konnten gerettet werden. Die Schiffskatastrophe rief sogleich internationale Anteilnahme hervor, sie wurde aber auch im Sinne eines Menetekels der modernen Technik aufgefasst. Als emblematisches Zeichen der Hybris war ex post bereits der hochgestimmte Name des Ozeanriesen lesbar geworden. Die titanische Herausforderung des Meeres, sie musste bezahlt werden mit einer Totalhavarie, ausgelöst sowohl durch die Unberechenbarkeit der Naturgewalten wie auch durch menschliches Versagen. Fast wie eine Wiederholung des Untergangs der *Titanic* nahm sich dann drei Jahre später die wiederum spektakuläre, als Fanal des ausgeweiteten U-Boot-Krieges verstandene Torpedierung der *Lusitania* aus, ebenfalls mit hohen Opferzahlen.

Am 7. Mai 1915 wurde der britische Passagierdampfer *Lusitania*, der sich auf der Fahrt von New York nach Liverpool befand, vor der Südküste Irlands von einem deutschen U-Boot angegriffen und torpediert. Es kamen beim Untergang des Schiffes 1198 Passagiere ums Leben, darunter 127 amerikanische Staatsbürger, Angehörige einer bis dahin nicht kriegsbeteiligten Nation. Dieser „Vorfall“ ereignete sich in der sogenannten „Phase des eingeschränkten U-Boot-Krieges, in der die deutsche Marineleitung verstärkt auf die Versenkung britischer Handelsschiffe setzte.“<sup>9</sup> Kurz nach dem Einschlag des Torpedos erfolgte eine Explosion; das Schiff sank – anders als die über mehrere Stunden in Schräglage befindliche *Titanic* – binnen achtzehn Minuten, so dass nur wenige hundert Passagiere gerettet werden konnten.

Über die Gründe für den Angriff, seinen Ablauf und das rasche Sinken des Schiffes wurde in den verfeindeten Kriegslagern sogleich kontrovers spekuliert.<sup>10</sup> Die britische Admiralität ließ verlauten, es habe sogar zwei Torpedoeinschläge gegeben, was noch nachdrücklicher die planvolle, höchst aggressive Vorgehensweise der deutschen U-Boot-Flotte belegt hätte. In Deutschland vermeldete man, an Bord des Schiffes habe sich in erheblichem Umfang auch Munition befunden, die nach dem Torpedotreffer explodiert sei, und erst diese Explosion wiederum habe zum Untergang der *Lusitania* und zu den hohen Opferzahlen geführt. Vermutlich

<sup>9</sup> Kramer: *Lusitania*, S. 689f.

<sup>10</sup> Bailey/Ryan: *The Lusitania Disaster*; Ballard/Dunmore: *Das Geheimnis der Lusitania*; O'Sullivan: *Die Lusitania*; Preston: „*Wurden torpediert, schickt Hilfe*“.

war es deutschen Agenten in New York gelungen, Einblick in die geheimen Frachtpapiere der *Lusitania* zu gewinnen, was von der deutschen Kriegsführung dann wiederum sogleich propagandistisch ausgeschlachtet wurde. Tatsächlich befanden sich an Bord etwa 4 Millionen Schuss-Gewehrmunition und 5000 Schrapnellgeschosse, doch waren diese (wie sich später herausstellte) nicht mit Sprengstoff befüllt gewesen, konnten also nicht die Ursache der mysteriösen zweiten Detonation gewesen sein.

Einen ausdrücklichen Befehl zum Angriff hatte es der Quellenlage zufolge nicht gegeben; umgekehrt war allerdings auch eine Warnung an das Schiff unterblieben, obwohl den britischen Behörden die Operationen deutscher U-Boote vor der Südküste Irlands nicht verborgen geblieben waren. Der britischen Marineführung unter Minister Winston Churchill wurde sogar unterstellt, die Versenkung der *Lusitania* „zynisch in Kauf genommen“ zu haben,<sup>11</sup> um ‚Amerika‘ als potentiellen Partner in den Krieg hineinzuziehen. Die Versenkung der *Lusitania* und die hohe Zahl an zivilen Opfern heizte die Kriegsstimmung an und führte in den bis dato nicht nur nominell neutralen USA zu einer massiven Verschlechterung der Beziehungen gegenüber dem Deutschen Reich. Obwohl die Regierung der Vereinigten Staaten in Berlin empört Protest einlegte, zögerte Präsident Wilson jedoch noch, den energischen Forderungen nach einem Kriegseintritt der USA an der Seite der Entente zu entsprechen. Auch von Seiten der britischen Regierung wurde die Schiffstragödie kriegsrhetorisch genutzt, um die Skrupellosigkeit des deutschen Vorgehens zu unterstreichen. Zumindest kurzzeitig sah es so aus, als habe dieser zerstörerische Akt in unbedachter Weise eine Eskalationsstufe ausgelöst, die eigentlich nicht hatte forciert werden sollen.

Unabhängig vom Stellenwert des Unglücks für die Eskalation auf dem maritimen Kriegsschauplatz avancierte auch die *Lusitania*, wie zuvor schon die *Titanic*, zum Teil einer Bildserie, die in der Wiederholung vergleichbarer Szenen nochmals an Schärfe gewann: das atemlose, chaotische Durcheinander an Bord; der qualvolle, unaufhaltsame Vorgang des Sinkens; der Kampf um die rasch überbelegten Plätze in den Rettungsbooten; die auf dem schäumenden Meer herrenlos umhertreibenden Überbleibsel von der Schiffseinrichtung und dem Passagiergepäck. Ein Koloss in Schiefelage, halb schon in seinem tragenden Medium versunken, der eigenen Bestimmung auf demonstrative Weise entfremdet: dies waren bildhafte Chiffren, die in exemplarischer Weise die abenteuerliche Dimension des technischen Fortschritts und der Ingenieurskunst veranschaulichten, in welcher Stolz und Wagnis eine je schon durchaus heikle Verbindung eingegangen waren.

Von solcher bildhaften Prägnanz mit hohem Emotionswert ist Alfred Döblins Szenenfolge *Lusitania* weit entfernt. Sein Stück betreibt eine

<sup>11</sup> Kramer: *Lusitania*, S. 690; vgl. Bailey/Ryan: *The Lusitania Disaster*, S. 226-290.

radikale ‚Auskühlung‘ des hoch emotionalisierten Sujets, es zieht die Kriegsepisode auf einen Schauplatz des Elementaren, auf dem selbst das Leid der Opfer in eine transzendente Perspektive gerückt wird und dadurch die gesamte Katastrophe eigentümlich entdramatisiert erscheint. Döblins Theaterstück kommt weitgehend ohne konkrete Situationsbeschreibungen und Anweisungen für die Einrichtung der Kulissen aus, es enthält auch kaum Handlungselemente, die in einem dramaturgischen Sinne wirksam werden könnten, entbehrt überhaupt einen „nacherzählbaren Inhalt“.<sup>12</sup> Weder die Wahl der Schiffsroute noch der Treffer durch das feindliche U-Boot oder die hernach ergriffenen Maßnahmen zur Rettung der Passagiere werden als Geschehensmomente im Stück selbst wirklich nachvollzogen. (Erst mit dem für die Funkfassung geschriebenen „Sprechertext eines Ansagers“ werden nähere Begleitumstände der Schiffsreise und auch die Torpedierung selbst benannt, dann aber vom historischen Fall der *Lusitania* abgelöst.) Sogar der Herausgeber stuft Döblins Theaterstück als ein „Lese-Stück“ ein, dessen „Bühnentauglichkeit“ letztlich „bestritten“ werden müsse.<sup>13</sup> Vielleicht aber ist das Werk ohnehin besser zu charakterisieren als ein literarisches Hörstück. Denn statt äußerlich bewegter Handlung herrscht vielmehr ein Hin- und Hergewoge von Stimmen, aus welchem man mit etwas Mühe bestimmte wiederkehrende Figuren herausfiltern und anhand charakteristischer Merkmale wiedererkennen kann. Dabei bleibt die jeweilige Individualität dieser Personen allerdings verborgen hinter der Maske abstrakter und serieller Sprecherbezeichnungen wie DIE FRAU, DER MANN, EIN MEERWEIB, ERSTER SCHIFFBRÜCHIGER, ZWEITER SCHIFFBRÜCHIGER usw., womit ein antikes Theaterprinzip des formalisierten Maskenspiels gleichsam in die medienakustische Gegenwart überführt wird. Da manche der Figuren unter mehreren Personenangaben auftreten (z.B. die ZWEI FREUNDINNEN später als BESSIE und KARLA, mehrere der Passagiere aus Szene 1 dann in Szene 3 als SCHIFFBRÜCHIGE), und umgekehrt Sprecherbezeichnungen wie ERSTER MENSCH für unterschiedliche Figuren benutzt werden (zunächst für eine Frau, später für einen Mann), ließe sich nicht einmal ohne weiteres eine distinkte Aufstellung der *dramatis personae* vornehmen und genau angeben, wieviele sprechende Figuren insgesamt in dem Stück agieren (es sind etwa zwei Dutzend).

Hin und wieder blitzen bestimmte Zusammenhänge der Figuren untereinander auf, lassen sich wiederkehrende Muster und Haltungen erkennen. Doch kaum eine dieser konsekutiven Linien hält für längere Zeit vor, keine der Figuren begleitet die Leser oder Hörer durch das gesamte Stück und seine drei Szenen hindurch; rasche, oft unkommentierte Wechsel der auftretenden Sprecher und Sprünge in den angesprochenen Motiven erschweren das Mitverfolgen des sprachlichen Fortgangs und des in ihm

<sup>12</sup> Kleinschmidt in Döblin: *Drama*, S. 602.

<sup>13</sup> Ebd., S. 608.

angedeuteten Geschehens. Ein dominantes Kennzeichen des Stücks ist das distanzierte Verhältnis der kommentierenden Stimmen zu dem aus ihren Bemerkungen nur indirekt erschließbaren Verlauf der Schiffskatastrophe. Gleichwohl ist das untergehende Schiff der Fluchtpunkt des Stimmen-Reigens, obwohl bzw. gerade weil schon unter den Passagieren (und später den unbeteiligten Festland-Bürgern) die Neigung vorherrscht, mit dem Schiff selbst und seinem Betrieb eigentlich gar nichts zu tun zu haben.

ERSTER: Lusitania! Was geht uns die Lusitania an. Es ist das Schiff eines Rheeders, einer Gesellschaft; sie haben uns gerufen, wir sind nicht mit ihnen verbunden.

ZWEITER: Wie ich in New York auf der Straße ging, fiel es mir ein. Ich hätte noch warten können. Ich hätte nicht fahren brauchen. (67)<sup>14</sup>

Die an Bord befindlichen Menschen halten bis zuletzt ihre bürgerliche Unbeteiligtheit aufrecht. In einer arbeitsteiligen Gesellschaft, deren wesentlichen Belange von abstrakten Funktionszusammenhängen bestimmt und von mehr oder minder anonymen Institutionen gelenkt werden (dies meist sogar ziemlich geräuschlos und ohne auffällige Reibungen), braucht es den einzelnen Passagier ja auch nicht zu bekümmern, wer sein Schiff beheizt und auf Touren bringt, wer es steuert und für die Passierbarkeit der Verkehrswege besorgt ist. Etwaige Turbulenzen, natur- oder menschenbedingte Widrigkeiten sind da nicht vorgesehen. „Und wenn, wenn wir untergehen: was ist?“, fragt, noch vor dem bösen Knall, ahnungsvoll der KAPITÄNLEUTNANT. Worauf der DOKTOR die dem Prinzip bürgerlicher Désinvoltüre so trefflichen Ausdruck verleihende Antwort gibt: „Die Leute hatten schließlich etwas anderes vor“ (69).

So ist es in der Tat. Jede und jeder ist aus unterschiedlichen Gründen an Bord und zu unterschiedlichen Zielen unterwegs, aber zu einer Gemeinschaft verbindet diese Passagiere nur der Umstand, dass sie sich mit dem materiellen Träger der von ihnen in Anspruch genommenen Verkehrsleistung möglichst wenig zu beschäftigen wünschen. Man hat schließlich anderes im Sinn. Wie Thomas Manns *Zauberberg*-Sanatorium, so ist auch die *Lusitania* mit ihren Luxuspassagieren, den dichtgedrängt belegten Zwischendecks und der tief im Innern rumorenden Feuerungs- und Maschinenanlage, ohne dass dieser Aufriss des gesamten Schiffes bei Döblin überhaupt in den Blick genommen würde, ein exemplarischer Modellfall der modernen Welt, insofern auch ein Stück ‚Welttheater‘ auf begrenztem Raum. Ein wenig erinnert diese allegorische Dimension des Stücks auch an Karl Kraus' enzyklopädisches Weltkriegsdrama *Die letzten Tage der Menschheit* (1919), in dem die kommentierende Figur des „Nörglers“, fast wie in einem barocken Sakramentalenspiel, das dumme und acht-

<sup>14</sup> Seitenangaben im Haupttext beziehen sich auf Döblin: *Lusitania*.

lose Treiben der Welt hinieden als einen vergänglichen Tummelplatz von Eitelkeiten, Gehässigkeiten und Grausamkeiten durchleuchtet.

In Döblins erster Szene, an Deck des dem Untergang geweihten Schiffes, ist es die Figur bzw. Sprachmaske des NIHILISTEN, welche diese gleichsam Kraus'sche Funktion des mit Wonne unkonstruktiv kritisierenden Nörglers ausübt.

NIHILIST: Das Theater. Sie irren um einander. Die Konsulate haben gewarnt vor diesem Schiff; es wird abgefangen werden. In den Zeitungen standen Inserate. Da laufen sie. Sie konnten's nicht lassen. Das ist der Mensch. (66)

Döblin hat mit diesem Befund über die Situation des Schiffsunglücks hinaus jene organisierte Gleichgültigkeit in den Blick genommen, welche die Bevölkerung der nachmals dann kriegsbeteiligten Staaten davon abgehalten hatte, sich für die drohende politische Katastrophe Europas *rechtzeitig* zu interessieren. Vergleichbares hatte Robert Musil in seinem Epochenroman *Der Mann ohne Eigenschaften* auf die resignative, ebenfalls die Dominanz des Indirekten betonende Formel gebracht: „Seinesgleichen geschieht“. Karl Kraus, Thomas Mann, Robert Musil – die Gemeinsamkeiten ihrer teils schon während des Krieges, teils hernach gezogenen Epochenbilanzen liegen in der paradoxen Kombination von einer hochgradigen Durchschaubarkeit der zerstörerischen gesellschaftlichen Mechanismen (zumindest für gut informierte Zeitgenossen) bei gleichzeitig vorherrschender Unbeirrbarkeit des eingeschlagenen fatalen Kurses.

Ins Bild der Theatersituation gefasst, hindert der Unernst ihrer aller Rollen-Ausübungen die Beteiligten daran, rechtzeitig auf ein eingreifendes Verhalten umzustellen. „Was tun“? Kaum eine Frage wird an Deck des Atlantikschiffes so häufig gestellt wie diese; sie durchzieht in ihren Abwandlungen fast sämtliche Spielszenen: „Was wollen wir tun?“ (63), „Was willst du tun?“ (73), oder auch: „Was sollen wir?“ (96). Dieser pochenden Ratlosigkeit gegenüber steht eine andere stereotyp wiederholte Formel, mit der die mitreisenden Passagiere permanent ihre persönliche Unbeteiligtheit und Unschuld beteuern. „ERSTER: Heulen, heulen. Ich hab es nicht gewollt. [...] VIERTER: Ich will nicht, nicht mehr. Es ist zu viel. Ich hab es nicht gewollt. [...] FÜNFTER: Ich hab nicht auf das Schiff gewollt. Ich hab nichts mit dem Schiff zu tun“ (66f., vgl. auch 83). Diese Formel hat eine wörtliche Entsprechung in Kraus' *Letzten Tagen der Menschheit*, in welchen just dieser Satz das mehrfach wiederholte Schlusswort von Kaiser und Gott selbst darstellt.<sup>15</sup> „ANDERE“ Personen bei Döblin stimmen ein: „Ich will herunter vom Schiff.“ Und verfallen in klägliche Lar-moyanz: „Langes, langes Sterben. Ich hab es nicht gewollt“ (69). Als ein genuines Sprechstück umkreist dieses Dramolett ein Geflecht aus Redeweisen, Sprachmasken und Verhaltensmustern, die sich beziehen auf einen

<sup>15</sup> Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 770.

selbst eigentümlich abwesenden Geschehenskern, nämlich auf das hinter all diesen Sprachgebärden kaum greifbare geschichtliche Unglück bzw. Unglück der Geschichte.

Im Falle Döblins und der *Lusitania* ist jedoch bemerkenswert, wie die besagte Mittelbarkeit der Darstellungsweise, die vor allem im Hinblick auf die als bekannt vorausgesetzte Schiffskatastrophe obwaltet, dann wiederum gepaart ist mit einer Direktheit des stofflichen Elements, mit der frischen, lebendigen Präsenz also jener Wasserwelt, die das Schiff auf dem hohen Meer so unerbittlich in ihre Fänge nimmt. Wie Döblin die historische Situation in einen Naturvorgang umschreibt, wie er aus einem kriegerischen Zusammentreffen von Dampfer und U-Boot das physikalische Zusammenspiel zweier Aggregatzustände macht, das ist im Jahre 1920 ästhetisch ganz unerhört und von höchst seltsamer Wirkung. Das Stück beginnt mit der – für ein geschichtliches Sujet recht seltsamen – Anweisung: „Deck der *Lusitania*. Frühmorgens. Einige Meeressäuger kommen geschlichen“ (62).

Erobert, in Beschlag genommen wird dieser Lesart zufolge der britische Dampfer *Lusitania* nicht etwa durch Angehörige einer feindlichen Kriegspartei, sondern zunächst von den märchenhaften Wesen des Ozeans, die naiv, aber nicht unkundig das Gebilde von Menschenhand erkunden. Das erste Meeressäuger findet am Schiff etwas, was ihm emporhilft, und sagt: „Das ist aus Hanf. Es ist geflochten. Ein Tau“ (ebd.). Das Meeressäuger vollzieht in diesen knappen Sätzchen auf exemplarische Weise die Stationen einer ethnographischen Annäherung. Von der ersten, stauenden Kontaktnahme geht es in drei kleinen, bedeutsamen Schritten bis zur identifizierenden Schlussfolgerung. Ein zweites Meeressäuger fragt: „Was machen sie damit?“ (ebd.). Das Schiff und die Menschen sind Fremdkörper auf dem Meer; konsequenterweise sind sie es, die sich von der anderen Seite her, von den Meeressäugern, bestaunen und befragen lassen müssen. Nochmals schaltet das erste Meeressäuger sich ein: „Alles ist voll Taue. Aber es wächst nicht hier“ (ebd.).

Zum Eintritt ins Geschehen thematisiert das *Lusitania*-Stück jene Schwelle des Naturzustandes, auf der sich das Schiff als ein Artefakt, als etwas mit Kunstmitteln Gemachtes, bewegt. Was wächst, was sich organisch aus der elementaren Umgebungssituation heraus formt und bildet, das ist Natur; das andere hingegen ist Kultur und Technik, kalkulierte Hervorbringung von Menschenhand. Ein Drittes der Elementarwesen resümiert: „Es ist ein Schiff. Ich habe schon gesehen“ (ebd.). Die Meeressäuger Döblins können sprechen, sie bilden sich ein treffendes Urteil; geräuschlos begeben sie sich an Bord und haben, ehe die Menschen es so richtig mitbekommen, das Schiff schon mit Beschlag belegt und auf ihre Weise eingenommen. Ihr wiegendes „Sammsammsarasa“ umgibt, umgarnt die Deckpassagiere rasch und auf eine sanft überwältigende Weise, die jeden Widerstand zwecklos macht. Die Meerwesen dürfen an der Luft

nicht austrocknen; sogleich erhält ein herumstehender Deckoffizier von einem dicken Wasserschwall einen kräftigen Nasenstüber; er weiß nicht, wie ihm soeben geschah. „Sie sind perplex“, sagt der KAPITÄNLEUTNANT, sein Vorgesetzter, zu ihm. Der DECKOFFIZIER erwidert: „Ich habe geträumt, wir gehen unter.“ Darauf der „KAPITÄNLEUTNANT: Mensch. Reden Sie keinen Blödsinn. Nehmen Sie sich zusammen. Sie sind an Bord. [/] DECKOFFIZIER: Ich habe eigentlich etwas anderes geträumt. Daß wir schon untergegangen sind. Und die Frauen ankommen, die unter Wasser wohnen.“ Darauf nochmals der KAPITÄNLEUTNANT: „Die Frauen unter Wasser. Praktische Frauen, mein Lieber“ (63). Natürlich wissen die Zuschauer und Leser es an dieser Stelle schon besser: Wenn ein Mensch glaubt, geträumt zu haben, und darüber nur scheinbar wirres Zeug zu erzählen vermag, dann hat ihn in Wirklichkeit längst eine andere Dimension der Realität erfasst, dann ist er, wie hier eben der Deckoffizier (als einer der ersten an Bord), mit den Elementargeistern in Berührung gekommen. Es ist durchaus keine Schreckensvision, die der Träumer berichtet, jenes sanfte Hinabgleiten in die Arme der Wasserfrauen.

Mit dem die Spielhandlung eröffnenden Auftritt der Meeressäuger bringt Alfred Döblin ein naturphilosophisches Thema auf, das in seinem Denken und in seinen Schriften der 1920er Jahre großen Raum einnehmen wird: die Elementarwelt des Wassers.<sup>16</sup> Döblin sieht die Wasserwelt als Medium der Umgestaltung, der permanenten Selbst-Umformung durch Wellen und Strömungen. Niemals „treffe“ man „im Wasser [...] auf Einzelwesen“, so erklärt der Autor seine Faszination für dieses Element. „Es ist so biegsam, ineinander geschmolzen, ineinandergehend.“<sup>17</sup> Die vielgestaltigen, wandelbaren Aggregatzustände des Lebens, so wird es die Abhandlung *Unser Dasein* beschreiben, sind mit dem irdischen Leib keinesfalls ausgeschöpft.<sup>18</sup> Die große Kraft, welche auch in dem kleinen Sprechstück eine ganze Kette von dramatischen Veränderungen herbeiführt, kommt aus dem Wasser. Als ihr Gegenprinzip kann das krampfhaft Festhalten an der Aggregatform des Festen, am Schollen-Charakter des Erdbodens gelten, wie es zwei der Schiffspassagiere, ein Ehepaar, in ihrem Dialog demonstrieren. In diesem Wortwechsel ist ein kleiner, lächerlicher Blumentopf der symbolische Repräsentant einer obsessiven Besitzfixierung auf dasjenige, was man mit Händen greifen und festhalten kann.

MANN: Das schöne Wasser.

FRAU: Das Riesenkänguruh. Es hüpf; macht seinen weichen dumpfen Beutel auf für uns.

MANN: Wir fahren glatt.

<sup>16</sup> Döblin: Das Wasser; ders.: *Unser Dasein*.

<sup>17</sup> Döblin: Das Wasser, S. 854.

<sup>18</sup> „Wir liegen nicht mehr in jener Urgallerte des Meers. Aber wir können nur in diesem Milieu leben und müssen es unaufhörlich wiederherstellen“ (Döblin: *Unser Dasein*, S. 158).

FRAU: Hab ich Sehnsucht nach dem Land. Was man greifen kann mit den Fingern. Nicht fortläuft.

[...]

MANN: Was hast du da?

FRAU: Was geht's dich an.

MANN: Zeig. Ein Blumentopf.

FRAU: Ja. Ein Blumentopf. Ich hab ihn gestohlen.

MANN: Wem?

FRAU: Aus einer Kabine. Weiß nicht, wer drin wohnt. Da, Erde.

MANN: Gib mir.

FRAU: Siehst du.

MANN: Ich mach mir keine Sorgen. Möchte es nur auf der Hand haben. Krümelchen Erde. Ich fühl es so gern. (64)

Auf dem Wasser wächst die vergebliche Sehnsucht nach der Körnigkeit der Erde. Letztlich haben wir hier die Schwundstufe eines paradiesischen Paares vor uns, freilich längst schon auf die Arche seiner Vertreibung gefesselt. Frau und Mann sind ganz auf das feste Element fixiert, sie wollen greifen, festhalten, Wurzeln schlagen, und sei es mithilfe der Handvoll Erde eines Blumentopfes. Wieder ist *sie* es, die mit ihrem Diebstahl die Grenze des Erlaubten übertritt, und wieder ist *er* der Nutznießer. Der Fruchtbarkeit des Wassers, die auch sie beide umschließt wie der Bauch von einem „Riesenkänguruh“,<sup>19</sup> begegnet die Frau skeptisch; zum Leben gehört nun einmal, dass es nicht aufzuhalten ist, sondern „fortläuft“, ganz wie das fließende Element. Tiefe Skepsis gegenüber dem Wasser bestimmt nicht nur diese beiden, sondern auch viele andere Personen an Bord.

Das Schiff *Lusitania* lebt in seinem Bewegungsprinzip zwar permanent auf, von und mit diesem Wasser, doch stehen Besatzung und Passagiere dem sie tragenden Element achtlos gegenüber. Dass sie absehen von jenem Medium, das sie umgibt, ist Bestandteil eines Lebensentwurfes, der die überall sonst frei fließenden Energien blockiert und sich sperrt gegen ein transitorisches Verständnis der eigenen irdischen Existenz. In einem Aufsatz über das Wasser, nur wenige Jahre nach dem *Lusitania*-Stück entstanden, schreibt Döblin: „[F]lüssig zu werden ist sogar vielem Festen gegeben. Etwa wie die Seele in Traum geraten oder schlafen kann. In der Flüssigkeit sinken die Grundteile zu tieferer Anonymität zurück. Die schärfere hitzigere Wallung der Körper, ihre Isolierung und Flucht voneinander nimmt ein Ende.“<sup>20</sup> Demgemäß ist nach der Auffassung Döblins, die bereits in den 1910er Jahren von dem Studium fernöstlicher Religion und Philosophie beeinflusst war, auch der physische, biologische Tod kein „Endpunkt“, sondern „ein allmählicher, schwerer Übergang in die Natur“.<sup>21</sup> Am Schick-

<sup>19</sup> Die Szene stellt, wie andere, folgende ebenso, eine Art Miniatur-Drama dar, womit Döblin die inneren Konflikte der Figuren andeutet; vgl. dazu Huguet: Alfred Döblin dramaturge, bes. S. 216f.

<sup>20</sup> Döblin: Das Wasser, S. 855.

<sup>21</sup> Kleinschmidt in Döblin: Drama, S. 602.

sal der *Lusitania* und ihrer Passagiere spielt Döblin erstmals, anhand eines kollektiven Geschehens von zeitgeschichtlicher Bekanntheit und allgemeinem Interesse, diese naturphilosophische Auffassung des Todes als eines transitorischen Vorgangs durch. Die „Intention“ der Szenenfolge läuft demnach „eher auf eine Erfassung kollektiver psychischer Phänomene [...] im Umfeld der Weltkriegskatastrophe hinaus“.<sup>22</sup>

Trotz des eher assoziativ wirkenden Duktus', mit dem die Stimmenfolge und die Konfigurationen des Theaterstücks *Lusitania* gefügt sind, fehlt es dem knapp fünfzigseitigen Werk und seinen „drei Szenen“ keineswegs an innerer Ordnung. Durch den Wechsel der drei Schauplätze – zunächst ist die Spielsituation auf Deck des Schiffes, dann in der Tiefe des Meeres, drittens schließlich am Ufer des Festlandes – entsteht eine kompositorische Grobstruktur, die in etwa der Chronologie des Ablaufs der Ereignisse entspricht. Zugleich aber vergegenwärtigen die Schauplätze von Szene 2 und Szene 3 alternative Geschehenslinien, denn hier trennt sich das Schicksal der im Wasser Ertrunkenen von dem der an Land gelangten Überlebenden. Wasser und Festland verkörpern als deutlich voneinander geschiedene Umgebungsräume jene beiden Elemente – je für sich –, die in der Ausgangssituation auf dem Schiff in einer technisch errungenen Kombination miteinander verbunden sind. Einer prinzipiell fragilen Kombination (dem großen Schiff), deren unwahrscheinliche Existenz im Verlauf der Handlung gegen die erneute Scheidung der Elemente unterliegt. So ungefähr könnte man die von Döblin in die Betrachtung eingeführte naturgeschichtliche Lesart jenes Vorfalles paraphrasieren, der in den Geschichtsbüchern wiederum als ein zu weitreichenden Konsequenzen Anlass gebendes Kriegsverbrechen verzeichnet wird. Doch so, wie das synchrone Nebeneinander der Elemente (Szene 2 und Szene 3) auf das diachrone Nacheinander des Unglücks (Szene 1) folgt, ist dann letztlich die Schlusszene am Ufer als erneutes Inkrafttreten der geschichtlichen Welt des Krieges zu verstehen; der Gang ans Land (Schiffbruch) ist nicht nur eine systematische Alternative zum Weg ins Wasser, sondern auch die einzig verbliebene Zuflucht der aus dem Meer wieder Vertriebenen.

Die Ereignisse an Bord setzen einige Zeit vor dem Zusammentreffen mit dem feindlichen U-Boot und dem Moment des Torpedotreffers ein, so dass zwischen dem Status quo und dem alarmierten Ausnahmezustand eine deutliche Differenz gezeigt werden kann. Doch geht Döblin hierbei dramaturgisch besondere Wege, indem er den eigentlichen Zeitpunkt des feindlichen Einschlags nicht sehr deutlich heraushebt, ja ihn fast unbeachtet im fortlaufenden Gerede untergehen lässt, das schon zuvor von üblen Vorahnungen des Untergangs und einer verschiedenerseits angesprochenen Explosionsgefahr durchzogen war.

<sup>22</sup> Kleinschmidt: Gegenkunst und Naturismus, S. 33.

Von Beginn an hat sich eine vage, noch grund- und ziellos scheinende Erregung der Menschen bemächtigt. Sie ist Symptom und Folge jenes unheimlichen Kontakts mit den Naturgeistern des Meeres, in dem einige der Passagiere sich schon befinden. Mehr und mehr kommt den Menschen ihr Sicherheitsgefühl abhanden. Eine zwischenzeitliche Regieanweisung lautet: „*Inzwischen ist der Lärm stark geworden. Einzelne und Gruppen laufen über Deck. Werfen sich hin*“ (66). Als ein zweiter Unruheherd an Bord erweisen sich (neben den Gewalten des Wassers selbst) die umlaufenden Gerüchte über einen insgeheimen militärischen Nebenzweck der *Lusitania*-Fahrt; man hört von versteckten Munitionsdepots in den Frachtkammern, munkelt etwas von einer ergangenen Gefahrenwarnung. Was soll sich nicht alles angeblich auf dem Schiff befinden? „Kanonen. Kriegsmaterial. Panzerwagen“ (70).

Die absurdesten Vermutungen überschlagen sich. „Nichts tun. Nicht eingreifen“ (66). Mit diesem Rat zur Passivität quittiert der Nihilist das wachsende Misstrauen und die ansteigende, bald in Panik übergehende Gereiztheit. Der Nihilist hat allen Grund, gelassen zu sein, denn der langsam aber sicher sich abzeichnende Untergang gibt seiner Haltung ja Recht. Entspannt kommentiert er: „Sie sind mit der Angst an Bord gekommen; wir lassen es nicht einschlafen. Wir entwickeln. Nichts in die Menschen hineintragen. Locken, locken. Ein Feuer daraus machen“ (ebd.). In diabolischer Raffinesse spekuliert der Nihilist auf die Katastrophe, und ein allmähliches Um-sich-Greifen der Unruhe an Bord, die bald zur Massenpanik sich zu steigern droht, würde das Unglück wirkungsvoll beschleunigen. Die Schiffsglocke läutet; es kommt an Deck zu einer wilden Versammlung aufgebrachter Passagiere, bei der die umlaufenden Gerüchte laut ausgesprochen werden. „ERSTER: Es ist Munition an Bord. [ ] ZWEITER: Die Feinde wollen sie in die Luft sprengen“ (68). Der KAPITÄNLEUTNANT will beschwichtigen, indem er die Passagiere bei der Ehre ihrer typisch amerikanischen Unerschrockenheit und Tapferkeit zu packen versucht:

KAPITÄNLEUTNANT: [...] Nehmen Sie sich zusammen. Herrschaften. Was ist über euch gekommen. Kaufleute, Soldaten, Gelehrte. Abkömmlinge der Männer, die den neuen Kontinent kultiviert haben. Liegen, heulen. (ebd.)

Doch die misstrauisch gewordene Menge verlangt „Aufklärung“. Man bildet auf Vorschlag des Kapitänleutnants eine „Kommission“, die mit ihm durch alle Räume geht und das Schiff nach geheimen Munitionslagern durchsucht, ohne dabei auf etwas Verdächtiges zu stoßen.<sup>23</sup> Mit diesem Handlungselement greift Döblin die kontroverse Diskussion nach dem Untergang der *Lusitania* auf, in der die Detonation an Bord und das ra-

<sup>23</sup> Die Durchsuchung des Schiffes nach Waffen geht auf einen realen Vorfall an Bord zurück (Preston: „Würden torpediert, schickt Hilfe“, S. 97).

sche Sinken des Schiffes als Indiz für die Explosion eines geheimen Waffenlagers gedeutet wurden – aus der Sicht des deutschen Aggressors wäre dies ex post ein entlastender Umstand gewesen. In der ersten, noch an Bord spielenden Szene Döblins kommt mit diesem Schiffsrundgang und seinem öffentlich verkündeten Resultat doch so etwas wie eine dramaturgische Spannungskurve zur Geltung, an deren Höhepunkt vom Leiter der Suchdelegation Entwarnung gegeben wird: „Es hat sich herausgestellt, daß keine Munition an Bord ist, keine Kanonen, keine Materialien. Wir lassen unseren wackeren Kapitän hochleben, der uns Vertrauen geschenkt hat“ (72). Auf diese Nachricht hin verbreiten sich an Deck allgemeine Erleichterung und heitere Stimmung; die Frau mit dem Blumentopf verstreut ein wenig Pflanzenerde, im Hintergrund ertönt: „*Leise Tanzmusik*“ (ebd.). Ein Misston allerdings mischt sich in den Jubel: Eine Frau beklagt den Verlust ihrer Freundin. Vollkommen verstört wankt sie durch die ausgelassene Menge und prallt ab an der ausgelassenen Stimmung. In diesem Moment szenischer Diskrepanz holt das Thema des Wassers die erneut achtlos gewordene Schiffsgesellschaft wieder ein, ohne dass es die Menschen an Bord wahrhaben.

ZWEITE FREUNDIN (in Strümpfen, losem Haar herumirrend):

Bessie. (Brüllendes Gelächter.)

FREUNDIN: Er hat sie geholt. Bessie.

FRAU (lachend): Fräulein, Sie haben keine Strümpfe an. (ebd.)

Döblin hat in der Szenenfolge geschickt die Handlungsebene des umlaufenden Munitions-Gerüchts durchsetzt mit der privaten Situation zweier Freundinnen, in deren Intimität die Elementargewalt des Wassers als Trennungsmacht hineinfährt. Während der öffentliche Vorwurf an die Schiffsleitung und die darauffolgende Entwarnung sich wie Frage und Antwort zueinander verhalten, kommt in der Zwischenszene ein versteckter Angriff des Wassers auf einem eher leisen Nebenschauplatz zur Darstellung, so dass, aus Sicht der Leser, Zuschauer oder Hörer jedenfalls, von Entwarnung keine Rede sein kann.

Zunächst schienen die beiden jungen Frauen sogar bereit, dem Locken des Meeres und seiner Geschöpfe ohne großes Widerstreben nachzugeben.

ZWEI FREUNDINNEN (auf dem mäßig leeren Deck. Die eine zärtlich): Nun werden wir es bald wissen.

ZWEITE: Wie ich glücklich bin.

ERSTE: Das Meer. Himmlisch ist es. Wir fahren so schnell.

ZWEITE: Daß die Spitzen der Wellen heraufreichen. Es sind Spitzen, die man anlegen möchte; am Hals, um den Rock. (71)

Unüberlegt und leichtsinnig nähern sich die beiden Freundinnen (sie werden bald als BESSIE und KARLA benannt) dem Wasser, lassen es an sich heran wie einen kostbaren Schmuck oder ein den Körper umhüllendes

Medium. Sie scheinen in enger Vertrautheit miteinander zu stehen, sind vielleicht ein Liebespaar; und womöglich macht genau dies die beiden wiederum verführbar, stimmt sie empfänglich für die Lockungen des Wassers. Döblin wird später, in seiner Kriminalnovelle *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord* (1924), ein Szenario entfalten, in dem zwei Frauen durch ihre von der Gesellschaft nicht akzeptierte Liebe zu einer gemeinsamen Mordtat getrieben werden. An Bord des Schiffes jedenfalls gehören die beiden Freundinnen mit zu den ersten Opfern. Die ERSTE bekennt: „Ich hatte Angst, wie die Glocke schlug. Hast du noch Angst? [/] ZWEITE: Sehnsucht nach dem Wasser. Dieses Wonnige. Sieh da, was ist das? Was kommt? [/] EIN MEERWEIB (*berührt sie, aus dem Schiff kommend, von hinten [...]*)“ (71). Ehe sie es sich versieht, ist die erste der beiden Freundinnen schon in die Fänge des listigen Wasserwesens geraten und wird, zum Entsetzen der hilflos zurückbleibenden Augenzeugin, von Bord gespült.

MEERWEIB: Kommen Sie doch mit, Fräulein.

ERSTE: Wo wollen Sie denn hin?

MEERWEIB: Haben Sie keine Angst, Fräulein. Bist doch ein schönes Geschöpf.

ERSTE: Du auch. (*Sie lacht; sie nähern sich dem Schiffsrand.*) Nein, wenn ich mit Ihnen gehe, habe ich gar keine Angst.

DER DICKE (*mit ihr über Bord*): Sammsammsarasa, Sammsammsarasa.

DAS MEERWEIB (*stellt sich vor die zweite auf; piepsend nachahmend*): Was – ist – da?

ZWEITE (*schreit umsinkend*): Bessie!

DIE WEIBER (*reißen ihr schmeichlerisch die Kämmе, Schube ab; weg*). (71f.)

Mit Trug, List und Schöntun haben die Wassergeister sich ihre Beute geholt; es geht dabei ein wenig zu wie in Goethes *Fischer*-Ballade. Hernach irrt, wie gesehen, die übriggebliebene Freundin fassungslos über das Schiff und ruft „gell“, wie die Anweisung lautet: „Mich holen sie auch, Sie laufen herum“ (73). Abermals klafft zwischen den verschiedenen Figuren an Deck eine gespaltene Wahrnehmung auf; die alarmierte Freundin spürt, sieht und weiß, was die anderen eben noch nicht spüren, sehen und wissen können. Vergebens erinnert ein Passagier daran, man habe ja keine Munition gefunden; und der Nihilist schwärmt: „Sieh nur. Hab ich nicht recht? Ist das nicht Material? Ist das nicht schön?“ (ebd.).

Des Nihilisten Haltung zum gesellschaftlichen Treiben an Bord ist ästhetisch motiviert, er wittert, wo andere um ihr Leben fürchten, ergiebige Material. Döblins Szenenfolge privilegiert diese Sichtweise nicht, sie diskreditiert keineswegs jene, die sich erst kleinmütig, dann panisch auf ihrer schwimmenden Plattform festkrallen. Der Begleiter des Nihilisten und eine weitere, unbenannte Stimme (wer mag das sein?) gehören zu den

wenigen, die ‚auf Untergang‘ setzen. Immer hektischer schwirren die Äußerungen durcheinander, in den Regiebemerkungen markieren ein angedeutetes Gefecht und der Lärm des Torpedo-Einschusses die Klimax des erneuten Tumults.

ANDERE (*tief erregt, die Hände gefaßt*): Wenn das Schiff unterginge?

BEGLEITER: Wollt ihr es? Zu Ende. Diese Minute.

STIMME: Ich wollte es.

FREUNDIN: Bessie. Bessie. Da – sind sie.

(*Die Meerestiere haben sich eingeschlichen; es sind immer nur wenige Personen auf Deck.*)

FREUNDIN: Da sind sie. (*Schreit, flüchtet.*)

EINIGE (*schreien mit, laufen davon. Schüsse auf See*).

STIMMEN: Herunter von Deck; man schießt.

EINIGE (*leise*): Kommt, kommt. Kommen Sie.

BEGLEITER (*kniend*): Ich geh nicht davon. Nun wollen wir untergehen. Laß uns versinken. (*Schüsse. Erschütternder, dumpfer Krach.*) (ebd.)

Die meisten Schiffspassagiere sperren sich vehement, wenn auch letztlich vergebens, gegen jeden Kontakt mit dem Wasser; erst recht – wen wundert's? – verängstigt sie das beim Untergang der *Lusitania* unvermeidliche Einsinken in das flüssige Element. So fleht etwa ein DRITTER unter den Schiffspassagieren, in fast zärtlichem Schmeicheln, den Ozean um Gnade und Verschonung an: „Wasser. Liebes, großes Wasser, laß mich los. Liebes Wasser. Du hast schon Millionen verschluckt. Du bist so sanft. Laß mich los“ (67). Das Bangen und Flehen erscheint nur allzu begreiflich, denn der Mensch, als evolutionärer Landgänger par excellence, taugt nun einmal nicht (mehr) für ein Leben im Wasser. Der aufrechte, starre Menschenkörper weiß sich im Fluiden nur sehr ungelentk zu bewegen, wie die Meerweiber feststellen, als vereinzelt, dann in größeren Mengen die Passagiere und Besatzungsmitglieder in den Ozean sinken.

ERSTES MEERWEIB SQUARA (*zum Deckoffizier*): Gehen Sie auf Zehen, Herr.

DECKOFFIZIER: Es fängt alles noch einmal an.

SQUARA: So vorsichtig, mein Herr.

[...]

DECKOFFIZIER: Da kommen auch die anderen. Sie sind es. Es sind Fische. Drollig. Sie sind hier zu Hause. (77f.)

[...]

(*Squara mit taumeligem Deckoffizier.*)

ZWEITES MEERWEIB: Wen sie bringt. Sieh wie er geht. Er schwimmt. Er rudert. Geht von ihr weg.

SQUARA: Du mußt immer einen Schritt nach dem andern tun. Das Wasser schiebt dir die Beine seitlich und rückwärts. Das spielt



und drängt; man muß mit ihm umgehen. Du mußt die Zehenspitzen vorausstrecken. (79)

Es ist den Menschen nicht gegeben, sich mit ihren Bewegungsabläufen gut auf das neue Umgebungsmedium einzustellen; der Körper erfährt mehr Widerstand, hat im Gegenzug aber ein geringeres spezifisches Gewicht. Das Wasser ist nachgiebig, es „spielt“, und damit wissen die geschmeidigen Meeresbewohner umzugehen, nicht aber die das Festland gewohnten Vertreter des aufrechten Gangs. Wie schlecht ihnen der Untergang bekommt, wird in der Ironie solcher Szenen humorvoll kaschiert: Der Eintritt in die Wasserwelt ist nichts anderes als ein Wechsel des Aggregatzustandes – auch wenn das allein schon den sicheren Tod bedeutet. Das Hinabsinken der Schiffspassagiere in die Meerestiefe, dem Döblins Meeresgeister so romantische Beiklänge verleihen, ist weder harmlos, noch bleibt es ohne Folgen.

Im Wasser begrüßt man die Opfer der Schiffskatastrophe spöttisch und nicht ohne Andeutung leisen Triumphgefühls. Wenn hier unten Gott wohnt, so kann auch der sich eine gewisse Genugtuung über den Zusammenbruch der menschlichen Behelfe gegen die Natur nicht verkneifen.

ALTER: Was seid ihr lieben Kinder so lange auf der Erde gewesen.  
Hat euch die Sonne gebrannt. Habt ihr euch die Füße wund getreten. Hier ist es feucht und stiebt. Wie ihr hinsinkt. Oh wie ihr hinsinkt. So langsam. Wie Betrunkene taumeln. Kreuzt die Beine, wechselt die Arme, dreht und rollt den Kopf. Es ist alles an euch ohne Willen. Langsam biegt ihr euch. Und da liegt ihr. Bei mir. – Wie Diener liegen sie vor meiner Tür. Sie machen eine tiefe feierliche Verbeugung und legen sich hin.  
(ebd.)

Diese Begrüßungsansprache gilt, zu Beginn der zweiten Szene, den von Deck geschleuderten oder aus den Kabinen herausgespülten Schiffspassagieren und Besatzungsmitgliedern – all denjenigen also, die es nicht in die Rettungsboote geschafft haben und im Meer versunken sind. Wo die Bemühungen um Rettung, wo auch das Fragen und Suchen irgendwann aufhört, nämlich am Limit und Nullpunkt der Wasseroberfläche, da setzt bei Döblin das zweite Drittel des Stücks erst ein, indem es zeigt, dass auch nach diesem Übergang für die Ertrunkenen nicht einfach Schluss ist.

Zuvor, gegen Ende der ersten Szene, spitzten sich die Entwicklungen in dramaturgisch effektvoller Weise zu. Die Nachricht vom Torpedoeinschlag macht die Runde; von den räumlich benachteiligten Passagieren des Zwischendecks bahnen sich einige aggressiv ihren Weg; es werden bewaffnete Patrouillen aufgestellt, im vergeblichen Bemühen, für die Rettungsmaßnahmen wieder Ruhe und Ordnung herzustellen; eilends tauscht man Mutmaßungen aus über Zustand und Ausstattung der wenigen Boote; die Frau mit dem Blumentopf resigniert; zwischen den beiden Freundinnen kommt es zum unerwarteten Wiedersehen; BESSIE erscheint KARLA als

MEERWEIB, sie ruft ihrer noch an Deck befindlichen Freundin zu, keine Furcht zu haben, und „[t]rägt und schleppt sie fort“ (75).

Im Übergang von der Situation auf dem Schiff in die Wasserwelt hinein übernehmen Regieanweisungen und Szenenbeschreibungen die Rolle einer treibenden Kraft und gewinnen handlungsentscheidende Signalfunktion: Die Meeresgeschöpfe „*juchzen laut, schliddern über das Deck, gießen aus Eimern Wasser herüber; zu einem wachsend großen Teil verschwinden sie mit und hinter Personen. Es treten wiegende kippende Bewegungen auf Deck auf*“ (76). Und schließlich: „*Ein blaugrüner Schleier hebt sich als Zeichen des Meeres vorn über die ganze Szene*“ (77). Das Versinken des Schiffes und vieler der an Bord Befindlichen ist damit besiegelt. – Auch in der Wasserwelt sind Opfer zu beklagen, wie ein wenig später dann unter den Menschen. Es wurden unzählige Lebewesen von der Wucht der Explosion getroffen und getötet. Im Unglück selbst, so schien es, arbeiten die Menschen an Bord und die Wassergeister aus der Tiefe in gewisser Weise sogar zusammen; von beiden Seiten aufeinander sich zubewegend, kommentieren sie die entstandenen Schäden und ihre absehbaren (aber nicht jedem sogleich begreiflichen) Folgen.

ZITTERNDES FRÄULEIN (*allein*): War das der Stoß? Es ist mir gar nichts passiert. Ich hab' es mir viel schlimmer vorgestellt. Ich bin froh, daß ich schon aufgestanden bin. Ich hab meinen Mantel angezogen.

(*Unter Tosen sausen Meermänner von den Tauen herunter.*)

EIN ÄLTERER: Seid gut. Seid behilflich. Tut keinem etwas Böses.

MEERWEIBER (*von unten heraufkommend*): Es wackelt. Es wackelt. Tausend Fischchen sind zerrissen. Ist ein Loch so groß wie ein Tor. Man kann mit dem Wagen durchfahren. [...]

DER LANGE (*auf Stelzen*): Wie ein Berg so groß ist das Loch. Ihr habt keine Strickleitern. Wer will die Menschen schleppen.

EINE: Laß sie sinken. Ich trag schon meins. (75)

Aus der Schiffskatastrophe sind im Moment des Übertritts in das Wasser sogleich sämtliche geschichtlichen oder politischen Kennzeichen wie weggewischt, es handelt sich, in das ozeanische Element eingebettet, um einen nur mehr naturästhetisch zu betrachtenden Vorgang. Erst wieder in Szene 3 kehrt das *Lusitania*-Stück zu einer Reflexion des realhistorischen Rahmens und damit zur kriegsrelevanten Handlungsebene zurück.

Die beiden in ihrer Naturgegebenheit kontrastierenden Elementarwelten, die Festlandküste und die Meerestiefe, sind dementsprechend auch Schauplätze gegensätzlicher Verhaltensweisen. In Szene 2 besteht die hauptsächliche Spannung des theatralen Gefüges aus der Diskrepanz zwischen dem Aufbegehren der versunkenen Menschen, die zäh und vergeblich auf der Fortsetzung ihres irdischen Lebens beharren, und der ihnen von den Wasserwesen geduldig und mit leichtem ironischem Spott vermittelten Lehre des widerstandslosen Gewährenlassens. Obwohl die Meeres-

geschöpfe sich nach Kräften bemühen, scheitert ihr Versuch, die Menschen dem fluiden Element anzuverwandeln. Es kommt zu einer erneuten aggressiven Explosion menschlicher Zwietracht, worauf den Hinabgesunkenen das Aufenthaltsrecht am Meeresboden wieder entzogen wird und sie als Schiffbrüchige aus dem Wasser ausgespieen und an Land gespült werden. Erst dort, in Szene 3, lernen die Gestrandeten, loszulassen; sie finden sich ab mit dem Verlust ihrer früheren Güter und Ziele. Nun sind es die unverdrossen am Krieg festhaltenden Landmenschen, mit welchen die Schiffbrüchigen der *Lusitania* in Konflikt geraten. Es geht im Spannungsfeld von Wasser- und Festlandszene sowohl um die Bewertung des *Lusitania*-Falles speziell wie auch um die allgemeine Bedeutung des Krieges für das Einzelleben, und letztlich sogar um die (auch dramaturgisch nicht unwesentliche) Frage, was in diesem Sinnhorizont individuelles Handeln heißt, und bis zu welcher Grenze es reicht.

In der zweiten Szene, die laut Regieanweisung auf dem „Meeresboden“ spielt, müssen sich die Untergegangenen mühsam mit ihrer neuen Umgebung vertraut machen. Jener DECKOFFIZIER etwa, den das ERSTE MEERWEIB fürsorglich in die Tiefe geführt hatte, ihm die fließende Bewegungsart nahebringend („Zehenspitze, Zehenspitze“, 80), hat große Schwierigkeiten, sich im Meer zurecht- oder gar mit seiner Situation abzufinden.

SQUARA: Du bist im Wasser. Über dir ist Wasser, um dir, um mir.

Sieh, wie es sich langsam bewegt.

DECKOFFIZIER (*hilflos vor ihr sinkend*): Ich, ich bin im Wasser.

SQUARA: Du liegst auf dem Meeresboden.

DECKOFFIZIER (*der Kopf vornüberfallend*): Ich. Ich liege auf dem Meeresboden.

SQUARA: Noch in Narkose, mein stiller Herr?

DECKOFFIZIER: Ich. Ich liege auf dem Meeresboden. (*Schreiend*.)  
Ertrunken. Das Schiff. Mein Schiff. Untergegangen ist das Schiff. (ebd.)

Eine eigentümliche Verlangsamung und Unschärfe umhüllt die Akteure, auch das Reden erfolgt wie gedämpft. Der Schiffsoffizier versucht, wie nach einer zweiten Geburt, zunächst einmal sich selbst als Person wahrzunehmen und zu artikulieren. Aber eine Rückkehr zur früheren Identität kann es für den Gesunkenen nicht geben; das Schiff und seine Geschichte sind nicht mehr greifbar, sie sind auch als geschichtliche Fakten bedeutungslos geworden. „Ertrunken“ ist er aus der Sicht der oben Gebliebenen, die nicht wissen können, ob und wie es in der Jenseitswelt unter Wasser weitergeht.

Auch andere klammern sich noch am Meeresgrund vergeblich an Einzelheiten ihres früheren Lebens. Ein ZWEITER MENSCH erklärt angstvoll: „Oh, ich habe Angst. Ich will nach Hause“ (82). Daraufhin rekapituliert ein DRITTER MENSCH: „Wir sind in einem Schiff gefahren. Das Schiff

ist weg. Das Schiff ist weg“ (ebd.). Und ein ERSTER MENSCH setzt, sinnloser Weise, hinzu: „Da ist meine Fahrkarte“ (ebd.). *Szenisch* arbeitet Döblin hier mit dem dramatischen Mittel einer Komik erzeugenden Inkongruenz<sup>24</sup> zwischen dem starrsinnigen Verhalten der ehemaligen Passagiere und ihrer offensichtlichen Lage, die ein solches Verhalten ins Absurde und Lächerliche zieht. *Kommunikativ* haben diese Äußerungen zugleich den Nebensinn, prospektiven Lesern, Zuschauern oder Hörern die Unzweideutigkeit dieser Lage klar vor Augen zu führen. In *poetischer* Hinsicht wiederum führen diese exaltierten Klagen das Stück in die Nähe einer chorischen Litanei. „MEHRERE: Ertrunken, wir sind ertrunken. Die Fische. Wir sind auf dem Meeresboden. Das Schiff ist zerbrochen. Die Lusitania ist zerbrochen“ (83).

Die Opfer durchlaufen auf dem Meeresboden eine Art Katharsis; sie sollen sich „reinigen“ (85) und dadurch erlöst werden von den Hüllen und Bürden ihrer früheren Leben – allerdings nur dann, wenn sie selbst sich gegen die reinigende Loslösung nicht gewaltsam sperren. Manche der Opfer beginnen unter den Extrembedingungen zu beichten. Sie berichten über böse Taten, schlechte Charaktereigenschaften und nennen Geschädigte. Manche beklagen vor allem den Verlust von Frau und Kindern. Andere weigern sich, dem moralischen Druck nachzugeben, und werden aufsässig. Die beschwichtigende Weichheit der Meerestiere bleibt bei jenen augenscheinlich ohne Wirkung. Ein Tumult tritt ein, etliche Opfer der Schiffskatastrophe greifen den Alten, den Gebieter der Meerestiefen, tötlich an und werden daraufhin mit dem Rauswurf aus der ozeanischen Welt bestraft – eine Chance ist vertan.

ALTER (*unter die Menschen tretend, sie berührend*): Es ist alles vorbei. Die Wellen zehn Meilen über euren Köpfen. Deine Frau ist nicht mehr, die Kinder sind nicht mehr. Es ist kein Schiff.

MENSCHEN (*höhnend andrängend*): Pack ihn. Tritt ihm gegen den Bauch. Rundherum.

ALTER (*zurückweichend, keuchend*): Ihr Schlechten. Ich nehme meine Hände von euch. Auseinander. Flieht auseinander. (*Grausig zu dem Meerestier*.) Meine Peitsche her. Ihr sollt nicht leben. Ihr sollt verwelken. (*Das Wasser verdunkelt sich, wird unruhig; es tost.*) Hinweg. Das ist das Gericht. Jagt sie mit mir. Nach oben. Hinauf. Hinauf.

MENSCHEN (*Webgeschrei, sie verschwinden*). (89)

Im Widerstreben gegen den Übergang zeigt sich die „schlechte“ Beharrlichkeit der menschlichen Natur, eine Auflösung des eigenen Ich,<sup>25</sup> wie sie

<sup>24</sup> Zur sogenannten „Inkongruenztheorie“ des Komischen und ihrer Explikationskraft vgl. Kindt: *Literatur und Komik*, S. 40-47, 59-138.

<sup>25</sup> In *Unser Dasein* schreibt Döblin: „Der Sinn der Form: die Formen sind kurze Stabilisierungen, Pfähle auf einer ungeheuren Chaussee. Es sieht aus wie Ruhe auf der Flucht. Aber die Formung nützt nichts, es ist eine Täuschung, es geht weiter.“

im Wasser droht, kann von den Ertrunkenen nur als schlimmste Gefährdung ihrer selbst aufgefasst werden. Nur ein FÜNFTES MÄDCHEN will partout „nicht hinauf“, sondern lieber, wie ein ZWEITES MEERWEIB ihm vorschlägt, „Fischlein werden“ (ebd.). Eine festliche Hochzeit der Elemente, wie sie etwa das Finale der Klassischen Walpurgisnacht in Goethes *Faust II* mit dem Prunk galanter Barockherrlichkeit imaginiert,<sup>26</sup> kommt in den Gewässern der versunkenen *Lusitania* nicht zustande. Den Exodus der anderen kommentiert ein „ERSTES MEERWEIB: Jetzt steigen sie aus dem Wasser. Der Mond geht auf. (*Weinend heiß.*) Warum sind sie nicht bei uns geblieben?“ (90).

Mit Szene 3 betritt die Spielhandlung erstmals den festen Boden eines Küstenstädtchens (bei dem es sich historisch gesehen um das an der Südküste Irlands gelegene Queenstown handelt, das heutige Cobh).<sup>27</sup> „*Es ist dunkel*“ (ebd.), die Hafengegend wirkt ärmlich und ausgezehrt. Hoffnungslose Gestalten verrichteten ein überlanges Tagwerk und kehren erschöpft in ihre nächtlichen Winkel ein. „*Vom Hafen unten schleichen einzelne langsam die gewundene Straße herauf; unter Tüchern, Schiffbrüchige*“ (91). Und wieder treffen unterschiedliche Wesen (und Welten) aufeinander; die irritierten Bürger, zu deren Quartieren die gewundene Straße hochführt, und die vom Wasser gezeichneten, deformierten Schiffbrüchigen. So skeptisch, wie die Ankömmlinge in der Dunkelheit die „Pflastersteine, Türen; Läden“ (ebd.) mustern, werden sie ihrerseits von den im Inneren der Häuser verborgenen Einwohnern betrachtet.

ERSTER BÜRGER (*drin*): Es rammelt an der Tür. Schlägt am Gitter.

Tappt auf dem Pflaster.

ZWEITER BÜRGER (*drin*): Da gehen welche.

DRITTER BÜRGER (*drin*): Da kommen neue.

EINIGE (*welche heraustreten*): Tapp. Tapp.

ERSTER BÜRGER: Sie hängen sich wie Spinnen an die Wände.

ZWEITER BÜRGER: Rutschen am Boden entlang.

DRITTER BÜRGER: Hier hat es geklingelt.

VIERTER BÜRGER: Immer neue. Sie kommen vom Hafen herauf.

(91f.)

Was da vom Hafen, also aus dem Wasser, heraufzieht, trägt die entmenschlichten Züge einer amorphen, bedrohlichen Masse; die Bürger sind alarmiert. Im grellen Zusammenstoß der beiden Gruppen gewinnt die Szene eine steile, expressionistisch aufgeladene Bildlichkeit. „Aus den Höhlen heraus, aus den Käfigen“ (92) treten die Schiffbrüchigen. Ihnen gegenüber: „Warmes, verschlafenes Menschengelichter“ (ebd.). Der eine

Diese Vorläufigkeit der Form gilt Döblin zufolge auch und gerade für „die ichhafte Person, ein unvollständiges, zur Welt geöffnetes Individuum.“ (Döblin: *Unser Dasein*, S. 177, 179).

<sup>26</sup> Vgl. Vf.: *Elementartheater*, S. 143-164.

<sup>27</sup> O'Sullivan: *Die Lusitania*, S. 73-87.

Bürger hält die Ankömmlinge für Bittsteller und Hungerleider, man schickt nach „Brod, Suppe“ (ebd.). Ein anderer glaubt, es handele sich um „Verbrecher“ (ebd.). Streng befiehlt ein weiterer: „Geht weg von unseren Häusern. Beschmiert unsere Fenster nicht. Holt Polizei“ (ebd.). Erst allmählich setzt sich die Erkenntnis durch, dass die Fremden „aus dem Wasser“ kommen, dass sie „Schiffbrüchige“ sind (ebd.); der Name „Lusitania“ macht die Runde. Und abermals wird das Schiff, oder nur mehr sein Name noch, zum Spielball der Wogen und Wellen, als welche die Stimmen im Ort nun durcheinander laufen.

NEUE BÜRGER: Was sagt ihr? Kommt aus den Häusern. Aus den Häusern.

NEUE BÜRGER: Die Lusitania ist torpediert. Die Lusitania. Sie haben sie versenkt.

ERSTER BÜRGER: Sie haben es gewagt. Da stehen sie. Wie einen Lumpen haben sie die Lusitania zerrissen. (93)

An den Schiffbrüchigen entdeckt man jetzt „Tang“ und auch „Blut“, man beschaut ihre Verletzungen, sieht „[Z]errissene Jacken, matte Arme“, fragt bang nach den übrigen Passagieren (ebd.). „VIERTER BÜRGER: Sie können nicht sprechen. Und das sind zwanzig, dreißig. Wo stecken die anderen?“ (ebd.). Ein Gespräch, eine Verständigung gar kommt zwischen Bürgern und Schiffbrüchigen schon deshalb nicht zustande, weil sie einander gar nicht wirklich begegnen, sondern die tatbereiten Bürger sogleich über die Ankömmlinge hinweg Beobachtungen formulieren und Schlussfolgerungen ziehen. Eine Eskalation der Gerüchtelage kommt in Gang. Wieviele mögen an Bord gewesen sein? „Fünfhundert, tausend, zweitausend“ (ebd.). Und: „Was ist mit ihnen geschehen?“ (ebd.). Die Vermutungen der zu Hause Gebliebenen über den Verbleib der Schiffspassagiere sind vielfältig und reichen von „Finger abgebissen“ über „erstickt“ bis zur scheinbaren Gewissheit: „Sie liegen bäuchlings auf dem Sand“ (93f.). Den Schiffbrüchigen wird durch die überschießende Redemacht der Bürger ihr Schicksal erneut aus den Händen gerissen. Mehr noch: Wer mit einigermaßen heiler Haut sich ans Festland retten konnte, gerät nun in das klassische Überlebenden-Dilemma der Unglaubwürdigkeit; wenn der Schiffbrüchige noch zu klagen vermag, kann er kein Opfer sein. Aber auch den Toten wird ihr Schicksal entwendet und enteignet, es dient den Landbewohnern allein zur Motivationsgrundlage neuerlicher Kriegspläne und Mobilisierungsschübe. „Um nichts“ seien die Toten der *Lusitania* gefallen, bemerkt ein ERSTER BÜRGER. Und ein ZWEITER BÜRGER springt ihm bei mit der markigen Forderung: „Wir wollen Krieg“ (94).

Den Opfern der Schiffskatastrophe ist solcher Gewaltdrang fremd, sie haben kein Begehren nach Vergeltung. Für die BÜRGER indes besteht nach der Versenkung der *Lusitania* ein willkommener Vorwand zur Forderung nach militanten Gegenschlägen:

BÜRGER: Rache. Wir wollen uns wehren. (*Sie heben einen Hingebrochenen auf ein Bett. Er ächzend.*)

SECHSTER SCHIFFBRÜCHIGER: Laßt mich herunter.

DIE SCHIFFBRÜCHIGEN (*dumpf*): Laßt uns durch. Auseinander. Weiter.

SECHSTER SCHIFFBRÜCHIGER (*auf den Trage*): Hunde. Ich will runter. Ihr seid verrückt.

MENGE (*Geschrei*): Rache an den Mördern. Seht den Sterbenden. Die Tausende im Ozean sollen gerächt werden. In den Krieg. Wir müssen in den Krieg. (ebd.)

Man glaubt in diesen strammen Rhythmen bereits einen Vorklang des marschierenden Kriegsneurotikers Biberkopf zu hören, der in *Berlin Alexanderplatz* knapp zehn Jahre später das immer noch offene Trauma des Ersten Weltkriegs ausagiert. Der Schiffbrüchige von der *Lusitania* – und zwar nur einer, der als ausgewähltes Exempel ostentativ aufgebahrt und vorgezeigt wird – soll zu einem stummen Zeugen der Anklage gemacht werden; er selber aber kündigt dieser Inszenierung erbost die Mitwirkung. Döblin hat ein revanchistisches Reaktionsmuster dargestellt, das nicht spezifisch auf bestimmte Kriegsparteien gemünzt ist, obwohl manche Passagen im konkreten Falle auch als Kritik an der britischen und US-amerikanischen Propaganda nach dem deutschen Angriff auf die *Lusitania* verstanden werden konnten. Da die Darstellung im Stück ganz in der Sphäre der überwiegend anglo-amerikanischen Schiffspassagiere und im geographischen Raum der befahrenen Streckenroute zwischen New York und Southampton verbleibt, kommt die deutsche Täterseite überhaupt nicht in den Blick, was einer problematischen Einseitigkeit in der politischen Bewertung Vorschub leistet. Höchstens indirekt konnten Rückschlüsse auf den verschärften U-Boot-Krieg des Deutschen Reiches als den eigentlichen (und durchaus verbrecherischen) Aggressor gegen die internationale zivile Schifffahrt gezogen werden. Möglicherweise hatte die Änderung des Schiffsnamens in „Patagonia“ für die Funkfassung des Stücks auch die Funktion, diese ‚Schlagseite‘ zu korrigieren.

Worum es in der dritten, an der Küste spielenden Szene aber eigentlich geht, das ist die krasse Entfremdung zwischen den zerschlagen aus dem Unglück Zurückkehrenden und den im sicheren Hafen agierenden Bürgern. Während letztere sich immer mehr in eine militante Rhetorik hineinsteigern, sind die Schiffbrüchigen nun endlich, anders als in der Wasserwelt, zur Hingabe ihres Lebens, ihrer Leiber, ihrer Existenzen bereit. Die Gestrandeten haben *vom Meer gelernt*; sie haben aufgehört, um ihr Überleben zu kämpfen, und legen nun, an Land und gegenüber den Landbewohnern, jene beugsame Nachgiebigkeit an den Tag, die ihnen die Wasserwesen auf dem Meeresgrund noch vergeblich beizubringen versucht hatten.

ERSTER SCHIFFBRÜCHIGER: Was sollen wir? Warum sind wir aus dem Wasser gestiegen? Warum haben wir die Hände nicht in die Tasche gesteckt und sind verreckt? [...]

ZWEITER SCHIFFBRÜCHIGER: Ich mag nicht mehr. [...] Tod, wo ist dein Stachel? Wo ist dein Stachel? Für mich. Ich brülle. Ich pfeife auf das Menschengelichter in den Betten, auf dem Pflaster. Verrückt, die sich mit Kartoffeln und Fleisch stopfen. Für wen? Für was? (96)

Die Schiffbrüchigen sind am Ende bereit, den Tod zu empfangen. Sie erwarten einen Gewaltigen mit der Sichel, doch was dann die Szene betritt, ist eine „große, auf Kothurn und unter Maske sich schwer bewegendere ERSCHEINUNG (*unter großem Gestampfe*)“ (97), die der erste für seine entbehrte Mutter hält, der zweite für den vermissten Bruder, der dritte für das inzwischen enorm gewachsene Kind und ein vierter für die geliebte Ehefrau, weil jeder die Erscheinung im Rückblick auf das nochmals durchlaufene eigene Leben modelliert und für sich mit bekannten Assoziationen ausstattet. Als „Erscheinung“, im Sinne also einer Phänomenalität par excellence, ist diese Instanz des Todes ausdrücklich ein Theatercoup, der mit Maske und Kothurn arbeitet.

Neuerlich entrückt, in eine Sphäre, in welcher die Gesetze und Handlungsweisen des Spiels vorherrschen, finden sich die Schiffbrüchigen nun doch wieder mit den Meeresgeschöpfen verbunden. Sogar die Sterne des Himmels gesellen sich diesem Reigen der Elemente hinzu, die ein VIERTER SCHIFFBRÜCHIGER ungläubig anstaunt: „Ihr – seid – heruntergekommen?“ (101). Nichts ist mit dem eingetretenen Tod vorbei, nur die Nacht der letzten Szene hat ein Ende, und die NACHTDACHRUFERIN weist mit aufräumenden Gebärden nach dem unheimlichen Spuk wieder „Jedes an seinen Platz“ (102). Das letzte Wort aber hat ein stolzes, nach dem südöstlichen *finis terrae* Europas benanntes Schiff, das nach seiner Zerstörung durch den deutschen Torpedo im kulturellen Gedächtnis nicht versank, sondern als Thema damit überhaupt erst auftauchte.

ERSTER SCHIFFBRÜCHIGER UND ANDERE: Die *Lusitania* – ist – nicht – untergegangen. (*Noch im Fallen des Vorhanges.*) (ebd.)

Für die öffentliche Wahrnehmung des Krieges seitens der Zivilbevölkerung und in der Presse, in den Bildmedien und in der politischen Rede waren emblematisch verdichtete Ereignisse wie die Attacke auf die *Lusitania* prägnant greifbare Gedächtniszeichen, die schon im unmittelbaren zeitgenössischen Echo aus dem Strom der tagtäglichen Meldungen herausragten und, wenngleich noch mit unklarer Bedeutung, bereits eine epochale Dimension des Geschehens andeuteten.

Die Rede vom Krieg als der Katastrophe, von der Urkatastrophe des Krieges signalisiert genau dies; ein Zeitverhältnis, das von verdichteten Ereignissen bestimmt wird, die nicht in der üblichen Folge von Ursachen und Wirkungen, von Impulsen und Gegenimpulsen verrechenbar sind.

Wie im historiographischen Begriff des *Ereignisses* und wie auch in der ästhetischen Kategorie der *Erscheinung* (die Döblin zum visionären Ende des *Lusitania*-Stückes in Spiel bringt) schwingt auch im Konzept der Katastrophe, das sich dem dramaturgischen Modell der antiken Tragödie verdankt, der unbestimmte Anteil einer metaphysischen Größe mit. Die Katastrophe ist steil und jäh, sie ragt oder fällt aus dem Gang der Dinge heraus.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Bailey, Thomas A./Ryan, Paul B.: *The Lusitania Disaster. An Episode in Modern Warfare and Diplomacy*. London 1975.
- Ballard, Robert D./Dunmore, Spencer: *Das Geheimnis der Lusitania. Eine Schiffskatastrophe verändert die Welt (Exploring the Lusitania. Probing the Mysteries of the Sinking That Changed History, 1995)*. Dt. v. Klaus-Peter Schmidt. Berlin/Frankfurt/M. 1995.
- Döblin, Alfred: *Das Wasser*. In: *Die Neue Rundschau* (1922), S. 853-858.
- Döblin, Alfred: *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord* (1924). Olten/Freiburg i.Br. [u.a.] 1992.
- Döblin, Alfred: *Lusitania. Drei Szenen* (1920). In: *Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Hg. v. Walter Muschg. Bd. 22: Drama, Hörspiel, Film. Olten/Freiburg i.Br. [u.a.] 1983, S. 62-102; „Anhang aus dem Nachlass“, S. 103-105.
- Döblin, Alfred: *Unser Dasein* (1933). In: *Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Hg. v. Walter Muschg. Bd. 9: *Unser Dasein*. Olten/Freiburg i.Br. [u.a.] 1964.
- Döblin, Alfred: *Drama, Hörspiel, Film*. In: *Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Hg. v. Walter Muschg. Bd. 22: *Drama, Hörspiel, Film*. Olten/Freiburg i.Br. [u.a.] 1983.
- Hauptmann, Gerhart: *Atlantis* (1912). In: *Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe*. Hg. v. Hans-Egon Hass. Bd. V: *Romane*. Berlin 1996.
- Honold, Alexander: *Elementartheater. Walpurgisnacht und Klassische Walpurgisnacht*. In: Ortrud Gutjahr (Hg.): *Faust I, II* von Johann Wolfgang von Goethe. Nicolas Stemanns Doppelinszenierung am Thalia-Theater Hamburg. Würzburg 2012 (= Theater und Universität im Gespräch, Bd. 14), S. 143-166.
- Huguet, Louis: *Alfred Döblin dramaturge. Lusitania, Die Nonnen von Kemnade*. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 17 (1981), S. 214-245.
- Huguet, Louis: *Bibliographie Alfred Döblin*. Berlin/Weimar 1972.
- Kindt, Tom: *Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*. Berlin 2011.
- Kleinschmidt, Erich: *Editorische Nachweise des Hg. zu Lusitania*. In: *Alfred Döblin: Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Hg. v.

- Walter Muschg. Bd. 22: *Drama, Hörspiel, Film*. Olten/Freiburg i.Br. [u.a.] 1983, S. 548-550.
- Kleinschmidt, Erich: *Gegenkunst und Naturismus. Zu Alfred Döblins Einaktern Lydia und Mäxchen und Lusitania*. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanisten-Verbandes* 30 (1983), S. 29-36.
- Kleinschmidt, Erich: *Kommentar des Hg.* In: *Alfred Döblin: Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Hg. v. Walter Muschg. Bd. 22: *Drama, Hörspiel, Film*. Olten/Freiburg i.Br. [u.a.] 1983, S. 579-669.
- Kramer, Alan: *Art. „Lusitania“*. In: *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*. Hg. v. Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Irina Renz. Paderborn 2003, S. 689f.
- Kraus, Karl: *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog* (1922). In: *Ders.: Schriften*. Hg. v. Christian Wagenknecht. Bd. X: *Die letzten Tage der Menschheit*. Frankfurt/M. 1986.
- Mann, Heinrich: *Der Untertan* (1918). München 1980.
- O'Sullivan, Patrick: *Die Lusitania. Mythos und Wirklichkeit (The Lusitania: Unraveling the Mysteries, 1998)*. Dt. v. Dirk Steffen. Hamburg [u.a.] 1999.
- Preston, Diana: *„Würden torpediert, schickt Hilfe.“ Der Untergang der Lusitania 1915 (Wilful Murder. The Sinking of the Lusitania, 2002)*. Dt. v. Udo Rennert/Peter Torberg. München 2004.
- Schuster, Ingrid/Bode, Ingrid (Hg.): *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*. Bern/München 1973.