



THESIS



L



This is to certify that the
thesis entitled

VIER POLE EXPRESSIONISTISCHER PROSA
STUDIEN ZU DEN ERZÄHLFORMEN EXPRES-
SIONISTISCHER WERKE VON KASIMIR
EDSCHMID, CARL EINSTEIN, ALFRED
DÖBLIN UNpresented by AUGUST STRAMM

JOSEPH LAWRENCE BROCKINGTON

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D. degree in German Language
and Literature

A handwritten signature in cursive script, appearing to read "A. B. Alford". The signature is written over a horizontal line.

Major professor

Date Sept. - 14 - 57



OVERDUE FINES:
25¢ per day per item

RETURNING LIBRARY MATERIALS:
Place in book return to remove
charge from circulation records

<p>1824103</p> <p>17 K 278</p> <p>Feb 27 89</p> <p>July 29</p> <p>Jan 22</p> <p>MAR 11</p> <p>024</p>	<p>SEP 20</p>
---	---------------

VIER POLE EXPRESSIONISTISCHER PROSA
STUDIEN ZU DEN ERZÄHLFORMEN EXPRESSIONISTISCHER WERKE
VON
KASIMIR EDSCHMID, CARL EINSTEIN, ALFRED DÖBLIN
UND AUGUST STRAMM

By

Joseph Lawrence Brockington

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of German and Russian

1981

© Copyright by

JOSEPH LAWRENCE BROCKINGTON

1981

ABSTRACT

VIER POLE EXPRESSIONISTISCHER PROSA

STUDIEN ZU DEN ERZÄHLFORMEN EXPRESSIONISTISCHER WERKE
VON
KASIMIR EDSCHMID, CARL EINSTEIN, ALFRED DÖBLIN
UND AUGUST STRAMM

By

Joseph Lawrence Brockington

Long considered to be clearly inferior to the other genres, the prose of German Expressionism has recently begun to receive the critical attention it deserves. However, even newer studies seldom focus on expressionist prose as their main topic. (Chapter I) This dissertation is an analysis of prose works by Kasimir Edschmid (Die sechs Mündungen), Carl Einstein (Bebuquin), Alfred Döblin ("Die Ermordung einer Butterblume", "Die Tänzerin und der Leib", and "Der Kaplan"), and August Stramm ("Der Letzte") and includes a discussion of the narrative theories of these authors. (Chapter II) The study proceeds from the premise (as its working hypothesis) that underlying the individuality of the theories, styles, themes, and goals of expressionist writers, there is a common intensity of experience which shows itself in specific elements of the narrative form of these works. The analytical instrument used in the study of these narrative forms employs a phenomenological method based on R. Ingarden's Das literarische Kunstwerk and concentrates

specifically on language, that which is portrayed by language (time-place, metaphor, character, etc.), story-plot-causality, and the narrator and the point of view. (Chapter III)

The concept of "poles of expressionist prose" refers to specific variations in the narrative form of the works examined, which are due to different methods of depicting intensity of experience. The analysis defines four poles within the prose of Expressionism based on typical narrative forms and does not preclude the existence of other "poles". Labeled according to the element which was seen to have the greatest influence over the structure of the narrative form as a whole, the poles are: "Expressionismus der Sprache" (Edschmid), "Expressionismus des sprachlich Dargestellten" (Einstein), "Expressionismus der Handlung" (Döblin), and "Expressionismus des Erzählens" (Stramm). (Chapters IV-VII)

The analysis also reveals three common tendencies among the works discussed: the search for new possibilities of language and expression, the use of narration from the protagonist's point of view, and a preference for shorter prose forms. (Chapter VIII)

Meiner Frau
und meinen Söhnen gewidmet

ACKNOWLEDGMENTS

I am deeply indebted to my major professor and dissertation director Dr. Kurt W. Schild of Michigan State University for his suggestions and patient guidance as this project progressed from term-paper to Examensarbeit to dissertation. I must also thank the other members of my doctoral committee, Dr. Raimund Belgardt, Dr. Heinz Dill, and Dr. Mark Kistler, for their suggestions regarding the project and its final draft. Thanks are also due to the Germanistic Society of America and the Fulbright Kommission in Bonn for their grant-support for a research year at the Universität zu Köln (1977-1978) and to Prof. Dr. Rolf Chr. Zimmermann and Dr. Jürgen Zenke of that university for their assistance during that year. I wish to thank the Faculty Development Committee of Kalamazoo College for a grant to defray the costs of the preparation of the manuscript and my students, Hans-Georg Hesse, Martina Hallberg, and Bridget Lahti for their assistance with proof-reading and typing. Lastly I must thank the Erwin Hölzl family of West Berlin, without whom this project could never have been begun, and my wife and my family for their loving patience during its completion.

JLB

GLIEDERUNG

I.	EINFÜHRUNG	1
A.	FORSCHUNGSÜBERBLICK	2
B.	ARBEITSDEFINITION	13
II.	EXEMPLARISCHES ZUR THEORIE EXPRESSIONISTISCHER PROSA	16
A.	KASIMIR EDSCHMID	18
B.	ALFRED DÖBLIN	25
C.	CARL EINSTEIN	31
III.	DAS ANALYTISCHE INSTRUMENTARIUM ZUR ERSCHLIESSUNG DER ERZÄHLFORMEN EXPRESSIONISTISCHER PROSA	38
A.	DIE ELEMENTE DER ERZÄHLFORM	40
1.	Das Element der Sprache	40
a.	Wortlaut, Wortbedeutung	41
b.	Satz und Syntax	42
c.	Rhythmus	42
2.	Das Element des sprachlich Dargestellten	43
3.	Das Element der Handlung und der Kausalität	44
4.	Das Element des Erzählers und der Erzählperspektive	45

EXKURS: SPRACHTHEORETISCHE VORAUSSETZUNGEN DER EXPRESSIONISTISCHEN PROSA	47
B. ZUR DEFINITION DES BEGRIFFS "POL"	52
IV. ERSTER POL: EXPRESSIONISMUS DER SPRACHE AM BEISPIEL VON KASIMIR EDSCHMIDS <u>DIE SECHS MÜNDUNGEN</u>	55
A. DIE VORBEDINGUNGEN; DIE TEXTE	55
B. EDSCHMIDS VISIONÄRE SEHWEISE	60
C. ZUR SPRACHE DER <u>SECHS MÜNDUNGEN</u>	61
D. DIE VISIONÄRE SEHWEISE UND DAS SPRACHLICH DARGESTELLTE	65
1. Die Exotik der Raum-Zeit-Dimension	65
2. Die "übersteigerte" Metaphorik	66
3. Charaktere	70
E. DIE AUFBRUCHSKAUSALITÄT DER HANDLUNGEN	72
F. DIE VISIONÄRE ERZÄHLWEISE	77
G. ZUSAMMENFASSUNG	79
V. ZWEITER POL: EXPRESSIONISMUS DES SPRACHLICH DARGESTELLTEN AM BEISPIEL VON CARL EINSTEINS <u>BEBUQUIN</u>	81
A. DIE VORBEDINGUNGEN; DER TEXT	81
B. CARL EINSTEINS SUBJEKTIVE SEHWEISE UND DIE "UNOPTISCHE VERKNÜPFUNG DER WORTE"	84
C. DAS SPRACHLICH DARGESTELLTE ALS "SYMPTOM"	92
1. Raum und Zeit als Qualitäten	94
a. Die Zeit	94
b. Der Raum	97

2.	Die dargestellten Charaktere als "Schicksale"	99
D.	DIE HANDLUNG ALS ERLEBNISPROZESS	101
E.	EINE SUBJEKTIVE ERZÄHLWEISE	111
F.	ZUSAMMENFASSUNG	113
VI.	DRITTER POL: EXPRESSIONISMUS DER HANDLUNG AM BEISPIEL VON ALFRED DÖBLINS "DIE TÄNZERIN UND DER LEIB", "DIE ERMÖRDUNG EINER BUTTERBLUME" UND "DER KAPLAN"	116
A.	DIE VORBEDINGUNGEN; DIE TEXTE	116
B.	ALFRED DÖBLINS "NATURALISTISCHE" SEHWEISE UND SEIN "KINOSTIL"	120
C.	"KINOSTIL" UND DIE SPRACHE UND DAS SPRACHLICH DARGESTELLTE	123
1.	"Kinostil" und Sprache	123
2.	"Kinostil" und das sprachlich Dargestellte	127
D.	DIE HANDLUNG ALS LEBENSEREIGNIS	131
EXKURS:	DER PSYCHOLOGISCHE IRRWEG	142
E.	DER ERZÄHLER	144
F.	ZUSAMMENFASSUNG	145
VII.	VIERTER POL: EXPRESSIONISMUS DES ERZÄHLENS AM BEISPIEL VON AUGUST STRAMMS "DER LETZTE"	147
A.	DIE VORBEDINGUNGEN; DER TEXT	147
B.	ZUR MÖGLICHKEIT EINER LYRISCHEN SEHWEISE	149
C.	DIE LYRISCHE SPRACHE DES BEWUSSTSEINSTROMES	152

D.	DAS SPRACHLICH DARGESTELLTE ALS "LITERARISCHER POINTILLISMUS"	154
E.	DIE HANDLUNG ALS SEINERFAHRUNG	157
F.	ZUSAMMENFASSUNG: EINE LYRISCHE ERZÄHLWEISE	161
VIII.	SCHLUSSBETRACHTUNGEN	163
A.	VIER POLE EXPRESSIONISTISCHER PROSA	163
B.	GEMEINSAME FORMALE TENDENZEN DER DARSTELLUNG EINER ERFAHRUNGSINTENSITÄT	166
	Anmerkungen	169
	Literatur	181

I. EINFÜHRUNG

Nach jahrzehntelanger Vernachlässigung der Bedeutung der expressionistischen Prosa hat die Literaturkritik der jüngsten Vergangenheit dieser Gattung das ihr gebührende Recht eingeräumt. Soergel verstellt 1925 den Zugang zu den Erzählformen der Epoche durch Vorurteile folgender Art: nur in der Lyrik ließen sich Dichter von Rang nachweisen, und das "Experiment in der Prosa" könne am wenigsten Erfolg haben, denn Prosa brauche jenes volle und reiche "Fleisch", von dem in der intellektuellen Lyrik nur ein paar Fetzen genügten. Es gäbe kein einziges großes Werk in der expressionistischen Prosa, und die entsprechenden Versuche--soweit sie ernst zu nehmen seien--hätten scheitern müssen.¹ Brinkmann urteilt in seinem Forschungsbericht über den Expressionismus noch 1960: "Den bescheidensten Raum in diesem Bericht nimmt die expressionistische Prosa ein. Hier ist das meiste fast vergessen."² Sogar noch 1964 scheint Kahler Soergels Meinung zu sein:

Der unwillkürlich sich bietende Ausdruck für diese Tendenzen (Aufrufe, Manifeste, "Schreie", Klagen und Anklagen, Parolen von Mensch, Leben, Geist--d. Verf.) ist das Gedicht oder das Drama. So sind die Formen, in denen der Expressionismus am reinsten und gemäßesten erscheint, Lyrik und Drama. Prosa ist zu gestreckt, zu gelassen für emotionelle Eruptionen; sie erlaubt nicht die dringliche unmittelbare Aussprache von Mensch zu Mensch, die der Expressionismus fordert. Die EXPRESSIONISTISCHE PROSA ist daher wesentlich ein Nebenprodukt der Bewegung, und obzwar sie wohl einen spezifischen Stil entwickelt hat, ist sie stilistisch kaum jeweils unvermischt.³

Anhand dieser wenigen Beispiele des geistigen Klimas der expressionistischen Prosa gegenüber wird verständlich, warum die Anerkennung und die Wiederentdeckung dieser Prosa hinter denen der Lyrik und des Dramas im Expressionismus weit zurückgeblieben ist. Auch heute ist es vielleicht noch zu früh, um von einer Renaissance dieser Prosa zu sprechen, aber ein Wandel kündigt sich an. Neue Ausgaben, oder überhaupt Erstausgaben der "gesammelten Werke" expressionistischer Prosaisten sind erschienen.⁴ Ferner gibt es Monographien und Erörterungen ihrer Theorien.⁵ Sowohl die Kreise um den Sturm und die Aktion als auch die Dichter- und Literatenkreise der Epoche haben ihre Darsteller gefunden.⁶ Ein Anfang zur Erschließung der expressionistischen Prosa ist gemacht worden, aber es bleibt nur ein Anfang, eine Andeutung dessen, was noch zu entdecken ist.

A. FORSCHUNGSÜBERBLICK

Dieser Anfang ist aber nicht unvorbereitet, denn es gibt eine Literatur zur Prosa des Expressionismus, so spärlich sie auch sein mag, die voran ging.⁷ Diese Forschung läßt sich in zwei allgemeine Gruppen aufteilen: in Motiv-Untersuchungen und in Gesamtdarstellungen, die zum großen Teil auf Stiluntersuchungen basieren.

Eine der frühesten Motiv-Untersuchungen ist die Leipziger Dissertation aus dem Jahre 1934 von Wolfhart Klee: "Die charakteristischen Motive der expressionistischen

Erzählungsliteratur." In seiner Arbeit untersucht Klee die Schichten des Lebendigen, "die in Kunst und Künstler nicht nur sich selber meinen, sondern Ursachen und Wirkungen erörtern, verwerfen und projektieren."⁸ Dazu faßt er die Motive der expressionistischen Prosa zusammen und will das Phänomen "aus der psychologischen Erwägung, daß die Prosa einer "sachlichen" Äußerung der Welt am meisten konform ist." (ebd.) Er bespricht acht Motiv- und Problemkreise, die zugleich die Kapiteleinteilung der Arbeit darstellen. Die ersten vier: "Kampf gegen den Bourgeois", "Der Krieg", "Kampf der Generationen" und "Der zerstörte Mensch" stehen unter der Rubrik "Der Mensch ist schlecht" und sind Ausdruck einer Kritik an der Vergangenheit und der Gegenwart. (S. 15) Die zweite Vierergruppe: "Individuum oder Gemeinschaft", "Die Großheit des Einzelnen", "Die Höhe des Gefühls" und "Neue Ziele--neues Menschentum" sind der Kategorie "Der Mensch ist gut zugeordnet und bezeugen einen Optimismus der Zukunft gegenüber. (S. 15 und 127) Im Pessimismus sieht Klee auf Seiten des Expressionismus eine Hingabe an totale Kritik, die letzten Endes in Kraftlosigkeit und impotente Labilität münde, denn es gebe nur Verzweiflung und Destruktion und keinen Aufbau. (S. 90-91 und 142) Im Optimismus sei die Hinwendung zum realpolitischen Bereich. Da diese Richtung auf einem sittlichen a priori des Menschen basiere, fehle ihr die Anerkennung der Freund-Feind-Opposition, die für wirklichkeitsnahe Politik nötig sei. (S. 139) Es ist noch hinzuzufügen, daß es Klee nicht in erster Linie um eine

Darstellung expressionistischer Prosa an sich geht, sondern um eine Erläuterung charakteristischer Motive. Die Prosa war nur der bequemste Gegenstand ihrer Erforschung.

In seiner Dissertation: "Bedeutung und Gedanke der Einheit in der expressionistischen Prosa" (Rostock 1949) will Otto Schneider "ein wesentliches Moment der Einheit-- die Ekstase--bis zur begrifflichen Härte analysieren und seine gedankliche Objektivation als Idee der Einheit in der expressionistischen Prosa von Programm, Theorie und Roman aufweisen." (S. 8) Schneider beginnt mit der Erarbeitung einer Definition des "ekstatischen Erlebnisses", die er zumeist aus nicht literarischen Quellen entnimmt. Solche Erlebnisse sind Darstellungen der "Objektivation einer in der gesteigerten Zuständlichkeit gemachten Erfahrung, deren fälligstes Kennzeichen die Welt-Mensch-Einheit ist." (S. 26) Nach der Betrachtung der literarischen Gestaltung dieser Einheit bei Bröger, Sack, Meurink, Ewers, Zweig, Brod und Klabund kommt Schneider zu dem Ergebnis, daß die Einheit einen Dualismus bei den jeweiligen Helden auslöse: "Nach der Einheit streben alle Helden. Durch ein momentanes Erlebnis der Einheit werden sie sich ihrer Disharmonie überhaupt bewußt. Und darum stellt die Einheit in der erlebnishaften Erfahrung ein konstitutives Element ihres Dualismus dar." (S. 120)

Collette Dimić in ihrer Freiburger Dissertation "Das Groteske in den Erzählungen des Expressionismus: Scheerbart, Mynona, Sternheim, Ehrenstein und Heym" (1960) beabsichtigt nicht nur eine Darstellung und Erörterung grotesker Motive,

sondern fragt auch, ob sich das Groteske bei diesen Autoren auf groteske Züge beschränkt, oder sich zum Grotesken an sich verdichtet. (S. 224) Das Groteske, wie Dimić den Begriff anwendet, ist "eine das Sinnlose verbildlichende Struktur", die nicht Unsinn sein soll, sondern Protest gegen einen Sinn. (S. 6 und 49) In Anlehnung an W. Kaysers Definition stellt Dimić zwei Bereiche des Grotesken auf: 1. das satirische Groteske, eine zeitgebundene karikaturistische Verzerrung, eine Übertreibung ins Maßlose; und 2. das phantastische Groteske, ein zeitloses, metaphysisches Sich-Überlassen an eine Phantasie, die das Bewußtsein der Irrealität ihrer Gebilde verliert und sich im Schaffensvorgang auf den Wach- und Alptraum stützt. (S. 49) Dimićs Untersuchungen erweisen, daß das Groteske in der Prosa des Expressionismus hauptsächlich als groteske Züge vorhanden sei und nicht als vollkommene Grotesken. (S. 239) Ferner sei in den Grotesken und grotesken Zügen "das Scheitern des Versuches, die Dekadenz durch Humor und Ironie zu überwinden." (ebd.)⁹ Das Groteske dieser Prosa entstehe aus einer konkreten, unmittelbaren Kritik an gewissen bürgerlichen und modernen Zuständen. Dadurch bleibe es fast immer satirisch sinnvoll und diene manchmal außerliterarischen Zwecken, was eine Verharmlosung und Verflachung des Grotesken bedeute. (ebd.)

Die Problemstellung, mit der sich Gunter Martens in seinem Buch: Vitalismus und Expressionismus (1971) befaßt, beschränkt sich nicht nur auf die Prosa im Expressionismus, sondern behandelt auch die Lyrik und das Drama.¹⁰ Martens

dehnt seine Untersuchungen auf Werke von Frank Wedekind, Else Lasker-Schüler, René Schickel, Ernst Stadler, Georg Heym und Georg Kaiser aus. Ziel seiner Arbeit ist es, die beiden so unterschiedlich bewerteten Wirkungskräfte, Vitalismus und Expressionismus, aufeinander zu beziehen und ihren gegenseitigen Zusammenhang aufzudecken. (S. 13) Martens sieht die Funktion seiner Arbeit "nicht in erster Linie in der Aufdeckung einer wichtigen Quelle für den literarischen Expressionismus", sondern betrachtet sie als einen "Schritt zu Aufhellung von Wirkungslinien, in denen wir heute noch befangen sind." (ebd.) Es gelte nicht, das Faktum des Vitalismus zu konstatieren, sondern das Wie seiner Erscheinungsweise. (S. 14) Aus dieser Problemstellung heraus und im Bezug auf die Strukturen des expressionistischen Vitalismus kommt Martens zu dem Schluß, daß "auch der Expressionismus--trotz seines revolutionären Pathos--in einer geistesgeschichtlichen Strömung verhaftet blieb, die seit dem Ende des vorigen (d.h. 19.--der Verf.) Jahrhunderts das kulturelle Leben in Deutschland prägte." (S.289) Diese Strömung bekam ihren Anstoß von Nietzsche und den Lebensenthusiasten, die die Stoßrichtung und das Vokabular dieser Zeit- und Kulturkritik bestimmten. Auch wenn dieser literarische Vitalismus keine einheitliche Strömung ist, offenbart sich darin eine kaum übersehbare epochaltypische Übereinstimmung der Problematik. Sie repräsentiert zwei Bestimmungen: "die Bewegtheit und die daraus sich ergebende Opposition gegen jede Form des Stillstandes und der Erstarrung." (S. 290) Martens sieht als konstituierendes Motiv

innerhalb der dynamischen Konzeption des Vitalismus, die seine Autoren miteinander verbindet, "den Willen zum Bruch mit den überkommenen Traditionen." (S. 291) Geistesgeschichtlich gesehen, sei die Position des Expressionismus in der Entwicklung der deutschen Literatur mit der von Nietzsche in der Philosophie zu vergleichen.¹¹

In seiner Studie Literatur der Existenz (1977) behandelt Thomas Anz epische, dramatische und lyrische Werke, die zwischen 1910-1914 entstanden oder erschienen sind, von verschiedenen Autoren.¹² Anz untersucht die These,

daß sich seit etwa 1900 in der deutschen Geistesgeschichte verstärkt Tendenzen zu "existentiellen" Problemstellungen bemerkbar machen, die Dichtung und Philosophie auf jeweils eigenständige Weise zum Ausdruck bringen. Dabei geht die Existenzliteratur der Existenzphilosophie zeitlich voraus. Die existentielle Dichtung ist bereits ab 1910 voll ausgebildet und nicht zu übersehen, die ihr entsprechende Philosophie erst gut ein Jahrzehnt später. (S. 3)

Anhand einer Darstellung des Vokabulars und der Bildlichkeit der Existenzliteratur sowie einer Erörterung der "Entfremdung als Erfahrung und Denkform im Expressionismus" und der aus ihr resultierenden "Angst" sieht Anz "mit der Literatur der Existenz in der Geschichte der deutschen Literatur um 1910 einen Funktionswandel, der über die Zeit des Expressionismus hinaus für das Selbstverständnis 'moderner Kunst' konstitutiv bleibt . . ." (S. 167) Anders als verschönernd, ausgleichend oder eine positive, harmonische Gegenwelt antizipierend, wirke die Literatur der Existenz

Entfremdung und Angst anstoßerregend. (ebd.) In ihrer Negativität wird diese Literatur "zu einer Instanz, die der Gesellschaft die andauernde Überprüfung ihrer Normen, Werte, und Deutungsmuster abfordert." (S. 175)

Mit diesen Bemerkungen zu der Arbeit von Anz soll die Betrachtung der ersten Gruppe der Forschungsliteratur, die der Motiv-Untersuchungen, zunächst abgeschlossen werden. Der Blick wird nun also auf die zweite Gruppe, die der Gesamtdarstellungen der expressionistischen Prosa, gerichtet, deren frühester Vertreter Albert Soergel ist.

Soergels Stellungnahme zur Prosa des Expressionismus wurde schon am Anfang dieser Studie dargestellt. In dem Kapitel "expressionistische Lyrik und Prosa" (a.a.O.), das sechsunddreißig Seiten umfaßt, erstreckt sich die Behandlung der Prosa lediglich über dreieinhalb Seiten. Dabei werden auch nur zwei Schriftsteller besprochen: Kasmir Edschmid und Paris von Gütersloh.¹³ Als Grund des "Scheiterns" der expressionistischen Prosa behauptet Soergel:

"Er erscheint uns heute als selbstverständlich, daß man kein größeres Prosawerk ohne 'Fleisch', also ohne Fabel, Anschauung, zentrale Figur, erzählenswerte Handlung und andere Urelemente des Epischen schreiben kann. . . die wahre Form des Expressionismus war die Lyrik, und deren Gesetze ließen sich nicht auf die Prosa übertragen. Epische Qualitäten erweisen sich, wie die eines trabenden Pferdes, erst auf lange Strecken." (S.184)

Mir ihrer Tübinger Dissertation "Studien zur Entwicklung der expressionistischen Novelle" (1954) hat Inge Jens die Aufmerksamkeit der Forschung wieder auf dieses Thema gelenkt. Die detaillierte diachronische Betrachtungsweise will die

Entwicklung dieser Prosaform von ihren Anfängen etwa bei Hofmannsthal ("Ein Brief") bis zu dem Werk Kafkas zeigen. I. Jens, gemäß der Zielsetzung ihrer Arbeit, beabsichtigt keine umfassende Deutung des Phänomens Expressionismus (von der Entwicklung des Stils oder der Novellenform ist auch nicht die Rede--vgl. I. Jens S.2). Ihre Arbeit versuche, durch eine genaue, vom Text ausgehende Interpretation einzelner, besonders typischer Prosawerke zu einem Verständnis des Expressionismus beizutragen. (ebd.) Die eigentliche Richtung der Arbeit bleibt, trotz der Zusammenstellung einiger Stilelemente im letzten Kapitel, letztlich ungewiß. Ähnlich wie Klee (a.a.O.) wählt I. Jens die Prosa des Expressionismus als Untersuchungsobjekt, weil Prosa beschränkter als Lyrik und Drama auftrete und eindeutiger sei. (S.3) Das große Verdienst dieser Arbeit bleibt es jedoch, der Prosa des Expressionismus als Forschungsthema neue Aktualität verliehen und den Platz dieser Prosa im Expressionismus betont zu haben.

Helmut Liede beabsichtigt in seiner Freiburger Dissertation: "Stiltendenzen expressionistischer Prosa" (1960) eine Untersuchung des Stils expressionistischer Werke von fünf Schriftstellern (Döblin, Sternheim, Edschmid, Heym und Benn), denen je ein Kapitel der Arbeit gewidmet ist. Eine Zusammenfassung der Ergebnisse der fünf Kapitel wird von Liede nicht unternommen, denn er wolle die Besonderheit der einzelnen Autoren nicht schmälern. Das Ziel der Arbeit sei, "die Bewegung des Denkens gerade am Widerstand ähnlicher Phänomene durch wachsende Intensität der Darstellung weiterzutragen." (S.IX) Diesem Ziel unterliegt die These:

'Expressionismus' bezeichnet eine Endphase der bürgerlichen Literatur, in der das Individuum, das während des 18. und 19. Jahrhunderts in Deutschland seine Autonomie versäumt hat, nun angesichts der Übermacht kollektiver Gewalten den letzten, verzweifelten Versuch unternimmt, sich auf sich selbst, auf die seinem eigenen Begriffe nach verbürgte Selbstständigkeit zu besinnen. (S. III)

In ihren zwei Aufsätzen bringen Erich von Kahler und Walter Sokel total entgegengesetzte Meinungen über die Prosa des Expressionismus zum Ausdruck. In seinem gleichnamigen, anfangs schon zitierten Aufsatz aus dem Jahre 1964 sieht Kahler die Lyrik oder das Drama als die adäquatesten Ausdrucksmedien im Expressionismus. Die Prosa bleibt weit zurück an dritter Stelle, denn "die Prosa ist zu gestreckt, zu gelassen für emotionelle Eruptionen; sie erlaubt nicht die dringlich unmittelbare Aussprache von Mensch zu Mensch, die der Expressionismus fordert." (a.a.O. S. 165) Daher sei die expressionistische Prosa im wesentlichen ein Nebenprodukt der Bewegung. (ebd.) Trotz dieser Bemerkungen will Kahler dennoch einige Stilzüge dieser Prosa nachweisen. Dies geschieht anhand von Vergleichen mit realistischen und naturalistischen Vorbildern deutscher und französischer Herkunft. Was den Stil angeht, bezeichnet er Döblins "Die Tänzerin und der Leib" als die "Apotheose" expressionistischer Prosa. Diese Kurzgeschichte, die 1910 geschrieben wurde, "wird zu einer förmlichen Orgie expressionistischer Prosa. Syntax wird aufgelöst. . . Satzkonstruktionen verdichtet in Verbalkontraktion. Sprache wird zu einem sublimen blitzhaften erleuchtenden Gestammel. . ." (S. 219-220)

In seinem Aufsatz "Die Prosa des Expressionismus" bringt Walter Sokel eine der komplettesten und überzeugendsten Betrachtungen des gesamten Bereiches expressionistischer Prosa.¹⁴ In Hinblick auf diese Gattung will Sokel die entscheidende Frage nach der literarischen Beschaffenheit des Expressionismus stellen. (S.153) Sokel sieht eine Zweiteilung innerhalb der expressionistischen Prosa und bestimmt die Erzähltheorien, -prinzipien und-tendenzen von Alfred Döblin und Carl Einstein als Kriterien dieser Teilung. Charakteristisch für beide Autoren und die mit ihnen "verwandten" Gruppen sind die Ablehnung der Psychologie, eine Herabsetzung des Wertes der Handlung und im sprachlichen Bereich eine Neigung zur Kürze, Wucht und Prägnanz des Ausdrucks. Beide Erzählprinzipien unterscheiden sich aber auf eben diesen Gebieten. Döblin zum Beispiel sieht in der Psychologie "die unstatthafte Einmischung eines kommentierenden und analysierenden Erzählers, durch den die Autonomie des Dargestellten beeinträchtigt wird," (S.154) während Einstein darin den Verrat der eigenständigen Form des Kunstwerks an das mimetische Prinzip sehe. (ebd.) Döblin wollte statt der Handlung Abläufe, die im 'Kinostil' dargestellt werden sollten. Einstein hingegen tendiere zu dem Geistigen, zu Vorstellungen, die monologischer, kommentierender, aphoristischer Weise gebracht werden müssten. Die Zweiteilung durchzieht den ganzen Aufsatz, sie wird jedoch keineswegs gewaltsam durchgeführt. Nach Sokel sind es die Tendenzen eines Werkes, welche dessen "Verwandtschaft" mit dem einen oder anderen Erzählprinzip konstituieren.

In seinem Buch, Prosa des Expressionismus (1972), will Armin Arnold deren Herkunft untersuchen und einige Analysen und ein Inventar expressionistischer Prosa bringen.¹⁵ Er beabsichtigt, diesen "weißen Fleck auf der Karte der deutschen Literatur mit Landschaftszeichnungen zu versehen." (S. 7) Der Großteil der Arbeit ist den Analysen gewidmet. Hier werden "einige bedeutende, vernachlässigte oder falsch eingeschätzte Autoren expressionistischer Romane unter die Lupe" genommen. (S. 56) Er konzentriert sich dabei auf Werke von Franz Jung, Kasimir Edschmid, Otto Flake, Michael Artzybaschew und Curt Corrinth. Der erste Teil der Arbeit behandelt die Herkunft der expressionistischen Prosa und versucht in wenigen Seiten Antwort auf Fragen nach der Identität der Prosaisten dieser Epoche zu geben. Auch untersucht er den Einfluß zeitgenössischen Geschehens auf diese Prosa. Der dritte Teil ist das "vorläufige" Inventar der Prosa der Expressionisten, (S. 166) ein Katalog der Werke jener Autoren, die als expressionistisch angesehen werden können. Diese sehr interessante und auch nützliche Zusammenstellung wäre noch interessanter und nützlicher, wenn die Kriterien der Auswahl genannt worden wären.

Damit sei der zweite Teil des Überblicks über die Forschungsliteratur abgeschlossen.¹⁶ Zusammenfassend lassen sich folgende Tendenzen dieser Untersuchungen expressionistischer Prosa konstatieren: 1. Epische Formen der Epoche werden als Untersuchungsobjekte gewählt, weil man glaubt, aus der Prosa

Typisches für alle Gattungen erfahren zu können. 2. Ein Teil der Ergebnisse der Motivforschung expressionistischer Prosa wird Opfer vorschnellen Erklärens von Motivbedeutungen, ohne genügend nach der Funktion im Kontext zu fragen. 3. Bei Stilanalysen und Gesamtdarstellungen offenbart sich eine seltsame Unlust, gewonnene Teilergebnisse auf gemeinsame Bedeutungen und Funktionen zu befragen. 4. Trotz gesteigerter Aufmerksamkeit der Forschung für die Prosa des Expressionismus sind einige Vorurteile gegen diese expressionistische Form haften geblieben. Die neuesten Arbeiten, etwa die von Anz, Martens und Vietta/Kemper, haben sich vom Einfluß der Soergel'schen (Vor)urteile fast völlig befreit, behandeln die Prosa des Expressionismus jedoch nicht als Hauptthema. Die Gattung verdient intensivere Analysen.

B. ARBEITSDEFINITION

Die hier vorliegende Arbeit beschäftigt sich ausschließlich mit Kurzprosa des Expressionismus und setzt sich dabei als Ziel, eine genauere Untersuchung, eine genauere **A n a l y s e** von Erzählformen dieser Prosa zu leisten. Es wird erhofft, mit Hilfe dieser Analysen grundlegende Anhaltspunkte zur Klärung vom Wesen und von den Formen expressionistischer Prosa zu definieren. Die Analyse bedient sich einer phänomenologischen Betrachtungsweise und geht von folgender Prämisse (als Arbeitshypothese) aus:

Die expressionistische Bewegung wird getragen von individuellen Künstlern, d.h. von I n d i v i d u e n, die auf individuelle Art schreiben (malen usw.) und die in ihren Werken individuelle Ziele verfolgen. Dieser Individualität liegt aber (und aus diesem Grunde können entsprechende Individuen als Expressionisten klassifiziert werden) eine gemeinsame I n t e n s i t ä t einer Erfahrung der Zeit, in der sie lebten, und der Menschen, mit denen sie lebten, zugrunde. Die Intensität ihrer Erfahrung schlägt sich in einer spezifischen F o r m eines Kunstwerkes nieder. Diese Prämisse gelte für alle Kunstformen der Epoche, hier insbesondere für exemplarische expressionistische Kurzprosa.

Aus der Fülle existierender "Bauformen des Erzählens" konzentrieren sich die folgenden Analysen auf vier Elemente: ein sprachliches, ein sprachlich entworfenes, ein handlungskausales und ein erzähltechnisches.¹⁷ Da diese Elemente im dritten Kapitel ("Das analytische Instrumentarium . . .") der vorliegenden Arbeit erklärt werden, sei hier auf eine weitere Definition verzichtet.

Diese Arbeit wird sich auf Prosatexte beschränken, die zwischen 1905 und 1920 geschrieben oder veröffentlicht worden sind. Dabei konzentriert sie sich primär auf die kleineren Prosaformen. Dieser Entscheidung liegen zwei Gedanken zugrunde: 1. Die Analyse kleinerer Prosaformen gestattet die Untersuchung einer verhältnismäßig großen Anzahl von Texten. 2. Die Expressionisten selber schienen eine Vorliebe für die Erzählung und die ihr verwandten Formen gehabt zu haben. Während des Zeitraumes zwischen 1905 und 1920 wurden vergleichsweise mehr Erzählungen (und Sammlungen von Erzählungen) veröffentlicht als Romane.¹⁸ Die Frage, warum dies der Fall

war, wird im Schlußteil der vorliegenden Arbeit behandelt. Eine Definition dieser Kurzprosaformen im Expressionismus wird aber nicht gegeben.

Da weder jeder Prosatext noch jeder, während dieser Ära produzierende, Schriftsteller in Rahmen dieser Arbeit untersucht werden kann, muß sich die Analyse auf wenige Werke einiger Schriftsteller konzentrieren. Wie im Untertitel bereits angegeben wurde, beschränkt sich die Konzentration auf Werke von Alfred Döblin, Kasimir Edschmid, Carl Einstein und August Stramm. Diese vier Schriftsteller und ihre Werke wurden als Hauptgegenstände der Untersuchung gewählt, weil sie 1. vier verschiedene "Pole" in der expressionistischen Prosa darstellen und 2. weil die Dichter neben ihren literarischen Werken auch theoretische Schriften verfaßt haben.¹⁹

II. EXEMPLARISCHES ZUR THEORIE EXPRESSIONISTISCHER PROSA

Eine einheitliche oder gar eigentliche Theorie der expressionistischen Erzählkunst scheint es nicht gegeben zu haben. Sokel lamentiert, man stoße

zunächst auf den erstaunlichen Mangel an theoretischen Erwägungen, der eine literaturwissenschaftliche Erfassung des Expressionismus unendlich erschwert. Die berühmten Ergüsse der Edschmid, Kornfeld, Kaiser und anderen haben fast nichts über formale, stilistische und strukturelle Fragen der Dichtung zu sagen. (a.a.O. S. 153-154)

Selbst wenn sich aus der Fülle der Programme, Proteste, Kampfschriften und Bemerkungen, die fast jeder Schriftsteller im Expressionismus veröffentlicht, so etwas wie die Züge einer Theorie herausarbeiten ließen, so sind diese fast immer nur auf das eigene Werk bezogen (und sogar hier ist Vorsicht geboten) und lassen sich nur schwerlich auf andere Schriftsteller übertragen. Ein Grund, warum dies der Fall ist, kann in Döblins Beschreibung des Phänomens "Expressionismus" gesehen werden.

Die Tatsache dieser Bewegung, die man ruhig Expressionismus nennen kann, ist nicht zu bezweifeln. . . . Es war und ist eine Bewegung, eine atmosphärische Welle, wie ein wanderndes barometrisches Maximum oder Minimum. Keine Richtung, durchaus im Gegenteil: Gärung ohne Richtung; etwa Zeitströmung im Sinne von Brandes, nicht einmal so bestimmt und gezielt wie etwa ganz allgemein "Romantik". Einen wirklich bezeichnenden Namen kann das Ganze nicht, oder noch nicht haben; spricht man vom Expressionismus, so bezeichnet man den Wagen nach einem Rad; möglich ist, daß mit Expressionismus sich schon ein wesentlicher Einzelwille der Bewegung formuliert. (AZL 23)¹

Diese Überlegungen führen zu zwei Fragen: 1. Warum ein Kapitel über die Theorie der expressionistischen Prosa, wenn es eine solche eigentlich nicht gegeben hat? 2. Wie kann Sokel von zwei Gruppen (eine 'um' Döblin und eine 'um' Einstein) sprechen, wenn Schriftsteller, Werk und Theorie so individualistisch waren? Auf die zweite Frage kann als Antwort gegeben werden: Sokel teilt die expressionistische Erzählkunst in Gruppen anhand von "zwei unterschiedlichen Erzählprinzipien und -tendenzen, je nachdem ob sich ein Erzählwerk der Döblinschen oder der Einsteinschen Erzähltheorie annähert." (a.a.O. S. 154) Die Gruppen sind insofern mit den Autoren nur "verwandt". Es sei auch an die Prämisse der vorliegenden Arbeit erinnert: Der Expressionismus wird von individuellen Künstlern getragen. Individualität der Person, der Theorie, des Werkes schließt keineswegs Verwandtschaften der Erzählformen aus. In dieser Prämisse liegt auch die Antwort auf die erste Frage: Warum soll man die Theorie untersuchen? In der Behandlung der theoretischen Äußerungen einiger prominenter Prosaisten kann eine Orientierungsmöglichkeit für die nachfolgenden Analysen geschaffen werden. Ist man sich der ästhetischen Präokkupationen der zu untersuchenden Schriftsteller bewußt, so lassen sich vielleicht einige Mißverständnisse schon vor den Analysen aus dem Weg räumen. Hinzu kommt Döblins Kommentar: "Der Autor ist durchaus nicht hundert Prozent Idiot in Bezug auf sein Werk." (AZL 88) In den folgenden Betrachtungen werden also die theoretischen Überlegungen von Kasimir Edschmid, Alfred Döblin und Carl Einstein kurz dar-

gestellt. Ihre Zusammenfassung und Integration in das Erzählwerk wird beiden Analysen ihrer Werke unternommen. Ein Versuch ihrer Deutung unterbleibt.

A. KASIMIR EDSCHMID

Gibt es einen Begriff, der als fundamental für Kasimir Edschmids theoretische Erwägungen betrachtet werden kann, so ist dieser "die Vision" oder besser die "Vision des Künstlers." Dieser für Edschmids Theorie zentrale Begriff ist auch das Herzstück seines Essays: "Über den dichterischen Expressionismus" (1917), der zusammen mit einem zweiten Essay ("Über die dichterische deutsche Jugend" (1918)) als Bändchen 1919 unter dem Titel: "Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung" erschienen ist.²

Edschmid beginnt seinen Aufsatz mit einer Einordnung des Expressionismus in die deutsche Literaturgeschichte, was zugleich zu einer Art Abrechnung mit früheren Epochen wurde. Seit der Romantik sei Stagnation gewesen, aber die große naturalistische Welle habe gegen das unromantische bürgerliche Epigontum geschlagen. (TKZ 43) "Der Naturalismus war eine Schlacht, die wenig Sinn für sich hat, aber er gab Besinnung. Da standen plötzlich wieder Dinge: Häuser, Krankheit, Menschen, Armut, Fabriken. Sie hatten keine Verbindung noch zu Ewigem, waren nicht geschwängert von Idee. Aber sie wurden genannt, gezeigt." (TKZ 44) Zu dieser wüsten Orientierung habe es aber einen Gegenpol voll von Aristokratie gegeben, d.h.

George. (TKZ 45) Der wesentlichste Verdienst der Bewegung um George sei, daß sie großen Wert auf das Formale gelegt habe. "Man begann sich wieder zu besinnen, was Schilderung und was dagegen Dichtung sei. Die Unterschiede zwischen Schriftsteller und Dichter wurden klar." (ebd.) Die Bewegung wurde zwar zu ästhetisch, jedoch habe sich das ganze Niveau gehoben. (TKZ 46) Mit dem Impressionismus sei die Synthese von Dichten und Leben versucht worden. (ebd.) Sie glückte nur kurzzeitig. Der Impressionismus wurde "die Kunst des Augenblicks." (TKZ 47)

Man war geschult und hatte Vorwürfe. Mit nervöser Zärtlichkeit behandelte man die Objekte. Sprunghaft setzte man Stück an Stück. Mit gehobener Technik vermochte man die Dinge anzugreifen, doch wurde es oft Deskription. Das Eigentliche, der letzte Sinn der Objekte erschöpfte sich nicht. Denn der Lichtstrahl des Schöpfers überzuckte sie nur kurz. (ebd.)

Edschmid sieht im Impressionismus das Ende des seit der Renaissance entwickelten großen Raumgefühls. Der Impressionismus "zersetzte, löste auf und parzellierte, formte das Zerschlagene in kleine Gefühle, nicht zu massiv verschmolzenen Zusammenhängen." (TKZ 49) Darüber hinaus habe es nur Anarchie gegeben, und die letzte Zerstäubung des Impressionismus sei der Futurismus. Die Futuristen hätten die Teile des Impressionismus nur zugespitzt, sie geglättet, ihnen eine schärfere Form und gespenstigeren Umriß gegeben, das Kokette vermieden und das Nacheinander des impressionistischen Weltlaufs zu einem hastigen, gehetzten Nebeneinander, Ineinander geschoben. Hiermit habe der Expressionismus nicht die Spur zu tun. (ebd.)

Als Urheber des neuen Expressionismus, ein "Schlagwort von zweifelhafter Formulierung," sieht Edschmid die neuen Künstler. (TKZ 50)

Sie gaben nicht mehr die leichte Erregung. Sie gaben nicht mehr die nackte Tatsache. Ihnen war der Moment, die Sekunde der impressionistischen Schöpfung nur ein taubes Korn in der mahlenden Zeit. Sie waren nicht mehr unterworfen den Ideen, Nöten und persönlichen Tragödien bürgerlichen und kapitalistischen Denkens. Ihnen entfaltete das Gefühl sich maßlos. Sie sahen nicht. Sie schauten. Sie photographierten nicht. Sie hatten Gesichte. Statt der Rakete schufen sie die dauernde Erregung. Statt dem Moment die Wirkung in die Zeit. Sie wiesen nicht glänzende Parade eines Zirkus. Sie wollten das Erlebnis, das anhält. (TKZ 51-52)

Als Reaktion gegen das impressionistisch Atomische, Verstücker habe es ein großes umspannendes Weltgefühl gegeben. "In ihm stand die Erde, das Dasein als eine große Vision." (TKZ 52) Jetzt also ist das Wort gefallen, das zum Kernstück der Theorie Edschmids wird: Vision. Das visionäre, umspannende Weltgefühl der Expressionisten fordert eine neue Gestaltung der künstlerischen Welt, ein neues Weltbild, das anders als das impressionistische sein muß. (TKZ 53) Im Sinne des neuen Weltbildes wird dem Dichter, dem Künstler auferlegt, die Gefühle und die Menschen im Kern und im Ursprünglichen zu erfassen. (TKZ 52) Er muß die Realität schaffen und darf sich nicht mit der geglaubten, gewählten, notierten Tatsache begnügen. "Es muß das Bild der Welt gespiegelt werden. Das ist nur in uns selbst." (TKZ 54)

So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht. Nun gibt es nicht mehr die Kette der Tatsachen: Fabriken, Häuser, Krankheit, Huren, Geschrei und Hunger. Nun gibt es ihre Vision. Die Tatsachen haben Bedeutung nur so weit, als, durch sie hindurchgreifend, die Hand des Künstlers nach dem faßt, was hinter ihnen steht. (TKZ 54)

Durch die visionäre Gestaltung des Künstlers bekommt alles eine Beziehung zur Ewigkeit. (TKZ 55) Die Kunst hat wieder einen Vektor ins Transzendente.³ Es geht hier darum, das Wesen, "den letzten Charakter" der Dinge herauszubringen. (TKZ 56)⁴ "Der Kranke ist nicht nur der Krüppel, der leidet. Er wird die Krankheit selbst . . ." (TKZ 55) Der Mensch ist nicht mehr Individuum, gebunden an Pflicht, Moral, Gesellschaft, Familie. Er wird in dieser Kunst nichts als das Erhebendste und Kläglichste: "e r w i r d M e n s c h." (TKZ 57) Dies ist weit mehr als irgendeine naturalistische Beobachtung oder ein impressionistischer Ausschnitt: "Die Welt ist da. Es wäre sinnlos, sie zu wiederholen." (TKZ 56) Die größte Aufgabe der Kunst ist es, die Welt "im letzten Zucken, im eigentlichen Kern aufzusuchen und neu zu schaffen." (TKZ 56-57)

Das bedeutet dann für Edschmid, daß es nicht mehr möglich ist, in den Formen des bürgerlichen Weltgedankens zu denken. "Hier gibt es keine Zusammenhänge mehr, die das Bild des Menschen verschleiern." (TKZ 57) Der Mensch, wie alle Wesen, steht losgelöst von jeglicher Konvention da. Diese Vorstellung hat enorme Konsequenzen sowohl für die Menschen, die Charaktere eines literarischen Kunstwerkes, als auch für dessen Struktur, vor allem für die Sprache.

Edschmid meint, daß die große Musik eines Dichters seine Menschen seien. "Sie werden ihm nur groß, wenn ihre Umgebung groß ist." (TKZ 52) Dabei hat er nicht das Heroische im Auge; sondern das Dasein der Charaktere solle an dem großen Dasein des Himmels und Bodens teilhaben. (TKZ 53) Dieser Mensch "wird nicht unterdrückt, er liebt und kämpft unmittelbar. Sein großes Gefühl allein, kein verfälschtes Denken, führt ihn und leitet ihn." (TKZ 59) Er erlebt direkt, und das ist "das größte Geheimnis dieser Kunst: Sie ist ohne gewohnte Psychologie." (TKZ 60)

Eine Ablehnung der Psychologie ist im Expressionismus ein sehr verbreitetes, wenn nicht universales Phänomen. Obwohl Edschmid es nicht ausdrücklich sagt, so ist es doch zu erkennen, daß seine antipsychologische Haltung zum Teil mit der Opposition, die es zwischen dem Expressionismus auf der einen und dem Impressionismus und Naturalismus auf der anderen Seite sieht, in Zusammenhang steht.

Aus dem Psychologischen kommt nur Analyse. Es kommt Auseinanderfalten, Nachsehen, Konsequenzenziehen, Erklärenwollen, Besserwissen, eine Klugheit heucheln, die doch nur nach den Ergebnissen geht, die unseren für große Wunder blinden Augen bekannt und durchsichtig sind. (TKZ 60-61)

Das erinnert wohl sehr an die Beschreibung des Impressionismus: "In unzählige kleine Teile zerlegte er die Welt . . ." (TKZ 48-49) Aber Edschmid führt einen zweiten Grund seiner Ablehnung an: "Alle Gesetze, alle Lebenskreise, die psychologisch gebannt sind, sind nur von uns geschaffen, von uns

angenommen und geglaubt." (TKZ 61) Die Psychologie ist also ein von Menschen ersonnes System und als solches nicht in der Lage, die Vision des Künstlers adäquat zu verwirklichen. Edschmid findet die neue expressionistische Kunst positiv, "weil sie intuitiv ist. Weil sie elementar nur findend, willig aber stolz sich den großen Wundern des Daseins hingebend, frische Kraft hat zum Handeln und zum Leiden." (ebd.) Ob und wie weit Edschmids Meinungen über die Psychologie von seinen Zeitgenossen geteilt werden, bleibt noch zu zeigen.

Unter den Voraussetzungen der künstlerischen Vision und der Ablehnung der Psychologie hat, Edschmid nach, der Aufbau des literarischen Kunstwerkes "andere Gesetze, edlere Struktur." (TKZ 62) Das Sekundäre verschwindet, sowie das Nebensächliche. Es bleibt "die Kunst, die das Eigentliche nur will . . ."

(TKZ 63)

Es gibt keine Entrements mehr, keine Horsd'œuvres, nichts Kluges, was hineingemogelt, nichts Essais-tisches, was allgemein unterstreichen, nichts Dekoratives mehr, was von außen her schmücken soll. Nein, das Wesentliche reiht sich an das Wichtige. Das Ganze bekommt gehämmerten Umriß, bekommt Linie und gestraffte Form. (ebd.)

Diese Forderungen haben erhebliche Konsequenzen für die Struktur und auch für die Sprache des Werkes. Es geht jetzt um Umriß, um das Typische. "Alles Nebensächliche fehlt. Das Wichtige gibt die Idee: nicht mehr ein Denkender, nein: das Denken. Nicht mehr zwei Umschlungen: nein, die Umarmung selbst." (TKZ 65) Dadurch wird die Struktur zusammengerafft. "Die Sätze liegen in Rhythmus anders gefaltet als gewohnt," und geben nur das Eigentliche her. (ebd.)

Auch das Wort erhält andere Gewalt. Das beschreibende, das umschürfende hört auf. Dafür ist kein Platz mehr. Es wird Pfeil. Trifft in das Innere des Gegenstands und wird von ihm beseelt. Es wird kristallisch das eigentliche Bild des Dinges. Dann fallen die Füllwörter.

Das Verbum dehnt sich und verschärft sich, angespannt so deutlich und eigentlich den Ausdruck zu fassen. Das Adjektiv bekommt Verschmelzung mit dem Träger des Wortgedankens. Auch es darf nicht umschreiben. Es allein muß das Wesen am knappsten geben und nur das Wesen.

Sonst nichts. (TKZ 66)

Als Zusammenfassung von Edschmids theoretischen Ideen darf ein Zitat aus seinem Aufsatz: "Über die dichterische deutsche Jugend" angeführt werden.

Größer entfacht Weltgefühl schafft die Kunst zur Vision. Nun diktiert der Geist, wohl eng verschmolzen der Materie, doch sie gestaltend, nicht in ihrer Abhängigkeit. Doch auch nicht in der dünnen Sphäre saftloser Geistigkeit. Die Gleichung heißt Geist und Blut. Nicht Geist und Geist. Wir wollen nicht schemenhafte Arien, die viele heut singen. Wir wollen den Naturalismus aufpeitschen zu fanatischer Vision. Das Ding vergewaltigen im Geist . . .! Prosa wird wieder Dichtung. Theater Kampfplatz größter Zusammenhänge der Seele. Sätze gestrafft mit der Biegung adliger Linie schöner Leiber. Form und Gehalt schon eins geworden, elastisch und bebend, stark die Verzückung und die Forderung zu tragen . . . ist dies nicht genug? (TKZ 32) (Ellipsen im Original--d.Verf.)

Am Ende dieser kurzen Darstellung der Theorie Edschmids ist auf einen Vorbehalt hinzuweisen. Wie schon anfangs erwähnt wurde, sind die Aufsätze, die hier referiert werden, 1917 und 1918 geschrieben und 1919 gedruckt worden. Die Kurzgeschichten Edschmids, die in dem folgenden Teil analysiert werden, sind aber zwischen 1913 und 1915 entstanden. Das

bedeutet, daß die Theorie nach der Produktion entstanden ist. Es ist möglich, daß die Theorie aus den schon geschriebenen literarischen Werken extrahiert wurde. Jedoch ist es nicht das Ziel der vorliegenden Arbeit, die literarische Produktion aus der Perspektive der Theorie zu interpretieren. Diese Erläuterung der Theorie dient nur als Orientierungspunkt, als Wegweiser also, für den Umgang mit dem Werk. Edschmid selbst hat auf das Problem hingewiesen:

Als ich vor drei Jahren, wenig bekümmert um künstlerische Dinge, mein erstes Buch schrieb, las ich erstaunt, hier seien erstmals expressionistische Novellen. Wort und Sinn waren mir damals taub. Aber nur die Unproduktiven eilen mit Theorie der Sache voraus. (TKZ 51)

B. ALFRED DÖBLIN

Gäbe es so etwas wie einen Theoretiker der expressionistischen Prosa, so wäre dieser in der Person von Alfred Döblin zu sehen. Denn "in Alfred Döblin besaß der Expressionismus einen äußerst klugen, theoretisch wohlfundierten, klaren und präzise formulierenden Kopf, der in dem Jahrzehnt zwischen 1910 und 1920 bereits Entscheidenes und sehr Konkretes für die Theorie der Epik geleistet hat, was wir mit um so besserem Gewissen als expressionistische Erzähltheorie ansehen können . . ." (Sokol a.a.O., S. 154) Aber dennoch ist Döblins theoretische Leistung keineswegs eine systematische. Sie besteht, wie alle expressionistischen "Theorien", aus

einzelnen Aufsätzen, die zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht wurden. Aus dieser Vielfalt hat Karl Herbert Blessing "drei mehrfach wiederkehrende Themenkomplexe" unterschieden, wobei er sich hauptsächlich auf das "Berliner Programm" ("An Romanautoren und ihre Kritiker" 1913) und die "Bemerkungen zum Roman" (1917) bezieht. (AZL 15ff. und 19ff.)⁵ Als Themenkomplexe sieht Blessing Döblins Forderungen nach 1. der Eliminierung der Psychologie aus dem Roman, 2. der Brechung der Hegemonie des Autors und 3. der Abschaffung der Spannung im Roman. (ebd.)

Als "Grundgebrehen" des gegenwärtigen ernstesten Prosaikers sieht Döblin die psychologische Manier. Die Romanpsychologie sei reine abstrakte Phantasmagorie. (AZL 16) "Die Analysen, Differenzierungsversuche haben mit dem Ablauf einer wirklichen Psyche nichts zu tun . . ." (ebd.) Für den Psychiater Döblin ist die Psychologie "ein dilettantisches Vermuten, scholastisches Gerede, spintisierender Bombast, verfehlt verheuchelte Lyrik." (ebd.) "Gedichtete Psychologie ist ein Unfug." (AZL 21)

Immer war der Rationalismus der Tod der Kunst; der zudringlichste, meist gehätschelte Rationalismus heißt jetzt Psychologie. Viele als "fein" verschrieene Romane, Novellen--vom Drama gilt dasselbe--bestehen fast nur aus Analyse von Gedankengängen der Akteure; es entstehen Konflikte innerhalb dieser Gedankenreihen, es kommt zu dürftigen oder hingepatzten "Handlungen". Solche Gedankengänge gibt es vielleicht, aber nicht so isoliert: sie besagen an sich nichts, sie sind nicht darstellbar, ein amputierter Arm; Atem ohne den Menschen, der atmet; Blicke ohne Augen. Die wirklichen Motive kommen ganz anderswoher; dies da, der lebendigen Totalität ermangelnd, ist Schaum-schlägerei, ästhetisches Gequirle, Geschwafel eines doktrinären, gelangweilten Autors, dem nichts ein-fällt, zu Gebildeten, die sich belehren lassen wollen. (AZL 16)

Es ist wiederum der Nervenarzt Döblin, der eine neue Arbeitsweise, eine neue Betrachtungsweise für den Romanautor anführt, indem er der Psychologie die Psychiatrie gegenüber stellt.

Man lerne von der Psychiatrie, der einzigen Wissenschaft, die sich mit dem seelischen ganzen Menschen befaßt: sie hat das Naive der Psychologie längst erkannt, beschränkt sich auf die Notierung der Abläufe, Bewegungen, --mit einem Kopfschütteln, Achselzucken für das Weitere und das "Warum" und "Wie". (ebd.)

Der psychiatrischen Betrachtungsweise nach soll die Sprache entzaubert werden. Das Konkrete wird wichtig.

Die sprachlichen Formeln dienen nur dem praktischen Verkehr. "Zorn", "Liebe", "Verachtung" bezeichnen in die Sinne fallende Erscheinungskomplexe, darüber hinaus geben diese primitiven und abgeschmackten Buchstabenverbindungen nichts. . . . Sie können nie und nimmermehr als Mikroskope oder Fernrohre dienen, . . . sie können nicht zum Leitfaden einer lebennachbildenden Handlung werden. An dieses ursprünglich Gemeinte, dieses Simple muß man sich streng halten, so hat man das Reale getroffen, das Wort entzaubert, die unkünstlerische Abstraktion vermieden. (AZL 16-17)

In dem Drang zum Konkreten werden die Elemente des zweiten Themenkomplexes von Blessing (die Brechung der Hegemonie des Autors) sichtbar. In der Notierung der Abläufe und Bewegungen verschwindet die Person des Autors völlig. Seine üblichen Aufgaben als Kommentator sind jetzt dem Leser überlassen. "Der Leser in voller Unabhängigkeit einem gestalteten, gewordenen Ablauf gegenübergestellt; er mag urteilen, nicht der Autor." (AZL 17) Auch die Fassade, der

Stil des Romans muß schweigen. "Die Dichtung schwingt im Ablauf wie die Musik zwischen geformten Tönen." (ebd.)

Diese neutrale Schreibweise nennt Döblin "Kinostil" oder "steinernen Stil."

Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil. In höchster Gedrängtheit und Präzision hat "die Fülle der Geschichte" vorbeizuziehen. Der Sprache das Äußerste der Plastik und Lebendigkeit abzurufen. Der Erzählerschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut. Der Erzähler hat eine bäurische Vertraulichkeit. Knappheit, Sparsamkeit der Worte ist nötig; frische Wendungen. Von Perioden, die das Nebeneinander des Komplexen wie das Hintereinander rasch zusammenzufassen erlauben, ist umfänglicher Gebrauch zu machen. Rapide Abläufe, Durcheinander in bloßen Stichworten; wie überhaupt an allen Stellen die höchste Exaktheit in suggestiven Wendungen zu erreichen gesucht werden muß. Das Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen, sondern wie vorhanden. (ebd.)

Dadurch wird die Hegemonie, die Diktatur des Autors über den Stoff sehr limitiert. Döblin spricht sogar von einem "Fanatismus der Selbstverleugnung" und auch von einem "Fanatismus der Entäußerung: ich bin nicht ich, sondern die Straße, die Laterne, dies und dieses Ereignis, weiter nichts." (AZL 18) So beschreibt er den "steinernen" Stil.

Der dritte Themenkomplex wird aus den Forderungen des Kinostils und der darin enthaltenen neuen Aufgabe des Erzählers abgeleitet. Ist der Erzähler nur die entpersonifizierte Optik eines Kinostils, wodurch nicht erzählt sondern "gebaut" wird, so kann nur schwerlich eine Spannung innerhalb der Handlung entstehen. Döblin will nicht nur die Spannung aus dem Roman verbannen, sondern auch die Handlung selbst. Denn

er sieht in der Akzentuierung der Handlung im Roman ein Element, das auf das Drama verweist:

auf Konfliktschürzung und Lösungen in der oder jener Richtung, Schauspiel, Tragödie, Komödie. . . . Der Roman hat mit Handlung nichts zu tun; man weiß, daß im Beginn nicht einmal das Drama damit etwas zu tun hatte, und es ist fraglich, ob sich das Drama gut tat, sich so festzulegen. Vereinfachen, zurechtschlagen und -schneiden auf Handlung ist nicht Sache des Epikers. Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben; im Drama, dem jetztigen, auf die Handlung hin verarmten, handlungsverbohrten: "voran!" Vorwärts ist niemals die Parole des Romans. (AZL 19-20)⁶

Blessings drei Themenkomplexe haben eine Einführung in Döblins Theorie geschaffen. Es geht jetzt darum, den Gegenstand seiner Prosa einzugrenzen und dadurch zu definieren. Ein Teil dieser Definition wird in dem Aufsatz: "Futuristische Worttechnik: offener Brief an F. T. Marinetti" (1913) dargestellt.

Es ist uns klar, Marinetti, Ihnen wie mir; wir wollen keine Verschönerung, keinen Schmuck, keinen Stil, nichts Äußerliches, sondern Härte, Kälte und Feuer, Weichheit, Transzendentes und Erschütterndes, ohne Packpapier. Die Emballage gehört den Klassikern. Plattfüßeinlagen, Gipskorsette und andere Orthopädie verehren wir nebst Sonetten, Weltanschauung höheren Töchtern zum Angebinde. Was nicht direkt, nicht unmittelbar, nicht gesättigt von Sachlichkeit ist, lehnen wir gemeinsam ab; das Traditionelle, Epigonäre bleibt der Hilfslosigkeit reserviert. Naturalismus, Naturalismus; wir sind noch lange nicht genug Naturalisten. (AZL 9)

Die erste Grenze lautet dann: Sachlichkeit und Naturalismus. Döblins Naturalismus ist aber "kein historischer Ismus, sondern das Sturzbad, das immer wieder über die Kunst hereinbrechen muß." (AZL 18) Seine Auffassung des Naturalismus ist

eine "Annäherung an eine bestimmte Wirklichkeitsauffassung, im Gegensatz zu der als veraltet empfundenen Kunstnorm."⁷ Diese neue "naturalistische" Wirklichkeitsauffassung, die zum Teil mit den Komponenten des Kinostils gleichgesetzt werden kann, wird von Döblin zusammengefaßt als "der bestirnte Himmel über mir und die Eisenbahnschienen unter mir." (AZL 66) "Der Geist des naturalistischen Zeitalters", den Döblin in einem gleichnamigen Aufsatz (1924) ausführlich beschreibt, bringt neue Möglichkeiten für die Bewältigung des Lebens und für die Lösung von Problemen philosophischer, religiöser und ästhetischer Art.

Die Antwort: die von heute haben alle Probleme gelöst, auf die einfachste Weise: sie haben sie liegen gelassen. Es sind neue Probleme gekommen. Man hat die Größe und Wichtigkeit der alten Probleme respektvoll anerkannt und sich dann mit der Herstellung von Zahnpasta beschäftigt. (AZL 68)

Auf der anderen Seite findet der Gegenstand der Prosa Döblins seine Grenze im Leben. "Das Leben bietet noch kolossale Schätze, für deren Hebung wir keine Schaufeln haben. Wir haben nicht nur kein Handwerkszeug, sondern steigen geschminkt, mit Lackschuhen und parfümierten Röcken in das Bergwerk." (AZL 11) Der Berg heißt Rationalismus, und "hinter dem verderblichen Rationalismus ist die ganze Welt mit der Vielheit ihrer Dimension völlig versunken." (AZL 18) Das Werkzeug heißt Kinostil; "Mut zur kinetischen Phantasie und zum Erkennen der unglaublichen realen Konturen! Tatsachenphantasie!" (AZL 19) Der Gegenstand seiner Prosa, der sich zwischen diesen zwei

Grenzen befindet, ist kein Punkt, kein Objekt, sondern ein Kontinuum, ein Vektor; er ist nicht der Mensch an sich, sondern ein "Lebensereignis".

Es ist schon verkehrt, anzunehmen und unter dieser Annahme zu arbeiten und zu lesen: der Mensch sei Gegenstand des Drama oder des Romans. Sie haben beide weder mit dem Menschen noch mit der Wichtigkeit eines einzelnen Helden oder seiner Probleme etwas zu tun. Das alles überlasse man dem Pädagogen, Pfarrer, Psychologen, Psychiater; gedichtete Psychologie ist ein Unfug. Es handelt sich um buntes oder einfarbiges, freudiges, trauriges, tiefes, flaches Lebensereignis; mache man wie mans will.
(AZL 21)

C. CARL EINSTEIN

In Carl Einsteins theoretischen Äußerungen geht es weniger um den Roman oder ein Kunstwerk überhaupt, als um die Kunst an sich. "Wenn wir uns Einstein zuwenden, bemerken wir, daß er im Gegensatz zu Döblin über Erzähltechnisches fast nichts und über Erzählperspektive gar nichts zu sagen hat, da es ihm nicht um Literartechnisches, sondern um Weltanschaulich-Ideelles geht." (Sokel a.a.O., S. 156) Gibt es aber einen für die Kunsttheorie Einsteins zentralen Begriff, der als Orientierungspunkt für den Zugang zu seinen Ideen dienen könnte, so ist dieser die "Totalität". "Totalität ist nichts anders als ein geschlossenes System spezifischer Qualitäten, und dieses ist total, wenn eine ausreichende Intensität die Totalität begleitet," heißt es in einem gleichnamigen Aufsatz aus dem Jahre 1914. (GW 76)⁸

Zwei wichtige Begriffe kommen bei dieser Definition zum Vorschein: Qualität und Intensität. Mit deren Hilfe kann man zwischen verschiedenen Totalitäten differenzieren. "Totalitäten unterscheiden sich von einander durch Intensität, das heißt, je kräftiger und reicher der Bezug ihrer Inhalte ist, je stärker diese Elemente darstellen." (GW 79) Der Begriff Qualität ist aber auch ein grundlegender in Bezug auf die Kunsttheorie Einsteins. "Totalität ist niemals irgendwie quantitativ bestimmt und kann immer eintreten gemäß rein qualitativer Voraussetzungen." (GW 77) Die Umstellung von Quantität auf Qualität als maßgebendes Kriterium der Totalität ist eines der wichtigen Merkmale von Einsteins Theorie. Diese Umstellung erstreckt sich auch auf die Kategorien von Raum und Zeit.

Bei diesen Kategorien beginnt die Umstellung von Quantität auf Qualität mit einer von Einstein als notwendig betrachteten neuen Art der Wahrnehmung. "Gegenstand der Kunst sind nicht Objekte, sondern das gestaltete Sehen. Es geht um das notwendige Sehen, nicht um die zufälligen Objekte." (GW 74) In ihrer vortrefflichen Studie: Die Kunsttheorie Carl Einsteins hat H. Oehm eine gute Unterscheidung zwischen Einsteins und der herkömmlichen Art der Wahrnehmung gebracht.⁹

In der Wahrnehmung als Beobachter sucht ein bewußtes Ich approximativ die Kongruenz von Abbild und abgebildeten Objekt herzustellen, während Einstein Wahrnehmen primär als halluzinatives Schauen begreift, das sich in autonom organisierten Komplexen vollzieht, die in sich die Identität von Subjektivem und Objektivem enthalten und nicht mehr an einer vom Bewußtsein unabhängigen Außenwelt verifiziert werden können. (Oehm 29)

Dieses neue, höchst subjektive Konzept der Wahrnehmung erlaubt Einstein eine Neudefinition der Kategorien von Raum und Zeit, die in totalem Gegensatz zu der von Kant steht. "Kant sagte: Zeit & Raum sind Formen der Wahrnehmung)(-- nein sind Formen des Wahrgenommenen. das Wahrnehmen: der Prozess." (nach Oehm)¹⁰ Für Einstein existieren Raum und Zeit nicht mehr apriori, wodurch sie die Formen der Wahrnehmung gestalten, sondern diese Kategorien sind aposteriori. (ebd.) Das heißt also, daß die Erfahrungen von Raum und Zeit nur Resultat des Wahrnehmungsprozesses und deshalb subjektiv und variabel sind. Als Produkte der Wahrnehmung werden Raum und Zeit nicht mehr als Quantitäten betrachtet, sondern als Qualitäten.¹¹

Die Befreiung der zwei Kategorien: Raum und Zeit von der apriorischen Befangenheit Kants ermöglicht die "Umbildung und Neuschöpfung" der Realität, die Einstein als die Aufgabe von Kunst sieht.¹² "Das Kunstwerk ist Sache der Willkür, also der Wahl, des Wartens." (GW 53) "Das Absurde zur Tatsache machen! Kunst ist eine Technik, tatsächliche Bestände und Affekte zu erzeugen." (GW 55) Gleichzeitig erlaubt die qualitative Bestimmung dieser Kategorie Einstein, der Mimesis ein Ende zu setzen.

Man war der gefangene eines erstarrten raumlichēs geworden und hatte vergessen, dass die erlebten räume ungemein verschieden gebaut und gestaltet sind. raum ist ein stueck und eine auswahl menschlicher erfahrung, die stets abgeändert werden kann. die raumkonvention, welche die bilder hoffnungslos ueberschattete war bequemes vorurteil. (nach Oehm 73)

Die Verneinung der Gültigkeit der Mimesis sowie die subjektive Umstellung der Kategorien von Raum und Zeit auf Qualität münden bei Einstein letzten Endes in den Kubismus.

Sinn des Kubismus war: Verformung des dreidimensionalen Bewegungserlebnisses in zweidimensionale Gestalt, ohne daß Tiefe oder Modelle illusionistisch nachgebildet wurden; hingegen stellte man die Bewegungsvorstellungen und das Erinnerungsfunktionale dar. An die Stelle der Tiefenansicht trat nun ein kontrastreiches Nebeneinander zweidimensionaler Formen, die so geordnet sind, daß unter Beibehaltung der Grundfläche, das Volumen zu verschiedenen Ansichten eines Körpers gestaltet ist. Man verformt die Erinnerungsdimension, d.h. die Vorstellung von Volumen, ohne die Bildfläche illusionistisch zu durchdringen.¹³

In dieser Definition des Kubismus aus Einsteins großem kunsthistorischem Werk: Die Kunst des 20. Jahrhunderts sind alle bisher erläuterten Thesen seiner Kunsttheorie vertreten: die "Umbildung und Neuschöpfung," welche Aufgabe der Kunst sind, die subjektive Wahrnehmung, sowie die Umstellung des Raumes von Quantität auf Qualität. Hinzu kommt die Achtung des Kubisten vor der Integrität des Mediums seines künstlerischen Ausdrucks, in diesem Fall der Leinwand, auf die er malt.

Auch Einsteins Auffassung einer qualitativen Zeit hat große Folgen für seine literarische Tätigkeit.

Von der Zeit rede ich überhaupt nicht, sondern von Empfindungen und geistigen Vorgängen, die immer qualitativ sind, d h keine metaphysische Zeit (eine Unzeit) wie bei Bergson ist, sondern dadurch als Zeit empfunden wird, dass sie in verschiedenen Dimensionen gleichzeitig gefühlt wird, d h ihre Inhalte das Wortbild im entscheidenden überragen.
(KB 144)

So betrachtet, hat die Zeit die Möglichkeit quantitativen Einordnens irgendwelcher Erlebnisse (also des Einordnens nach dem "Wann" des Geschehens) eingeübt. "Zeit, rein vorgestellt, muß qualitativer Unterschied der Erlebnisse bedeuten, der, allegorisch an Hand geometrischer Vorstellungen betrachtet, räumliche Folge bedeutet, während Zeit nur Unterschied der Qualität ist." (GW 78)

Als Qualität gehört die Zeit zu jenem geschlossenen System "spezifischer Qualitäten," das Totalität heißt. (GW 76) Es ist die Totalität, die es ermöglicht, "daß wir an jedem beliebigen Punkte unserer Erlebnisse diese wie ein Ganzes betrachten, und Zeit das Synonym von Qualität bedeutet." (GW 79) Die Totalität der qualitativen Zeit erlaubt keine Kausalität. Denn werden die Erlebnisse als eine Konstellation von vielen Einheiten betrachtet, die sich nur qualitativ unterscheiden, so sind Beziehungen kausaler Art zwischen den einzelnen Einheiten unmöglich, sonst wären sie keine Einheiten mehr. "Der totale Gegenstand absorbiert jeden psychologischen Verlauf, der auf ihn hinzweckt, also auch jede Kausalität. Die kausale Betrachtung ist eine rein rückschauende, welche stets den konkreten Gegenstand überschreitet; die Ursachen sind surrogiert, nicht das Totale." (GW 78)

Die Auflösung der Kausalität läßt sich als direkte Folge von Einsteins antimimetischer Haltung bezeichnen. Denn wie bei der mimetischen Darstellung eine Abbildung der schon vorhandenen, als "real" empfundenen Welt angestrebt wird, so hat die Darstellung kausaler Vorgänge im Roman ein ähnliches

Ziel. Hinzu kommt Einsteins Abneigung gegen den psychologischen Roman: "Der psychologische Roman beruht auf kausaler Schlußweise und gibt keine Form, da nicht anzusehen ist, wohin das Schließen zurückführt und wo es endigt." (GW 52) Überhaupt ist Einstein gegen die Psychologie, die er als eine Reaktion gegen die Logik sieht. (GW 75) Logik und Psychologie haben denselben Fehler, und die Psychologie "verfällt ebenso wie die Logik dem Irrtum, eine Wissenschaft sei fähig, mehr als über sich selbst auszusagen." (ebd.) Die Darstellung einer psychologisch motivierten Kausalität würde auch die neuschöpferische Aufgabe der Kunst verletzen, sowie deren Totalität. Sie ist aus diesen Gründen nicht zulässig.

Das letzte Element der Kunsttheorie Carl Einsteins, das in diesem Teil behandelt wird, ist zugleich das konkreteste in Bezug auf die Literatur. Ähnlich wie die Kubisten bei ihren Bildern auf die Integrität des Bildmaterials achteten, so findet sich bei Einstein der gleiche Respekt für das Medium der Literatur: die Sprache.

Die Wirklichkeit der Dichtung ist die Wortfolge. et son fond subconscient. Nun aber genügt es nicht diese naturalistische Wortfolge in dichterischer Weise zu Ornamentieren oder mit Metafern zu verdecken; ein Nonsens das dem freien Charakter des Wortes widerspricht. Hier wird v. dNaturalisten Wort und Ding identifiziert. sondern man muss, sowie die ollen Griechen ihre geschlossene litterarische Vorstellungswelt hatten oder Swift, so muss man endlich das Wort vom naturalistischen Vorgang ablösen, damit es nicht nur Imitation, eines gleichsam bereits vollzogenen Vorgangs sei, also eine überflüssige Tautologie, sondern man muss Geschehnisse durch arbeiten, sowie sie innerlich

v e r l a u f e n. Rēalisme spirituel intērieur.
 Also zunächst die Accidents der Vorgänge fest-
 stellen und dann die s e e l i s c h e n
 D i m e n s i o n e n t a t s ä c h l i c h
 d u r c h W o r t v e r b i n d u n g d a r -
 s t e l l e n. (KB 145)

Das heißt also, daß die Sprache keine Repräsentationsfunktion
 mehr auszuüben hat. Die Beziehungen zu der "wirklichen"
 Welt sind abgebrochen--es gibt keine Mimesis mehr. Die Sprache
 wird zum Medium des künstlerischen Ausdrucks. Als solches hat
 sie Funktion, aber keine Bedeutung.¹⁴

III. DAS ANALYTISCHE INSTRUMENTARIUM ZUR ERSCHLIESSUNG DER ERZÄHLFORMEN EXPRESSIONISTISCHER PROSA

Bevor die Darstellung der hier analysierten "vier Pole der expressionistischen Prosa" begonnen wird, sollen zunächst die Kriterien des analytischen Instrumentariums skizziert und die daraus resultierenden "Elemente der Erzählform" charakterisiert werden. Bei dieser Aufgabe und vor allem bei der Darstellung der "vier Pole" in den folgenden Kapiteln sei daran erinnert, daß es in der vorliegenden Arbeit um Analysen und nicht um Symbolinterpretationen geht. Das heißt, die Betonung liegt nicht auf einer Erläuterung des Symbolgehalts der Texte, sondern auf deren möglichst genauer Beschreibung. Es wird nicht sofort nach Bedeutungen gefragt, sondern zuerst nach Formen und Funktionen. Erst wenn mittels der Analysen die verschiedenen Erzählformen beschrieben und ausgewertet worden sind, lassen sich vorsichtige Aussagen zu möglichen Bedeutungen machen. Diese Verfahrensweise ist für die Prosa des Expressionismus (wie auch für die zwei anderen Gattungen der Epoche) von großer Wichtigkeit, weil, wie noch gezeigt wird, in vielen Fällen das Vorhandensein einer "Bedeutung" angezweifelt oder sogar abgelehnt wurde.

Der Möglichkeit einer Analyse der Erzählform liegt R. Ingardens Auffassung des literarischen Textes zu Grunde. Diesen definiert er als "ein aus mehreren heterogenen Schichten aufgebautes Gebilde."¹ Die Schichten sind: 1. Wortlaute, 2. Bedeutungseinheiten, 3. die schematisierten Ansichten

(d.h. die Darstellungscharakteristika--d. Verf.) und 4. die dargestellten Gegenständlichkeiten. (LK 26) Es ist wichtig zu notieren, daß Ingarden dieses Schichtengebilde keineswegs als "loses Bündel von zufällig nebeneinandergereihten Elementen," sondern als "einen o r g a n i s c h e n B a u" auffaßt. (LK 25) Dabei spricht er dem literarischen Kunstwerk "einen ihm wesentlichen p o l y p h o n e n Charakter" zu. (LK 26)

Das heißt: Infolge der Eigenart der einzelnen Schichten wird jede von ihnen auf ihre eigene Weise in dem Ganzen sichtbar und trägt etwas Eigenes zu dem Gesamtcharakter des Ganzen bei, ohne dadurch der phänomenalen Einheit des letzteren Abbruch zu tun. (ebd.)

Die Auffassung des literarischen Textes als Polyphonie bringt nicht nur die Definition der Elemente der Erzählform mit sich, sondern schafft auch zugleich die Möglichkeit der individuellen Analyse der verschiedenen Schichten. Dieser Auffassung nach ist es möglich, mit Hilfe des "analytischen Messers" diese oder jene Schicht aus dem Ganzen herauszuschneiden und sie auf ihr eigenes Wesen und ihre Funktion den anderen Schichten gegenüber zu untersuchen, ohne den Text in seinem polyphonischen Charakter zu ändern oder zu zerstören.

A. DIE ELEMENTE DER ERZÄHLFORM

Die Elemente der Erzählform (wie sie in der vorliegenden Arbeit bezeichnet werden) unterscheiden sich von Ingardens Schichtengebilde einerseits durch die Addition einer Betrachtung des Erzählers und der Erzählperspektive und andererseits dadurch, daß die Elemente der Erzählform in manchen Aspekten Ingardens Schichten gegenüber sehr vereinfacht sind. Dadurch soll der Klarheit und der Verständlichkeit der folgenden Analysen geholfen werden.

1. Das Element der Sprache

Das erste und grundlegendste Element der Erzählform eines Prosatextes ist die Sprache. Sprache ist überhaupt die notwendige Voraussetzung aller literarischen Texte, denn schließlich ist die Literatur nichts anders als Sprache.

D. Hasselblatt erklärt:

Gemeint ist die Sprache als erste und letzte Realisierungsebene des Dichterischen. Sprache als Alles und Nichts des Dichterischen. Ausdruck und Einfühlungsinstrumentarium. Wirklichkeit und aufgehobene Mittelbarkeit, und deren mögliche Conclusio: Intensitätsermöglichung. Sowohl Leben wie Unmöglichkeit jedes Lebendigen. Gleichzeitig Wortlaut, Inschrift, Chiffrensystem und Unentzifferbarkeit. Sprache--Allerheiligstes, Katasterisierungsfeld für semantische Statistik, Beschwörungsritual, Mitteilungssyndrom. Zeitstruktur, Zeichensystem, Prozeß von Denkbarkeit und Verlautungen.²

Ingardens Schichtentheorie geht noch über Hasselblatts Differenzierung des Phänomens hinaus. Bereits die phonetischen

Komponenten werden Ingarden zum Untersuchungsobjekt, und er fragt, ob die Sprache "nur ein M i t t e l bildet, welches bloß den Z u g a n g zu dem literarischen Werk ermöglicht, oder ob sie vielmehr ein wesentliches Konstituens des Werkes selbst ist, und zwar ein Konstituens, das insbesondere in ihm als einem K u n s t w e r k eine wesentliche Rolle spielt."

(LK 30-31) Ingarden bekennt sich zu der zweiten Möglichkeit.

Die sprachlautliche Schicht bildet ein wesentliches Konstituens des literarischen Werkes; fiel sie fort, so müßte auch das ganze Werk aufhören zu existieren, weil die Bedeutungseinheiten ein wortlautliches Material notwendig fordern. Würde sie eine anders gestaltete sein, als sie in einem bestimmten Werke faktisch ist, so müßte das Werk durchgreifende Änderungen erfahren. Enthielte sie endlich keine besonderen wertqualitativen Elemente in sich, so müßte die Polyphonie des Werkes um ein bedeutendes Element ärmer sein.
(LK 60-61)

a. Wortlaut, Wortbedeutung

Wie beide zitierten Bemerkungen zeigen, spielen die phonetischen Qualitäten des Einzelwortes eine sehr große Rolle in der Polyphonie literarischer Texte. Eine nicht mindere Rolle wird der Semantik der einzelnen Wörter zugewiesen. Aus der Wortbedeutung ergibt sich das Wortmaterial, mit dessen Hilfe alles Dargestellte präsentiert wird. Charaktere, Raum, Zeit, Thematik usw. verdanken ihre poetische Existenz letzten Endes der Wortbedeutung.

b. Satz und Syntax

Als nächste, größere Sinneinheit im Text muß auch der Satz auf seine phonetischen und semantischen Qualitäten untersucht werden. Zuerst in der Wortwahl und dann im Satzgefüge wird sich die expressionistische Neigung zu Übersteigerungen bzw. sprachlichen Kollisionen zeigen. Die Betrachtung der Syntax gehört auch zur Analyse. Bilder, Gestalten, Thematiken usw., die mittels einer zerstörten oder sonst von dem Normalen abweichenden Syntax (oder auch Wortwahl) im Text dargestellt werden, müssen anders aufgefaßt werden als solche, die in traditionellerer Weise zur Darstellung gelangen. Syntaktische Veränderungen lassen sich als Resultat neuer Voraussetzungen sprachlicher Kommunikation bezeichnen. (Hierauf wurde bei der Diskussion der Theorien schon hingewiesen.) Solche Veränderungen sind sehr beliebt und oft angewendete Stilmittel in der expressionistischen Prosa.

c. Rhythmus

Ein drittes sprachliches Phänomen ist Rhythmus. Der Rhythmus erstreckt sich über das einzelne Wort, den Satz, ganze Absätze, bis über das ganze Werk hin. Neben einem Rhythmus, der durch die Phonetik des Textes entsteht, gibt es auch "rhythmische Charaktere . . ., welche durch den Sinn der Sätze bewirkt werden." (LK 47) Diese beiden rhythmischen Qualitäten erzeugen das Phänomen "Tempo". Darunter verstehe

man " nicht die willkürlich hervorzubringende und zu ändernde objektive Geschwindigkeit des Vortrags bei einer individuellen Lesung, sondern einen bestimmten Charakter der wortlautlichen Seite der Sprache, z. B. den der 'Leichtigkeit' oder der 'trägen Schwere'." (ebd.) Besonders in Bezug auf die dynamisierte Art vieler Beispiele expressionistischer Prosa ist der Begriff "Tempo" von nicht geringer Bedeutung.³

2. Das Element des sprachlich Dargestellten

Zu dem zweiten Element der Erzählform gehört (mit Ausnahme der Handlung) alles, was im Text mittels der Sprache gestaltet oder dargestellt wird. (Aus methodischen Gründen wird die Handlung im Zusammenhang mit dem dritten Element besprochen.) Das sprachlich Dargestellte schließt die Bilder, die Metaphern, die Thematik und menschliche Problematik, die Charaktere, den Raum und die Zeit ein. Da diese Phänomene Sprachgestaltungen sind und da ihre Existenz nur auf ihrer sprachlichen Realisierung, also auf ihrem mittels der Sprache Dargestelltsein beruht, gehören sie alle nur zu der poetischen Wirklichkeit des Werkes. Sie haben keine Gültigkeit und keine Existenz außerhalb der poetischen Wirklichkeit und können deshalb nicht mit ähnlichen Parallelgestalten in der 'realen' Wirklichkeit gleichgesetzt werden. (vgl. LK 233) Sie erschöpfen sich nicht in ihrer mimetischen Funktion.

Die sprachlich dargestellten Gegenständlichkeiten sind immer und notwendigerweise unvollständig konstituiert, weil

das Dargestellte wegen einer endlichen Anzahl sprachlicher Beschreibungen limitiert ist. Dagegen leidet die Erfassung eines Wirklichkeitsobjekts unter der Limitation menschlicher Wahrnehmungsorgane. Darum ist der Bedeutungshorizont der Sprachgestaltungen sehr eingeschränkt. Die Bedeutungseinheiten, welche die einzelnen Wörter und Sätze aufweisen, lassen sich nicht über die Grenze der poetischen Wirklichkeit auf andere Objekte übertragen. Besonders für die expressionistischen Prosaisten sind Möglichkeiten außerliterarischer Beziehungen und Symbolverweisungen der im Text dargestellten Objekte, entworfenen Personen, Bilder, Räume und Zeiten nicht mehr fraglos gegeben. Transzendenz, die Voraussetzung von Symbolgestaltung und -verständnis ist selbst zum Problem geworden. ("Gott ist tot!") Gibt es also für sprachlich dargestellte Gegenstände der expressionistischen Prosa außerliterarische Bezüge, so müssen diese im F u n k t i o n a l -bereich erfaßt werden und nicht in dem der Bedeutungen. Auch innerhalb der poetisch entworfenen Wirklichkeit liegt das Hauptgewicht bei den Funktionen der dargestellten Objekte, Elemente oder Schichten.⁴ Dem Geiste "des naturalistischen Zeitalters" geht es um Funktion und nicht um verbindlichen ideellen Symbolgehalt.⁵

3. Das Element der Handlung und der Kausalität⁶

Bei einer Betrachtung des dargestellten Geschehens eines Prosawerkes empfiehlt es sich, streng zwischen der Aufeinander-

folge der Einzelschritte der Handlung und deren Auseinanderfolge, der Kausalität, zu unterscheiden. Das heißt also, daß zwischen dem "WAS geschieht" und dem "Warum es geschieht" differenziert werden muß. Obwohl die Handlung (als die **D a r s t e l l u n g** vom "Was geschieht") eigentlich zum zweiten Element der Erzählform gehört, wird sie als Teil des dritten Elementes besprochen, weil die Erfassung der Handlung ein notwendiger erster Schritt zur Erfassung von deren Kausalität ist. Wie alles poetisch Dargestellte soll auch die Handlung nicht von der poetischen Wirklichkeit des Textes losgelöst und auf objektive Wirklichkeit und ideellen Gehalt fraglos übertragen werden.

Bei der Kausalität geht es um die Motivation des Geschehens, die Ursache und Wirkung, Voraussetzung und Konsequenz der einzelnen Geschehnisse. Aus der Erfassung der Kausalität kann Einsicht in die Absicht des Dichters gewonnen werden. Denn es ist der Dichter, der den Kausalnexus erfindet, nach dem die Handlung verläuft. Die Erfassung der Kausalität kann auch darauf hinweisen, ob der Text als Parodie, Satire, Parabel usw. aufzufassen ist, oder als Darstellung eines "bunten oder einfarbigen, freudigen, traurigen, tiefen, flachen Lebensereignisses; mache man wie mans will." (AZL 21)

4. Das Element des Erzählers und der Erzählperspektive

Der Erzähler ist eine poetische Fiktion und zugleich der wichtigste Charakter jedes Prosawerkes, ob er erscheint

oder nicht. Ohne Erzähler gäbe es kein Erzählen und keine Erzählung. Ihm hat der Dichter die Aufgabe und Funktion des Erzählens, d.h. der Darstellung der Objekte, Bilder, Charaktere, Handlungen usw. anvertraut. Vom Erzähler hängt der Fortgang der Darstellung ab. Fühlt er sich aber der Aufgabe des Erzählens nicht gewachsen, wie es z.B. beim Erzähler in Hofmannsthals "Ein Brief" der Fall ist, so hat das enorme Konsequenzen--nicht nur für die Thematik der Erzählung, sondern auch für die ganze Erzählung an sich, da das E r z ä h l e n s e l b s t dadurch thematisch wird.⁷

Als poetische Figur ist der Erzähler, wie alle anderen Charaktere, nur sprachlich existent. Auch er ist Träger bestimmter Funktionen innerhalb der poetischen Wirklichkeit des Textes und darf nicht mit der Persönlichkeit des Dichters verwechselt oder gleichgesetzt werden. Das würde das Fiktive seiner Existenz durchbrechen. (s. LK 219)

Sokel hat für die expressionistische Prosa zwei Arten von Erzählern oder besser zwei Erzählweisen aufgezeigt: 1. eine äußerst objektive, nicht kommentierende Erzählweise, wie sie sich bei Döblin im Prinzip des Kinostils verwirklichte und 2. eine einmischende, kommentierende Form, wie man sie bei Einstein antreffe. (Sokel a.a.O., S. 154-157) Die Beantwortung der Fragen, wie diese Erzählweisen aussehen, und ob es bei den verschiedenen "Polen" andere Variationen gibt, bleibt den folgenden Analysen überlassen.

Der letzte Teil dieses Elements ist die Erzählperspektive. Es ist für die Erfassung der Funktionen der Elemente, Objekte,

Charaktere usw. der Texte wichtig festzustellen, von welchem Standpunkt aus sie dargestellt sind. In der Prosa des Expressionismus wird oft aus den Perspektiven der Hauptfiguren erzählt, wobei die Geschichten zu einer Art Ich-Erzählung werden, obwohl das Erzähler-Ich nie im Text erscheint. In solchen Fällen kommen den Figuren neue, wichtige Funktionen zu. Eine solcherart gestaltete poetische Realität verliert dann ihren Anspruch auf Objektivität. Wesen und Funktion des sprachlich Dargestellten müssen aus der neuen Perspektive erfaßt und verstanden werden.

So weit die Erläuterung des analytischen Instrumentariums und die Definition der Elemente der Erzählform. Die Analysen werden den Beweis ihrer Zulänglichkeit bringen. Zuvor seien im folgenden Exkurs einige Voraussetzungen der Sprache der expressionistischen Prosa diskutiert.

EXKURS: SPRACHTHEORETISCHE VORAUSSETZUNGEN DER EXPRESSIONISTISCHEN PROSA

Carlo Mierendorff schrieb 1920 in einem Rückblick auf die deutsche Dichtung im Expressionismus, daß diese Dichtung sich zunächst vor die Aufgaben gestellt gesehen habe, eine Sprache zu schaffen, einen Sprachschatz schöpferisch zu erneuern. "Im Tumult der Flug- und Extrablätter war das Wort verlorengegangen. Die Rotationspressen hatten es zer-

quetscht. Was die Morgenzeitungen und Abendposten noch füllte, war ein stinkiger Absud. Es hieß die Sprache sieben, Abgegriffenes und Entwertetes endgültig außer Kurs setzen."⁸ Die Unzufriedenheiten mit der als unzulänglich empfundenen Sprache darf als Kennzeichen für die gesamte expressionistische Epoche gesehen werden.

Diese Unzufriedenheit der Sprache gegenüber schlägt sich in zwei Extremformen nieder, zwischen denen die Vielfalt sprachlicher Ausdrucksformen der expressionistischen Prosa sich zeigt. Auf der einen Seite führt das Mißtrauen gegen die Sprache letzten Endes zur Sprachkrise und schließlich zum Verstummen. Auf der anderen mündet es in strenger Sprachaskese oder in der Erfindung eigener Sprachformen.

Als Beispiel der ersten Möglichkeit ist Hofmannsthals "Ein Brief" zu sehen. In diesem kurzen Prosastück berichtet Lord Chandos, wie ihm völlig die Fähigkeit abhanden gekommen sei, über irgendetwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.⁹ Hier zeigt sich das gewaltige Ausmaß der Sprachkrise auf Seiten des Erzählers. Denn wollte er die abstrakten Worte gebrauchen, die man normaler Weise benutzt, um Urteile zu geben, so "zerfielen" sie ihm "im Munde wie modrige Pilze".¹⁰ Die Bedingungen dieser Sprachkrise faßt I. Jens zusammen als: "Zerfall der vertrauten Daseinserfahrung, Auflösung des bisherigen Verhältnisses Subjekt-Objekt, Übermächtigwerden der Dinge, Umwertung aller Werte, Unverbindlichkeit der alten Sprachformen;" und meint, daß all das zwölf Jahre später im Expres-

sionismus zur selbstverständlichen Voraussetzung werde. (I. Jens a.a.O. S. 34-35)

Obwohl der Erzähler des Chandos-Briefes sein schließliches Verstummen ankündigt, formuliert er noch:

Ich fühlte in diesem Augenblick mit einer Bestimmtheit, die nicht ganz ohne ein schmerzliches Beigefühl war, daß ich auch im kommenden und im folgenden und in allen Jahren meines Lebens kein englisches und kein lateinisches Buch schreiben werde: . . . nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist. . . ¹¹

Hier spricht die Sprache vom Verstummen. Immerhin schreibt der Erzähler seinen Brief zu Ende. Das heißt also, daß er die Möglichkeit noch wahrnehmen will, in der Form des Briefes und mit Hilfe sprachlicher Ausdrucksformen über seine Sprachkrise zu reflektieren und zu klagen, und dieses trotz seines Gefühls, der Aufgabe, ein zusammenhängendes Buch schreiben zu können, nicht mehr gewachsen zu sein. Hier kann von einem Scheitern des Erzählers gesprochen werden, wohl nicht aber vom Scheitern des Erzählens.¹²

Als Beispiel der Forderung nach einer Art Sprachaskese bieten sich die Manifeste des Futurismus aus dem Jahre 1912 an. Vor allem hat F. T. Marinetti in seinem Technischen Manifest der futuristischen Literatur (1912)¹³ die futuristischen Zielsetzungen anhand von elf Punkten dargestellt. Diese seien hier kurz zusammengefaßt.

In den ersten fünf Punkten geht es um die Grammatik. Die Grammatik (oder besser Syntax--vgl. Pörtlner Bd. II a.a.O. S. 47) müsse man zerstören, damit die Substantive nach der Art ihrer Entstehung angeordnet werden können. Das Verb sei im Infinitiv zu gebrauchen, damit es sich dem Substantiv anpasse und nicht dem Dichter. Adjektive und Adverbien müsse man beseitigen, diese weil sie dem Satz einen langweiligen Ton gäben und jene weil sie einen Stillstand der Überlegung voraussetzen würden und dadurch mit der dynamischen Vision unvereinbar seien. Schließlich müsse jedes Substantiv seine Verdopplung haben, indem ihm ohne Konjunktion ein anderes Substantiv folge, das mit den ersten durch Analogie verbunden sei. Dies geschehe, weil die aviatische Schnelligkeit die Weltkenntnis vervielfacht habe und weil die Erkenntnis durch Analogie dem Menschen immer natürlicher werde. Dabei sollten auch alle vorgeprägten Redewendungen unterdrückt werden.

Punkt sechs fordert: "Keine Interpunktion mehr." Mit der Beseitigung der anderen Wörter sei die Interpunktion jetzt überflüssig. An ihrer Stelle solle man sich mathematischer und musikalischer Zeichen bedienen, "um gewisse Bewegungen hervorzuheben und ihre Richtung anzugeben."

In den folgenden Punkten (7-10) werden die durch Analogien entstandenen Bilder behandelt. Die Dichtung müsse eine ununterbrochene Folge neuer Bilder sein; und zwar Bilder, die weite Beziehungen enthalten, damit ihre "bestürzende Kraft" länger anhalte. "Bilder-Clichés, Metaphern, also fast alles" müsse man in der Sprache zerstören. Die Bilder lassen sich

nicht kategorisieren und seien also weder elegant noch arm noch übertrieben, noch natürlich. Um die aufeinanderfolgenden Bewegungen eines Gegenstandes darzustellen, müsse eine Kette von Analogien gebildet werden, die aber in ein kennzeichnendes Wort zusammenzufassen sei. Die Analogien seien "nach einem Maximum von Unordnung" zu verteilen, "da jede Art von Ordnung notwendig das Ergebnis eines vorsichtigen Verstandes ist."

Punkt elf heißt: "Man muß das 'Ich' in der Literatur zerstören, das heißt alle Psychologie." Es gelte, die erschöpfte Psychologie der Menschen durch die lyrische Eindringlichkeit der Materie zu ersetzen.

Es wird an dieser Stelle keine Diskussion der Auswirkungen unternommen, die diese zwei Extremformen des sprachlichen Ausdrucks auf die Sprache im Expressionismus hatten, da dies zu großem Teil anderen Ortes schon geleistet worden ist.¹⁴ Diese knappe Zusammenfassung dient dazu, zwei radikale Reaktionen auf die als veraltet und nicht mehr zulänglich empfundenen Sprache zu charakterisieren. Aus solcherart Versuchen, die alte Sprache zu überwinden bzw. neu zu gestalten, ergeben sich für die Prosa des Expressionismus die im folgenden analysierten vier "Pole".

B. ZUR DEFFINITION DES BEGRIFFS "POL"

Die Intensität der individuellen Künstlererfahrung ist ein ausschlaggebendes Moment beim Entstehen der Bewegung, die Expressionismus genannt wird, und der Werke, die als expressionistisch zu bezeichnen sind. Nur diese Intensität haben die expressionistischen Künstler mit einander gemeinsam. Ihre Erfahrungen hingegen unterscheiden sich auf höchst individuelle Weise. Bei ihren Kunstwerken galt es ihnen, diese Intensität in möglichst konsequenter Weise darzustellen. Die adäquate Darstellung von Intensität kann aber nur durch die F o r m eines Kunstwerkes geleistet werden. Die Gegenstände, Motive, Figuren usw., die den Inhalt eines expressionistischen Kunstwerkes ergeben, sind nicht in der Lage, von sich aus eine Intensität der Erfahrung hervorzubringen. Diese gehören zu dem Bereich des sprachlich Dargestellten und sind dadurch nur Teile der poetischen Wirklichkeit. Hier sind sie nur schwache, schattenhafte Abbildungen der Erfahrungen, aus denen Intensität entsteht. (Insofern ist es bei einem expressionistischen Kunstwerk sehr problematisch, dem Inhalt eine Symboldeutung fraglos zuzumessen.) Der Inhalt ist funktionell aufzufassen, da er im Dienste der Form steht. Untersucht man den Inhalt auf seine Funktion und die Art seiner Darstellung hin, so führen die Ergebnisse zu den f o r m a l e n Prinzipien, nach denen das ganze Kunstwerk gestaltet wurde.

Eine solche Fragestellung ergibt sich aus der Anwendung des analytischen Instrumentariums, dessen Kriterien soeben

erläutert wurden. In den folgenden Kapiteln geht es nun darum, einige Prosawerke, die dem Expressionismus zugerechnet werden, mit Hilfe dieses Instrumentariums zu analysieren.¹⁶ Die Ergebnisse der Analysen werden zeigen, daß die hier untersuchten Werke sich in vier verschiedene Gruppen (hier "Pole" genannt) einteilen lassen. Die einzelnen Pole unterscheiden sich voneinander durch die unterschiedliche Ausprägung und Akzentuierung der Darstellungsformen von Erfahrungsintensität. Das heißt also, daß bei den Werken, die die einzelnen Pole vertreten, die Darstellung von Erfahrungsintensität das Ergebnis der jeweiligen Betonung eines der vier genannten "Elemente der Erzählform" ist. Die "Pole" lassen sich bezeichnen als: "Expressionismus der Sprache", "Expressionismus des sprachlich Dargestellten", "Expressionismus der Handlung und deren Kausalität" und "Expressionismus des Erzählens".

Die Gruppen von Prosawerken werden als "Pole" bezeichnet, weil dieser Begriff neutral ist. Von der Naturwissenschaft her hat der Begriff "Pol" die Bedeutung: Drehpunkt. "Pole" expressionistischer Prosa sind also als Punkte aufzufassen, wobei jeder Punkt als die Konstellation von gewissen formalen Kriterien zu verstehen ist, um die gleichgestaltete Prosawerke sich "drehen". Die Pole werden anhand der Analyse der jeweiligen Prosawerke definiert, nicht umgekehrt. Sie sind deskriptiv und nicht präskriptiv. Die Pole haben keine inhaltliche Bedeutung, sondern nur Funktion; eben die Funktion,

verschiedene Erzählformen expressionistischer Prosa zu beschreiben und dadurch zu dem Verständnis der Bewegung, "die man ruhig Expressionismus nennen darf" (Döblin) beizutragen.¹⁷

IV. ERSTER POL: EXPRESSIONISMUS DER SPRACHE AM BEISPIEL VON KASIMIR EDSCHMIDS DIE SECHS MÜNDUNGEN¹

Ein "Expressionismus der Sprache" bedeutet, daß die Darstellung der expressionistischen Erfahrungsintensität sich auf der Ebene des sprachlichen Elements der Erzählform manifestiert. Die Prinzipien, nach denen die Wörter ausgewählt und angewendet werden, sowie die Art ihrer Verknüpfung, dienen als Muster und als Vorbild bei der Gestaltung der anderen Elemente der Erzählform und schließlich der des Prosawerkes als Ganzem. Die sechs Mündungen sind ein Beispiel dieser Art der Darstellung von Intensität unter der Prosa des Expressionismus. Anhand ihrer Analyse erfolgt eine ausführliche Definition dieses ersten Poles.

A. DIE VORBEDINGUNGEN; DIE TEXTE

Als fünfundzwanzigjähriger soll Kasimir Edschmid unter einer Straßenlaterne gestanden und in der Morgenausgabe der "Frankfurter Zeitung" vom 1. August 1915 über seinen "Novellenband" Die sechs Mündungen gelesen haben:

Die Geschichten Kasimir Edschmids sind Musterbeispiele des literarischen Expressionismus, ja, die ersten, die es bisher gibt. Vollendet in dem, was sie wollen, vom ersten bis zum letzten Wort erstaunlich meisterhaft.²

Obwohl die kritische Zustimmung zu Edschmids Werken in den Jahren danach sehr nachgelassen hat, war Edschmid jedoch für

viele der zeitgenössischen Literaturhistoriker "der bedeutendste und einflußreichste Erzähler der Zeit, dessen Novellen als das einzig bleibende Zeugnis des erzählerischen Expressionismus interpretiert werden." (I. Jens 196)³

Die sechs Mündungen sind 1915 im Kurt Wolff Verlag erschienen und wurden mit der folgenden Widmung versehen:

Diese Novellen, die die sechs Mündungen heißen, weil sie von verschiedenen Seiten einströmen in den unendlichen Dreiklang unsrer endlichsten Sensationen:--des Verzichts--der tiefen Trauer--und des grenzlosen Todes--sind geschrieben zur einen Hälfte im Herbst Neunzehnhundertdreizehn und im folgenden März zum andern Teil. (SM o.S.)

Zu Beginn der Analyse seien hier die Handlungen der sechs Erzählungen zusammengefaßt.⁴

"Der Lazo" erzählt die Geschichte von Raoul Perten, der sich bei einer unerwarteten Begegnung mit seinem Onkel, in dessen Haus er wohnt, plötzlich entscheidet, seine Heimatstadt und das öde, belanglose Leben, das er dort führt, zu verlassen. Die Überfahrt nach Amerika macht er im Zwischendeck mit Abenteurern, ehemaligen Häftlingen und anderen Auswanderern zusammen. Er bleibt nur wenige Tage in New York und fährt auch von dieser Stadt angewidert nach Milwaukee weiter. Dort findet er nach langem Suchen und mit der Hilfe einer "ölgigen Mütze" endlich Arbeit. Er fährt aber vier Monate später weiter nach Westen und wird auf einer großen Farm als Cowboy angestellt. Als Helen, die Tochter des Hauses, von einem anderen Cowboy angegriffen und vergewaltigt wird, bittet sie Raoul, obwohl sie sich ihm gegenüber fast immer abneigend verhalten hat, ihre Ehre zu rächen. Dazu gibt sie ihm ihr Pferd und ihren kostbaren Lasso aus Pferdehaaren, dessen Besitz die Sehnsucht des Daseins eines Cowboys ist. Raoul erschießt den anderen im Duell, aber er kehrt nicht zu der Farm zurück. Er schickt Helens Pferd allein nach Hause und reitet mit dem Lasso "auf ein Stück Himmel zu, das sich wie ein blaues Dreieck zwischen zwei Hügel hineinbohrte und über dem ein Horizont aufbrach, ungeheuer, voll Ewigkeit und in flimmern- den Rotunden kreisend wie ein von Rätselflöchern durchstochender Schild." (SM 31)

"Der aussätzige Wald" ist die Geschichte von Jehan Bodel, Sire d'Arras, dem größten Dichter der Pikardie. Auf dem Weg nach seiner Stadt wird Jehan von Aussätzigen im Wald angegriffen. Es gelingt ihm einige zu töten, wobei die anderen sich zurückziehen. In der nächsten Stadt kauft er eine junge Sklavin mit Namen Beatrix, die aus Byzanz stammt. Zu Hause angekommen, geht Jehan zu einer Dame, und sie treffen sich mit anderen Bekannten in einer Kneipe. Jedoch empfindet Jehan diese Gesellschaft die der Sklavin gegenüber "grenzlos öd." Beatrix wird seine Geliebte und er kauft ihr Kleider und andere schöne Geschenke. Als auf einer Jagd ein junger Ritter Beatrix einen verlorenen Handschuh überreicht und diesen dabei lange küßt, rächt Jehan diesen Verstoß gegen seine Liebe zu dem Mädchen, indem er den Ritter dazu zwingt, eine zusätzliche Tortur für einen öffentlich gefolterten Aussätzigen anzuordnen, der seine Seuche verheimlicht hatte. Etwa sieben Wochen später kommt ein provençalischer Sänger und übernachtet in Jehans Haus. Am nächsten Abend entdeckt Jehan die Zeichen von Aussatz auf seiner Brust. Er sperrt sich in seinem Zimmer ein und hält sich von Beatrix fern, obwohl sie alles versucht, zu ihm zu kommen. Nach einer Woche geht er mit Beatrix zum Marktplatz, um den Bürgern Lebewohl zu sagen. Dann zeigt er seine Brust, geht nach Hause und wartet darauf, daß er zur Folter geholt wird. Aber niemand kommt. Als Beatrix mit ihm zu den Aussätzigen gehen will, weist er sie grausam zurück und geht "mit einer ungeheuer schlichten Gebärde" allein dem Wald zu. (SM 67)

"Manitonis Hochzeit" wird von einem betrübten Mann erzählt, der zu dem geheimnisvollen Diamantenschleifer, Joaquin Pelayo, kommt, um sich von dem Tod seines Freundes zu erholen. In vierzehn Tagen soll die Hochzeit von Pelayos Tochter Manitoni und Rodriguez gefeiert werden. Der Mann wird von allen Bewohnern des Hauses freundlichst aufgenommen, und die Tage verlaufen ruhig. Kurz vor der Hochzeit treten zwei aufregende Ereignisse ein. Der Erzähler glaubt, einen Besucher als den Mörder seines Freundes zu erkennen. Aber Pelayo interessiert sich nicht für diese Nachricht. In diesem Augenblick wird gemeldet, daß Manitonis Kahn von der Flut überrascht worden sei und jetzt auf die See hinaus getrieben werde. Nur durch die größten Anstrengungen von Rodriguez kann sie gerettet werden. Am Abend der Hochzeit, die in allem Prunk und glanz stattfindet, wird die Stille der Nacht von einem

"wahnsinnigen Schrei" durchbrochen. Rodriguez, der einen Einbrecher überrascht hat, liegt tot auf der Treppe mit einem Messer im Hals. Sein Mörder wird von Pelayo langsam erwürgt. Die Braut steht sprachlos daneben. "Da tat Manitoni dies, das größer war und furchtbarer, wie alles, was Rodriguez gab, als er sie von der Klippe rettete . . . Manitoni tat es: sie trat dem Sterbenden (Mörder--d.Verf.) mit dem Fuß breit ins Gesicht; sein Kopf rollte schwerfällig zurück." (SM 97) Dann geht sie zum Strand und weint und schreit.

"Fifis herbstliche Passion" erzählt von der Tänzerin Fifi, die eine Hauptattraktion der Bude "Pariser Refief" auf einem großen Jahrmarkt ist. Wie das Geschäft der Bude, ist auch Fifis Tanz müde und schwach. Als sie aber merkt, wie ein junger Schweizer sie beobachtet, wird ihr Tanz beschwingter. Franz besucht die Bude öfters, um Fifis Tanz anzusehen, und es kommt zu einer Art Verhältnis zwischen ihnen, ohne daß sie je ein Wort zu einander sprechen. Ein besonderes Ereignis führt endlich zum persönlichen Kontakt. Eines Donnerstagabends, als Fifi auf der Straße überfallen wird, kommt Franz zu ihrer Rettung, aber Fifi dankt einem anderen. Freitag, Samstag, Sonntag tanzt Fifi, aber Franz kommt nicht. Sonntagabend geht sie in eine Kirche, die nah an dem Überfallsort steht. Während eines verzweifelten Gebetes wird es ihr klar, daß sie Franz den Kuß hätte geben sollen und daß das, was sie daran verhindert hat, "Aufbäumen gewesen sei aus der allzu großen Tiefe dieses vergangenen Lebens vor der plötzlich viel zu strahlend aufgereckten Perspektive jener höchsten Erfüllungen." (SM 123) An demselben Abend erscheint Franz wieder im Publikum, und Fifi versucht, durch ihren Tanz ihm alles zu erklären, ihm zu danken, ihn um Verzeihung zu bitten und ihm ihre Liebe zu versichern. Er versteht sie nicht. Sie tanzt weiter, ekstatischer, bis sie "losch, sich in sich selbst verströmend, tanzend, zusammensinkend, hin wie ein seltsames und gutes Licht." (SM 127)

"Yousouf" erzählt die Geschichte von dem spanischen Marquis Las Casas, der alles (Liebe, Ehre, Gerechtigkeit, Versprechungen) aufs Spiel setzt, um den großen Piraten Yousouf zu fangen. Den königlichen Auftrag dazu hat Las Casas seinem Rivalen Luis Quijada abgenommen. Lange versucht Las Casas den Seeräuber zu stellen, jedoch vergeblich. Bei einer

Expedition auf dem Land wird Las Casas selber gefangengenommen und auf die Burg von Yousoufs Tochter geführt. Nachdem er mehrere Fluchtversuche unternommen hat, befreit sie ihn selber, wobei er sich ihr aber zuerst hingeben muß. Endlich findet er Yousouf und bittet ihn um eine offene Seeschlacht, bei der Yousouf sogleich durch Schüsse getötet wird. Trunken von seinem Sieg will Las Casas sofort zu seiner Geliebten Juana zurückkehren. Dabei bricht er sein Versprechen, das er den Galeerensklaven gegeben hat, sie nach der Schlacht freizusetzen. Als er aber versucht, die Sklaven durch das Tanzen der Haremsfrauen zu beschwichtigen und sie zugleich zur rascheren Fahrt anzufeuern, wird er ermordet. Die Schiffe werden von Luis Quijada zurückgebracht. Juana taumelt als sie die Leiche von Las Casas sieht. "Und da sie nicht allein das Stolze liebte und die Stärke, sondern das Endgültige vor allem und den Sieg, ging sie um den Liegenden herum und raffte ihr Gesicht, daß es glänzend ward wie das Metall einer über einem Heer geblasenen Trompete, schritt kurz auf Luis Quijada zu und legte ihren Kopf auf seine Brust." (SM 199)

"Yup Scottens" ist eine Rahmenerzählung. Im Rahmenteil warten einige seiner Freunde auf Yup, der neue Vorräte bringt. Es ist Winter irgendwo im Westen Amerikas und die Nahrungsmittelvorräte sind erschöpft. In der Binnengeschichte wird von Yup erzählt. Obwohl er verlobt ist, geht Yup auf die gefährliche Wette ein, als "blinder Passagier" 1000 Meilen mit einem neuen raubsicheren Postzug zu fahren, ohne entdeckt zu werden. Seiner Braut erzählt er nur, daß er auf ein paar Tage mit dem Zug reisen müsse. Ihm gelingt die Fahrt mit dem Postzug, und nach drei Tagen im Lazarett wird er ärgerlich, daß sein Freund, der ihm mit dem Personenexpress folgen sollte, noch nicht erschienen ist. Zu Hause angekommen erfährt er von der Mutter seiner Braut, daß der Personenzug entgleist und er selbst als tot gemeldet worden sei, weil man seine Brieftasche bei der Leiche des Freundes gefunden habe. Bei der Nachricht, daß er tot sei, ist seine Verlobte wahnsinnig geworden. Sie spricht nicht mehr und erkennt ihn nicht, als er zu ihr geht.

B. EDSCHMIDS VISIONÄRE SEHWEISE

Die Postulation einer "Sehweise für die behandelten Vertreter der "vier Pole" ist der Versuch, aufgrund einer Betrachtung theoretischer Äußerungen der Schriftsteller, Kriterien einer individuellen, poetischen Wirklichkeitsauffassung zu erarbeiten. Verschiedene Sehweisen beschäftigen sich mit jeweils anderen Aspekten der objektiven Wirklichkeit und zeigen sich dementsprechend bei unterschiedlichen Elementen der Erzählform. Die Postulation einer Sehweise ermöglicht einen vorläufigen Einblick in das dichterische Weltbild, wie es in dem Erzählwerk dieser Autoren poetisch voll realisiert wird.

Die Sehweise von Kasimir Edschmid läßt sich als "visionär" bezeichnen, da die *V i s i o n* eine so große Rolle in seiner Theorie spielt.⁵ Edschmids Weg zur Vision entstammt seiner Unzufriedenheit mit der impressionistischen Weltanschauung und den daraus entstehenden Kunstwerken.

Der Impressionismus, der so nie total ward, nur Stückwerk gab, nur dramatisch oder lyrisch oder sentimental für einen Gestus, ein Gefühl war, diese kleinen Ausschnitte der großen Welt aber formte, wurde und mußte werden, dem Kosmos gegenüber, im Auge die Schöpfung, Mosaik. In unzählige kleine Teile zerlegte er die Welt . . . (TKZ 48-49)

Gegen "das Atomische, Verstückte" der Impressionisten setzt Edschmid seitens der Expressionisten "ein großes umspannendes Weltgefühl," worin die Erde und das Dasein als "eine große Vision" stehen. (TKZ 52) Das Gefühl bildet die Basis der

Vision: "Die Flamme des Gefühls, das direkt zusammenfließt mit dem Kern der Welt, erfaßt das Direkte und schmilzt es in sich ein." (TKZ 63) Aus dem "Trieb" und der "Hitze des Gefühls" des Schriftstellers entsteht die künstlerische Vision. (TKZ 64)⁶ Es ist ihre Funktion, ein neues, einheitliches Weltbild zu schaffen, das nicht mehr teil habe an jenem nur erfahrungsmäßig zu erfassenden der Naturalisten, nicht mehr teil habe an jenem zerstückelten Raum der Impressionisten. Es solle einfach sein, "eigentlich und darum schön." (TKZ 53) Durch die Vision wird die objektive Wirklichkeit also vereinheitlicht.

So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht. Nun gibt es nicht mehr die Kette der Tatsachen: Fabriken, Häuser, Krankheit, Huren, Geschrei und Hunger. Nun gibt es ihre Vision. (TKZ 54)

Die visionäre Sehweise führt den expressionistischen Künstler, dessen Gefühl sich "maßlos" entfaltet habe, (TKZ 52) oft zu einer ge- bzw. übersteigerten Darstellung der poetischen Wirklichkeit. Darauf wird aber später eingegangen.

C. ZUR SPRACHE DER SECHS MÜNDUNGEN

Die intuitive, visionäre Sehweise des Künstlers, die ein durch Gefühl und Vision vereinheitlichtes Weltbild ergibt, erfordert neue Ausdrucksmöglichkeiten, die auch neue Bedingungen für die Sprache mit sich bringen.

Die Sätze liegen im Rhythmus anders gefaltet als gewohnt. Sie unterstehen der gleichen Absicht, demselben Strom des Geistes, der nur das Eigentliche gibt. . . .
 Auch das Wort erhält andere Gewalt. Das beschreibende, das umschürfende hört auf. Dafür ist kein Platz mehr. Es wird Pfeil. Trifft in das Innere des Gegenstands und wird von ihm beseelt. Es wird kristallisch das eigentliche Bild des Dinges.
 Dann fallen die Füllwörter.
 Das Verbum dehnt sich und verschärft sich, angespannt so deutlich und eigentlich den Ausdruck zu fassen.
 Das Adjektiv bekommt Verschmelzung mit dem Träger des Wortgedankens. Auch es darf nicht umschreiben. Es allein muß das Wesen am knappsten geben und nur das Wesen.
 Sonst nichts. (TKZ 65-66)

Ein besonderes Charakteristikum der Sprache der Sechs Mündungen, und ein lange erkanntes Kennzeichen der Edschmid'schen Wortkunst überhaupt ist die D y n a m i k.⁷

Schon bei der Wortwahl ansetzend, beschränkt sich die Dynamik nicht nur auf die sorgfältige Wortwahl bei Verbal-konstruktionen, wie die, die am Anfang jeder Erzählung stehen ("Raoul Perten verließ das Haus." "Jehan Bodel, Sire d'Arras ritt durch den Wald." usw.)(SM 2, 34) Sie zeigt sich auch im Reichtum bewegungsausdrückender Substantive, wie diese Beispiele aus den ersten Seiten des "Lazo" demonstrieren: Rieseln, Flug, Bewegung, Kreislauf, Gehen, Gebärde, Umwälzung usw. (SM 2-6) Dazu gibt es eine Dynamik, die durch Adjektive dargestellt wird. Hier wird das Verbale wieder zum Gestaltungsprinzip, mittels vieler Partizipialadjektive: aufgerissen, schrägstehend, wassergefüllt, ablaufend usw. (SM 2) Diese Tendenzen vereinigen sich im folgenden Satz: ". . . dann sitze ich

nicht, Beine ausgeklemmt, weit voraus, das Rad zwischen zwei Händen hebelnd und von Zeit zu Zeit das grazende Geräusch des bewegten Vergasers über das Gehämmer des Motors setzend . . ."

(SM 4) Auch Verben folgen dieser Tendenz, indem sie eine mehr als gewöhnliche Dynamik zeigen: "Der Wagen leerte sich beinah völlig." (SM 6) "Er packte die Scheine und rollte sie wie Stanniol zusammen." (SM 7) "Moos spann sich grau über die Wüste. Kranichzüge rauschten über ihm. Endlos blendeten die weißen Kaktusfelder in der Ferne." (SM 181)

Auf der Satzebene wird die Dynamik von der Syntax getragen. Dabei handelt es sich oft um Auslassen des Subjekts am Satzanfang und um die parataktische Anordnung mehrerer Sätze, die mit dem gleichen Verb beginnen.

Dann ging er. Ging ohne Erregung, Pose, Sentimentalität. Ging wie ein Passant, der eine stille Gewißheit hat oder jemand, der eine Freude in sich spürt, die noch nicht klar und reif geworden ist. Ging wie von einer Stelle, die einem so vertraut und dadurch so entfernt geworden ist, daß es selbst eine fabelhafte seeliche Vergeudung bedeutete, sich auch nur die Komödie einer Traurigkeit einzureden. (SM 9)

Er dachte kurz an eine Zigarette. Aber er zündete keine an. Zündete keine an, sondern ging mit aufgeblasener Brust auf seinen großen Horizont zu. - - - (SM 11)

Überhaupt ist die Parataxe kurzer hektischer Hauptsätze ein häufig angewandtes Stilmittel, die Dynamik eines Vorganges zu schildern.

Pelayo schlief in der Hütte. Wir schenkten einem bettelnden Gendarmen Brot unterwegs. Manitoni weinte, als wir hereinkamen. Sie hatte uns nicht erwartet. (SM 92)

Ich lief zu Joaquin Pelayo. Ich fand ihn nicht. Da drang ich in das Zimmer im Erdgeschoß. Ich hatte nicht geklopft. Ich stieß die Türe auf. Ganz weit. Aber der Duft schlug mir süßlich ins Gesicht und nahm mir den Atem. (SM 87-88)

Die Parataxe erzeugt eine Erhöhung des Tempos, die dazu beiträgt, die Dynamik der Sätze noch weiter zu steigern.

Die hypotaktisch angeordneten Sätze sind aber auch von der Dynamik gekennzeichnet. Im Gegensatz zur Parataxe, die meist an dramatischen Höhepunkten erscheint, kommt die Hypotaxe eher in gelasseneren Erzählphasen vor. (vgl. I. Jens a.a.O., S. 211f.) Die Intensität der dadurch erzeugten Dynamik beruht auf einer Dynamik, die auf der Wortebene dargestellt wird.

Es hatte ausgerechnet, die Erde strömte nach den Umwälzungen des Gewitters aus aufgerissenen Ventilen dankbaren Geruch in die Höhe. Zwischen den gelben Kieswegen lagen kleine schrägsteigende Dampf Wolken und die wassergefüllten ungeheuren Dolden der weißen Fliederbüsche betteten sich schwer, geneigt und trunken in das Feuchte der Blätter und als einziges Geräusch klang das Rieseln feiner ablaufender Tropfen in der Luft. (SM 2)

Dann sprangen die Laternenreihen die Straßen hinter und erreichten, leichtes geknatter der Zündung zurücklassend, den Platz, der mit rasender Wucht an tausend Ecken, Schnüren und Windungen von Licht geborsten und aufgerammt war und über den ein tiefdunkler, sterndurchlochter Herbsthimmel schräg und kühl heraufwuchs. (SM 100-101)

Neben der Dynamik ist auch eine *E x o t i k* des Ausdrucks auf der Ebene der Wortwahl festzustellen.⁸ Dies zeigt sich bei dem Gebrauch von Fremdwörtern, die den fremdländischen Schauplätzen der Erzählungen angemessen sind. In "Der Lazo" und "Yup Scottens", die je zur Hälfte im amerikanischen

Westen spielen, kommen englische Ausdrücke vor: Nigger, Milchseparator, Cents, Dollar, Cowboy, Revolver, Lasso, Miss, Boys usw. Übersetzungen aus dem Englischen werden auch verwendet: Pferdekoppelung, Büffelmist, Indianer. "Der aussätzig Wald" bringt zwei französische Lieder im Originaltext. In "Manitonis Hochzeit" werden spanische Anredeformen benutzt. Und in "Yousouf" kommen Termini aus dem maritimen Bereich vor: Galeere, Poppa, Carmuzzal usw.

D. DIE VISIONÄRE SEHWEISE UND DAS SPRACHLICH DARGESTELLTE

Die Tendenzen der visionären Sehweise (der gefühls geladenen Vision) und die der Sprache (Dynamik und Exotik) treffen sich auf der Ebene des sprachlich Dargestellten. Hier werden die Steigerungen des Dargestellten, deren Anfänge bei der Sprachdynamik liegen, vollzogen und ins Übermaß potenziert.

1. Die Exotik der Raum-Zeit-Dimension

Jede der sechs Erzählungen spielt mindestens zum Teil in einer exotischen, fremdländischen Gegend.⁹ In "Der Lazo" und "Yup Scottens" ist dies der Westen Amerikas. In "Der aussätzig Wald" ist es die Pikardie Frankreichs, wobei diese Erzählungen auch in eine exotische Zeit verlegt worden ist. (ca. 14. Jahrhundert) Der Schauplatz von "Manitonis Hochzeit" ist Spanien, wo auch "Yousouf" zum Teil spielt, bevor sich

dessen Handlung über den westlichen Mittelmeerraum bis hin in den Norden Afrikas erweitert. In "Yousouf" ist der zeitliche Hintergrund wahrscheinlich das 16. Jahrhundert. "Fifis herbstliche Passion" spielt mit der Exotik eines Jahrmarkts als Schauplatz.¹⁰

Ein Charakteristikum, das alle exotischen Schauplätze (außer denen aus "Der aussätzig Wald" und "Fifis herbstliche Passion") gemeinsam haben, sind die riesigen Entfernungen. Raoul Perten fährt von Milwaukee aus fünf Tage mit dem Zug und dann weitere drei Tage im Büffelwagen, um die Farm zu erreichen.¹¹ Yup Scottens fährt 1000 Meilen, um an sein Ziel zu kommen. Las Casas verbringt mehrere Monate mit dem Durchkreuzen des Mittelmeers auf der Suche nach Bassa Yousouf. Der Weg zu Joaquin Pelayo ist auch länger als erwartet. Räumlich-zeitliche Distanz sowie räumliche Ausdehnung und zeitliche Dauer korrespondieren bei der Erzeugung exotischer Stimmung.

2. Die "übersteigerte" Metaphorik

Die Bilder, Beschreibungen und Stimmungsmetaphern der Erzählungen erweisen eine Steigerung des Ausdrucks, die durch den Gebrauch von Gefühlswörtern, deren Bedeutungen übertrieben wirken, und von ungewöhnlichen bzw. exotischen Vergleichen und Kontrasten erzeugt wird. Solche Ausdrücke werden oft durch die Hinzufügung von dynamischen Konstruktionen weiter intensiviert, oder sie werden selbst dynamisiert. Der Endeffekt ist eine Übersteigerung, eine Überintensivierung der Metaphorik, wie folgende Beispiele verdeutlichen.

Von meinem Zimmer aus hatte ich weite Schau und staunte über die Seltsamkeit der Gegend, die mit einer Welle von Grün und übertriebener Fruchtbarkeit noch gegen das Haus prallte und sich hinunter nach Valencia zu in eine trostlose Sandebene verlor, aus der, zäh und kantig, der Engpaß zum Schloß von Hospitalität hinaufwuchs. (SM 79)

Doch dies geschah selten und nur bei Gewittern, die mit roten glühenden Netzen das Fenster äderten und in eine überhitzte Glut anschwellen. Sie blieben einen kurzen Atem lang zitternd und wie ein Segel und zum Sprung gespannt in der Öffnung hängen mit gelbgrünen Drähten. (SM 46)

Las Casas suchte hier in der ungeheuersten Erhebung, in der durchbebtsten Ekstase seines Lebens den Gedanken an Juana zu töten. Eine wahnsinnige Freude durchschwang ihn. Er hatte den Dolch durch den Mund gezogen. Seine Hände hielten kalt und verkrampt das Steuer. Alle Kannonen entluden sich und schrien gegeneinander. (SM 185)

Wie diese Beispiele zeigen, spielen rein sprachliche Kriterien eine sehr große Rolle bei der Erzeugung einer gebzw. übersteigerten Bildlichkeit. Zwei Tendenzen treten dabei hervor. Erstens werden Wörter aneinandergereiht, die schon selbst eine gesteigerte Bedeutung haben: übertriebene Fruchtbarkeit, wahnsinnige Freude usw. Die einzelnen Wortbedeutungen fügen sich zusammen und ergeben ein übersteigertes Bild--besonders wenn es sich um Superlative handelt, wie z.B. die "durchbebtste Ekstase" (wobei "Ekstase" als höchste Potenzierung des Gefühls zu betrachten ist). Zweitens kommt die Dynamisierung. Die Wortreihen werden durch die Verwendung von Partizipien oder durch Verbindungen zu Verbalkonstruktionen dynamisiert: z.B. "Eine wahnsinnige Freude durchschwang ihn." Überhaupt bekommt die totale Bildlichkeit einen deutlich

dynamischen Charakter durch den Gebrauch so vieler intensiver und dramatischer Verbalkonstruktionen: "Alle Kannonen entluden sich und schrien gegeneinander." (S.a. I.Jens S.213)

Die besondere Rolle, die die Dynamik bei der Erzeugung einer übersteigerten Metaphorik spielt, wird in der Schlußszene von "Fifis herbstliche Passion" gut illustriert. Die Gefühlskomponente ist an dieser Stelle schon sehr groß. Fifi ist sich ihrer Liebe zu Franz, der aber lange nicht mehr zu ihr gekommen ist, jetzt gewiß, und das zeigt sich an ihrem Tanz. Fifi "tanzte, wie sie nie getanzt hatte, groß, vorwurfsvoll, in Tragik und Schmerz vertieft und einem brennenden Feuer zugebracht." (SM 125) Sobald Fifi den Geliebten erblickte, tanzte sie "schöner, fühlte, wie eine Süße den Leib ihr hinanstieg, alles löste und ihren Augen Glanz gab und Glauben." (ebd.) Die Liebe und die Gefühle, die Fifi für Franz hat, kann sie ihm nur durch die Bewegungen und die Dynamik ihres Tanzes ausdrücken. (Sie haben nie ein Wort miteinander gewechselt!) Je mehr Fifi von der Größe ihrer Gefühle überkommen wird, desto schneller tanzt sie, und desto bewegter wird das Tempo der Erzählung. "Fifis Augen strahlten, bettelten, wurden groß und erzählten alles, was sie wußte noch von der dumpfen Dämmerung einer Wiese, die irgendwo in ihrem Hirn aus der Kinderzeit brütete bis zu der Liebe zu ihm, dem Gütigen." (SM 126) Fortgerissen von der Dynamik und dem Gefühl tanzt Fifi in den Bereich der Ekstase hinein. Die sprachliche Darstellung folgt den Änderungen ihres seelischen Zustandes.

Ihre Beine bewegten sich immer rascher in gewölbten Bogen, ihre Hände schienen etwas zu glätten, sie tanzte weiter. Ihre Augen wurden immer linder, ihr Gesicht ward durchsichtiger und kleiner, die Beine hatten ein Tempo der größten Ekstase erreicht, ohne daß sie etwas zu merken schien. Dann fielen sie langsam in einen dumpferen Rhythmus, die Blicke strahlten überirdischer, ein leises Lächeln zog dankend für seine Güte nach seinem immer noch unbewegten Gesicht, in das sie viele Wunder hineinschaute . . . und so tanzend, geklärt und eine merkwürdige Leisheit erregend, die kurz eine Sekunde sich über den Platz verteilte, losch sie, während die Rohre der Dampfmaschine plötzlich lautlos Säulen weißen Dampfes gegen den Himmel stießen und ein großes Haus hinter dem Platz wie grundlos von einer hellen Strahlung mächtig aus dem Dunkel herausgerissen aufflammte . . . losch sie, sich in sich selbst verströmend, tanzend, zusammensinkend, hin wie ein seltsames und gutes Licht. (SM 127)
(Ellipsen im Original--d. Verf.)

Auch die Aneinanderreihung von mehreren Vergleichen, die einzeln schon ungewöhnlich bzw. exotisch wirken, verleiht dem dadurch Dargestellten einen gesteigerten Ausdruck.

Da war es schon dämmerig geworden. Der Hühnerhund sprang vor ihnen wie ein weißer Strich. Der Wald lag dann hinter ihnen gleich einer Augenbraue. Dumpf rauschend wie zwei Fledermausflügel zogen sich die Tore von Arras im Abend hinter ihnen zusammen. (SM 39)

. . . und ritt auf ein Stück Himmel zu, das sich wie ein blaues Dreieck zwischen zwei Hügeln hineinbohrte und über dem ein Horizont aufbrach, ungeheuer, voll Ewigkeit und in flimmernden Rotunden kreisend wie ein von Rätselflochtener Schild. (SM 31)

Bei der Natur- und Stadtbeschreibung am Anfang von "Fifis herbstliche Passion" kommen alle sprachlichen Gestaltungsmittel der visionären Sehweise zusammen und ergeben ein Bild, das zum Höchstmaß übersteigert ist.

Die Straßen mit den tagmüden, grauen Trottoirs wurden gesprengt und die schweifhaften breiten Güsse, die den säenden und starken Gesten der Männer entflohen, legten sich klatschend und eigenwillig auf den Boden. Es wurde Abend. Die Weiden und Eschen der Gärten schwebten scheu und flimmernd vor der ungeheuren Ruhe des opalen und tiefgelben Himmels. Und wie das Wasser das Irisierende aus der Luft sog, schritten die Menschen über die Straßen wie über Bilder von Signac oder Croß: Eine Viertelstunde brannte die Stadt in einer stillen Glut von gelbem Getupf.

Brandfeuer rannen in dünnen Strähnen dann in die Stadt und mischten sich Glockengeläut und dem grausamen Drang einer fressenden Dämmerung. Wie Schlünde tagelang entfuerter Kannonen brachen die Schloßfenster über die auslöschenden Häuserquadrate, feierlich, hart und alt, eine Zeit noch hinaus. (SM 98)

3. Charaktere

Der Größe der Raum-Zeit-Dimensionen und der Übersteigerung der stimmungsgeladenen Metaphern entsprechen die Charaktere der Sechs Mündungen. Das verwirklicht Edschmids Forderung:

Die große Musik eines Dichters sind seine Menschen. Sie werden ihm nur groß, wenn ihre Umgebung groß ist. Nicht das heroische Format, das führte nur zum Dekorativen, nein, groß in dem Sinne, daß ihr Dasein, ihr Erleben teil hat an dem großen Dasein des Himmels und des Bodens, daß ihr Herz, verschwistert allem Geschen, schlägt im gleichen Rhythmus wie die Welt. (TKZ 52-52)

Eine Exotik der Figuren wird sogleich aus ihren Namen ersichtlich: Raoul Perten, Helen, Jim ("Der Lazo"); Jehan Bodel, Sire d'Arras und Beatrix ("Der aussätzige Wald"); Joaquin Pelayo, Manitoni und Rodriguez ("Manitonis Hochzeit"); Fifi und Partufa ("Fifis herbstliche Passion"); Yup Scottens,

Miß Laura, Tim Porker und die Boys ("Yup Scottens"). Auch ihre Berufe haben den Hauch des Exotischen: Cowboy, Dichter und Troubadour, Diamantenschleifer, Jahrmarkt Tänzerin, Piratenjäger usw. Die Darstellung des exotischen Wesens dieser Menschen beschränkt sich aber auf ihre Namen und Berufe sowie ihr Erscheinen an exotischen Schauplätzen. Die physische Gestalt der Menschen wird wenig oder kaum beschrieben. Dabei ist Fifi eine Ausnahme; jedoch ist ihre Beschreibung eigentlich recht spärlich.

Dann: Leere . . . und Fifi . . . Schmal, doch köstlich in einen gelben Gummimantel gehüllt, fröstelnd, den Platz mit Adel ausfüllend, kam sie auf den Ausgang zu. Mit der dünnen linken Hand krampfte sie den Kragen über die Brust vor dem Hals zu wie mit einer weißen Agraffe. Die Lippen waren rot und merkwürdig wie mit feinem Lack auf das bleiche Gesicht aufgetragen. (SM 109) (Ellipsen im Original--d. Verf.)

Die dargestellten Figuren der sechs Erzählungen tragen die Funktion, auf den Zwiespalt zwischen dem begrenzten, alltäglichen Leben in der Stadt und den großen Möglichkeiten einer exotischen Welt hinzuweisen, die irgendwo in der Ferne liegt. Dies wird in "Der Lazo" und "Der aussätzige Wald" sehr deutlich. Ähnliches gilt aber auch für "Yousouf" und "Yup Scottens". In diesen vier Erzählungen werden die vitalen Hauptfiguren von Gruppen träger und gewöhnlicher Menschen umgeben und dadurch in dem alltäglichen, langweiligen, belanglosen Leben der Stadt quasi gefangengehalten. Für Raoul Perten ist das der Kreis der Freunde seines Onkels. An ihnen wird das sich ständig wiederholende, banale Gesellschafts-Leben gezeigt.

Wenn ich dies so durch die Nase ziehe, überjagt mich etwas wie die Ahnung eines maßlosen Flugs. In fünf Minuten aber ist das vorüber und ich weiß nur noch, daß wir den Abend zu sechs Gängen soupieren, daß Onkel den Louis Schütz mitbringen wird, daß Blumenthal morgen (was macht es mir?) seinen zweiten Rekord feiern wird, übermorgen vielleicht Hans stirbt oder Mella mit dem Russen verschwindet. Und was geht das Wissen da all mich im Grunde an . . . ? Onkel hat einen neuen Chablis entdeckt und denkt, daß man ihn den Abend drum feiert. Der Präsident wird gegen zwölf wie gewohnt seinen Witz erzählen. Rosenheim lacht durch die Nase. (SM 2-3)

Jehan Bodel langweilt sich bei seinen Bekannten. Ihre Intrigen, Skandale und unsittlichen Anspielungen lassen ihn "grenzlos öd." (SM 42) Las Casas und Yup Scottens werden beide durch die Liebe zu einer Frau wenigstens kurzfristig an das begrenzte Dasein in der Stadt gebunden. Schließlich wird das Stadtleben mit seinen eingeschränkten Möglichkeiten diesen Menschen zuviel. Die Notwendigkeit eines Aufbruchs wird den Charakteren in dem Augenblick bewußt, da sie sich von der in der Ferne liegenden exotischen, abenteuerlichen Welt angelockt, oder zum Verlassen der vertrauten Öde getrieben fühlen.

E. DIE AUFBRUCHSKAUSALITÄT DER HANDLUNGEN

Die Handlungen der sechs Erzählungen berichten von der Vorbereitung, der empfundenen Notwendigkeit, der Auslösung und den Folgen eines **A u f b r u c h s** der Hauptfigur.¹² Der Aufbruch ist der Kausalnexus, um den die Handlungen gestaltet werden, wobei der Handlungsbeginn der einzelnen Erzählungen in dem Schema: Vorbereitung, Notwendigkeit,

Auslösung, Folgen früher oder später angesetzt wird. Der eigentliche Aufbruch der Hauptfiguren wird in den sechs Geschichten auf verschiedene Arten ausgelöst, von Personen, Objekten oder Zuständen. Das auslösende Moment bewegt immer die Gefühlswelt der Betroffenen. Das ist ganz im Sinne von Edschmids Forderung für den Menschen der Dichtung. "Sein Leben reguliert sich ohne die kleinliche Logik, ohne Folgerung, beschämende Moral und Kausalität lediglich nach dem ungeheuren Gradmesser seines Gefühls." (TKZ 58) Die Aufbruchskausalität ist eine Kausalität des Gefühls, wobei der Charakter dem "Ausbruch seines Innern" folgt. (ebd.) In diesem Sinne zeigen die Handlungen dann eine Dynamisierung des Gefühls. Diese Dynamisierung wird oft vom Reiz des Abenteuerlich-Exotischen ausgelöst und sie vollzieht sich an exotischen Schauplätzen. Die Gefühle, die den Aufbruch notwendig erscheinen lassen, sind jedoch nur zum Teil mit den "unendlichen Dreiklang unserer endlichsten Sensationen:--des Verzichts--der tiefen Trauer--und des grenzlosen Todes" gleichzusetzen, die Edschmid in der Widmung der Sechs Mündungen beschreibt. Die Analyse der sechs Handlungen wird dies näher erklären.

Im "Lazo" gibt es für Raoul Perten zwei Aufbrüche, oder besser: der Aufbruch vollzieht sich in zwei Stadien. Das erste setzt da ein, wo Raoul, angeekelt von der Belanglosigkeit seines Daseins, sich bei der Begegnung mit seinem Onkel plötzlich dazu entscheidet, auf "ein paar Tage" zu verreisen, ohne sich jedoch darüber im Klaren zu sein, wohin er reist. (SM 7)

Nur eines ist ihm wichtig: er muß weg! Das zweite Stadium und damit der eigentliche Vollzug des Aufbruchs wird an der Stelle erreicht, wo Raoul, nachdem er seinen Rivalen erschossen hat, sich überlegt, ob er zu Helen und der Farm zurückkehren soll. Er glaubt Helen zu lieben.

Aber es schien ihm, daß er wieder da dann angelangt sei, wo er ausgegangen. Kein Himmel werde seine nächtliche Lockung über ihn wölben. Der Himmel würde eine Mauer sein, fest um ihn herum gebaut. Das Leben würde nichts mehr zum Steigern für ihn haben. (SM 29)

Das Gefühl, auf den dieser Entschluß beruht, ist nicht der Verzicht, wie I. Jens es interpretiert, sondern das Gefühl der Notwendigkeit einer gesteigerten Selbstverwirklichung. (vgl. I. Jens, S. 200) Perten begreift, "daß nur ein Reiz ewig und wertvoll in ihm sei: sich selbst höher zu werfen und weiter zu steigern . . ." (SM 29) Die Verbildlichung dieses Reizes ist der Lasso aus geflochtenen Pferdehaaren, der das höchste Ziel eines jeden Daseins ist. Durch das Duell hat Raoul ihn erworben und mit ihm reitet er dann "auf ein Stück Himmel zu . . ." (SM 31)

Auch der Aufbruch von Jehan Bodel in "Der aussätzig Wald" vollzieht sich in zwei Stadien. Jehan wird durch die Schönheit der Sklavin Beatrix von seinen ehemaligen Freunden weggelockt. Aber wie bei Raoul Perten ist dieser nur ein vorläufiger Aufbruch, denn Jehan wird nach kurzer Zeit durch seinen Aussatz dazu gezwungen, auch Beatrix zu verlassen und in den Wald zu gehen. Auch hier kann nicht von einem Verzicht (im Sinne der Widmung) Jehans gesprochen werden. Aufgrund seines

Aussatzes sieht sich Jehan zu neuen Zielen gezwungen. Beatrix aber begreift nicht,

wie alles in ihm getötet sei und daß alles Weibliche in allen Beziehungen zu tief für ihn liege und kaum die äußersten Ränder seines Horizonts noch streife, da sein Geist schon ganz eingerichtet war auf den neuen Sinn seines Lebens, der ihr entrückt auf einem fremden Schwerpunkt lag.
(SM 65)

Beatrix will mit in den Wald gehen, was ihr Jehan nicht erlaubt. Die Konsequenzen des ihm auferzwungenen Aufbruchs hat Jehan allein zu tragen, denn der Aufbruch ist eine Sache des Individuums.

In "Manitonis Hochzeit" findet der Aufbruch der Titelfigur erst ganz am Ende der Erzählung statt. Dabei hat I. Jens eigentlich Recht, wenn sie meint, daß in diesem Text "eine Handlung konstruiert wird, nur um der Heldin Gelegenheit zu geben, dem sterbenden Mörder ihres Mannes ins Gesicht zu treten." (I. Jens, S. 206)¹³ Die ganze Handlung ist nur die Vorbereitung zu diesem Moment des Aufbruchs, zu dem aber Manitoni erst durch den Mord an Rodriguez getrieben wird. Da der Aufbruch sich so spät ereignet, kann sein Vollzug nicht dargestellt werden. Seine Abwesenheit macht sich bemerkbar, und der Gesamteindruck, den die Erzählung hinterläßt, ist im Vergleich zu den anderen weniger intensiv. Hinzu kommt ein erzähltechnischer Mangel, der später behandelt wird.

Der Aufbruch von Fifi ("Fifis herbstliche Passion") vollzieht sich nach ihrem Überfall. Die auslösenden Faktoren sind ihre Überlegungen über die Gründe ihrer Aktionen während

des Überfalls sowie die Entdeckung ihrer Liebe zu Franz. Wie schon beschrieben, ereignet sich der Fortgang des Aufbruchs nach dem Muster der Dynamik. (s.o. S. 68-69) Endlich durch die Liebe von der Bedingtheit ihres Lebens befreit, tanzt Fifi sich soweit in die Ekstase hinein, daß sie, ohne zu bemerken, daß Franz sie nicht versteht, schließlich von der Intensität des Aufbruchvollzugs verzehrt und aufgelöst wird. Die scheinbare Negativität des Ausgangs dieser Handlung ist jedoch positiv zu bewerten. Als die direkte Folge ihres Aufbruchs ist Fifis Tod zugleich die durch die höchste und dynamisierte Übersteigerung vom Gefühl erreichte Befreiung von ihren begrenzten, miserablen Existenz auf dem Jahrmarkt. Insofern wird die Metapher, die ihren Tod als "grenzlos" charakterisiert, synonym mit Entgrenzung.

Auch der Aufbruch von Las Casas ("Yousouf") endet mit seinem Tod. Daran ist aber nur er selber schuld, weil er sich, nachdem er das Ziel seines Aufbruchs (den Kampf gegen Yousouf) erreicht hatte, sofort nach der Geliebten und dem mit ihr verbundenen Leben in der Stadt sehnte. Das führt dazu, daß er sein Versprechen gegenüber den Sklaven bricht, woran er dann zugrunde geht. Das Negative der Handlung wird dadurch vermindert, daß die Ermordung von Las Casas einen Aufbruch von Juana auslöst, "da sie nicht allein das Stolze liebt und die Stärke, sondern das Endgültige und vor allem den Sieg." (SM 199) Da die Folgen von Juanas Aufbruch nicht dargestellt werden, wirkt dieser Schluß, wie der von "Manitonis Hochzeit" auch weniger intensiv.

Bei "Yup Scottens" stellt die Wette das den Aufbruch auslösende Moment dar. Angelockt von Abenteuer und Gefahr nimmt Yup die Wette an, "um zu beweisen, daß er trotz seiner Verlobung 'ein Kerl' ist." (I. Jens, S. 205) Da er sein Ziel erreicht und dann zurück zu Laura will, scheinen die Konsequenzen des Aufbruchs zunächst nicht vollzogen zu werden. Ihm wird jedoch dank der Entgleisung des Personenexpresses und der falschen Nachricht von seinem eigenen Tod, auf die hin Laura wahnsinnig wird, die Notwendigkeit eines zweiten Aufbruchs erspart. Er wird dazu gezwungen, kraft seines Gefühls den begonnen Aufbruch in der Exotik des Westens zu vollziehen.

F. DIE VISIONÄRE ERZÄHLWEISE

Um die Intensität der Aufbruchskausalität und der daraus folgenden Handlung adäquat darzustellen, werden fünf der sechs Erzählungen zumindest teilweise aus der Perspektive der Protagonisten erzählt.¹⁴ Dabei konzentriert sich die Darstellung auf Geschehnisse, Personen und Zustände, die von der Hauptfigur wahrgenommen werden. Insofern ist die oft übersteigerte Darstellungsweise eine direkte Konsequenz der übersteigerten Gefühlszustände dieser Charaktere. Die eigentlichen Erzähler halten sich aber nicht streng an diese Perspektiven. Sie machen mit Hilfe kurzer Erklärungen und Kommentare auf ihre eigene Gegenwart aufmerksam. Die Erzählereinschübe haben die Funktion, die Intensität des Erzählten weiter zu steigern. Sie wirken jedoch bisweilen störend und aufhaltend. Ein

besonders auffallendes Beispiel dafür ist in "Der Lazo" am Ende von Raouls innerem Monolog zu finden.

Innere Monolge dieser Art dauern in der Regel straßenweit und haben den Vorzug, in abenteuerliche Stimmung zu versetzen und den Weg aufs angenehmste zu verkürzen, da man sich hierbei des Gehens als physischer Erscheinung nicht bewußt wird. (SM 5)

Ähnliche Einschübe kommen in jeder der sechs Erzählungen vor, obwohl sie, --Edschmids Verbannung der Psychologie nach, die nur ein "Erklärenwollen" und "Besserwissen" anstrebe, --in seiner Dichtung eigentlich zu vermeiden wären. (vgl. TKZ 60)

"Manitonis Hochzeit" weicht ab von der vorherrschenden Tendenz, die Geschichte aus der Perspektive des Protagonisten zu erzählen. Der Erzähler ist eine der dargestellten Figuren, nicht aber die Hauptfigur, und berichtet in der Ich-Form. Obwohl er keine langen Kommentare von sich gibt, kann er nur aus seiner eigenen limitierten Perspektive erzählen. Dadurch kommt es in der Erzählung zu einer minder intensiven Darstellung der Erlebnisse und Gefühle, die zu Manitonis Aufbruch führen. Das gleiche Phänomen läßt sich in "Yup Scottens" beobachten. Die Binnengeschichte dieser Rahmenerzählung wird aus Yups Perspektive erzählt: "Yup habe ihm alles erzählt. So:" (SM 205) Jedoch werden diese Ereignisse von einem weiteren Erzähler im Rahmen übermittelt, der seinen Bericht aber in indirekter Rede bringt. Dabei werden die Ereignisse der Binnengeschichte um zwei, wenn nicht um drei Schritte von dem 'wirklichen' Geschehen zurückgenommen. Die Intensität des Erzählten

wird dadurch sehr verringert. Eine ähnliche Verminderung der Intensität ist auch in "Yousouf" festzustellen. Hier wechselt der Erzähler zwischen der Perspektive von Las Casas und der von Juana. Nach dem Tod von Las Casas schwankt die Erzählperspektive zwischen Juana und Luis Quijada.

An den Stellen, wo der Erzähler sich konsequent an die Perspektive der Hauptfigur hält, entsteht in den Erzählungen ein l y r i s c h e s Moment: die von dem Gefühl des Aufbruchs betroffene Figur sagt sich selber aus. In der visionären Erzählkunst Kasimir Edschmids entstammt die Intensität der Darstellung von Empfindungen unmittelbar der Vision und dem Gefühl der Charaktere, und ist folgerichtig an deren Erlebnis- und Darstellungsperspektive gebunden.

G. ZUSAMMENFASSUNG

Bei den vorangehenden Analysen der Sechs Mündungen ging es darum, anhand der exemplarischen Auseinandersetzung mit einem Beispiel expressionistischer Prosa die Kriterien des Poles "Expressionismus der Sprache" auszuarbeiten. Dabei muß noch betont werden, daß Die sechs Mündungen nur als einer von vielen möglichen Vertretern dieses Poles ausgewählt wurde. Aus den Analysen lassen sich folgende Schlüsse zu der Definition dieser Art expressionistischer Prosa ziehen.

Im Expressionismus der S p r a c h e konzentriert sich die Darstellung zuerst auf die Bedeutungen der einzelnen Wörter. Werden die Bedeutungen additiv verknüpft, so kommt es zu

gesteigerten bzw. übersteigerten Bedeutungsgewichten bei den Sätzen und Satzteilen. Die Art der Steigerung/Übersteigerung wird von der Erzählabsicht des Dichters determiniert, da diese die Kategorien der Wortwahl bestimmt. Prosawerke, die dem Prinzip einer additiven Verknüpfung von Wortbedeutungen folgen und dabei das Dargestellte in übersteigerter Form präsentieren, haben die Tendenz, sich zum Visionären (wie das Beispiel von Edschmid zeigt), aber auch zum Hymnisch-Pathetischen zu neigen. Jedoch deutet sich daraus eine Möglichkeit einer entgegengesetzten Tendenz an: nämlich eine Bedeutungskollision der Wortreihen, durch die der Sinngehalt Gefahr läuft, ins Absurde umzuschlagen.

Die Verlegung des Erzählens in die Perspektive der Hauptfigur ermöglicht eine Steigerung der Intensität des Erzählten. Die Analysen der anderen Pole werden zeigen, daß diese eine gemeinsame Tendenz der meisten expressionistischen Prosawerke ist.

V. ZWEITER POL: EXPRESSIONISMUS DES SPRACHLICH DARGESTELLTEN AM BEISPIEL VON CARL EINSTEINS BEBUQUIN¹

Beim "Expressionismus des sprachlich Dargestellten" erfolgt die Darstellung von Erfahrungsintensität durch das Medium der poetisch entworfenen Gegenstände. Die Darstellungsweise von Raum und Zeit, von Metaphern, Bildern, Themen, Charakteren usw. hat großen Einfluß auf die gesamte Polyphonie des Erzählwerkes. Der Roman Bebuquin ist ein Beispiel dieser Art der Intensitätsdarstellung, und diene zur Analyse der Kriterien dieses Poles.

A. DIE VORBEDINGUNGEN; DER TEXT

Carl Einstein konnte lange keinen Verleger für seinen kurzen Roman Bebuquin finden, bis sich Franz Pempfert 1912 bereit erklärte, den Text zu drucken.² Das Erscheinen des Romans erregte "großes Aufsehen."³ Herbert Kraft hat in seiner Dokumentation zu Carl Einstein die wichtigsten Beispiele für die kritische Auseinandersetzung mit dem Roman gebracht.⁴ Fraz Blei, der ein Geleitwort zum Erscheinen von Bebuquin in der Aktion schreiben sollte, fand sich "ratlos vor die Aufgabe gestellt, einen Leser auf ein Buch vorzubereiten, dessen größter Wert mir scheint, daß es, wie die Dinge heute liegen, keinen Leser finden kann, keinen wenigstens, den ich 'einführen' könnte." Denn Einstein habe es versäumt, den Fall einer verzwickt-genitalen Frauenseele zu bringen und habe es ver-

schmäht, Gestalten zu schaffen, die Fleisch und Blut haben, "das dem Rayonchef eines Warenhauses geläufige Fleisch und Blut nämlich." Dabei habe Einstein "überhaupt Enthaltung von allen 'modernen Problemen' bis zur Askese getrieben." Aus diesen Gründen wünscht Blei also, daß das Buch "möglichst unverkauft beim Verlag bleibe, damit die erhofften Leser in dreißig Jahren dort die schönen sauberen Exemplare finden-- in dreißig Jahren, was ich als die Zeit annehme, wo man sich um die paar Bücher, welche die Literatur unserer Tage bilden, kümmern wird."⁵ Ähnlicher Meinung war auch Gottfried Benn, der Einsteins Bebuquin mit Gides Paludes als die zwei Bücher der "absoluten Kunst" ansieht.⁶ Hugo Ball meinte, Einsteins Werk habe ihm die Richtung für seine Pläne für ein Münchener Künstlertheater gewiesen.⁷

Bevor zur Analyse des Romans übergegangen wird, seien zuerst die wichtigsten Handlungsereignisse kurz zusammengefaßt. Der Roman hat keine Handlung im herkömmlichen Sinne. Die Handlung von Bebuquin ist die Darstellung eines Erlebnisprozesses der Titelfigur, in dessen Verlauf sie sich selber "zum Schicksal" wird. (GW 118)

Der Roman erzählt von den Erlebnissen eines Giorgio Bebuquins, der ängstlich abbiegt, "dem Überlegen über die Zusammensetzung seiner Person vorzubeugen." (GW 192) Auf einem Jahrmarkt geht er in das Museum zur billigen Erstarrnis, wo Euphemia, ein "breite schwimmende Dame," nackt an der Kasse sitzt. Dort trifft er Nebukadnezar Böhm, dessen kleiner Kopf mit einer silbernen Hirnschale "mit wundervoll ziselierten Ornamenten, worin feine glitzernde Edelsteinplatten eingelassen waren," versehen ist. (GW 193) Böhm bringt die Lehre von einer "neuen Logik," die er mit den Formen der Ziselierung schafft,

und spricht auch von dem "Wunder der Qualität."
 (GW 199) Bei einer Begegnung mit Euphemias massigen Busen, der von seiner Hirnschale und einem anderen Spiegel doppelt gespiegelt wird, merkt er, "daß sein Leib barst fast im Kampfe zweier Wirklichkeiten," und daß seine Gestalt sich fast auflöste, da die gesehene Welt nicht mit ihr übereinstimmte."
 (GW 195) Jedoch ist ihm dieser Tod von keiner großen Konsequenz, da sein silbernes Gehirn ihm "fast" Unsterblichkeit verleiht. Danach taucht Böhm überall auf: aus einem Nachtstuhl; in der Bar, wo er nach seinem Auftritt sich in eine seltsame Kognaksorte legt, "die er von jeher geliebt hat"; an der Decke von Bebuquins Zimmer usw. Schließlich versucht Bebuquin Böhm zu begraben, da er lästig wird.

Bebuquins Erlebnisprozeß beginnt in dem Museum zur billigen Erstarrnis, wo ihm "das Talglicht eines Verstehens" peinlich aufgeht, "daß er, in Erwartung eines Schauspiels, einem anderen zum Theater gedient habe." (GW 193) Er schreit: "Ich bin ein Spiegel, eine unbewegte, von Gaslaternen glitzernde Pfütze, die spiegelt. Aber hat ein Spiegel sich je gespiegelt?" (ebd.) Bebuquin versucht, sich mit Böhms Lehre von der neuen Logik auseinanderzusetzen und sieht ein, daß "das Phantastische die Logik ist." (GW 196) Aber er hat damit keinen Erfolg, da er nur e i n e Logik und ein Nicht-logisches annimmt. Der tote Böhm sagt ihm hingegen, daß es in dem Menschen viele Logiken gebe, die sich bekämpfen, und aus deren Kampf das Alogische hervorgehe. (GW 201) So belehrt, geht Bebuquin in ein Café (später Bar genannt), wo die Kunden Themen wie Kunst, Form, Philosophie, Wunder, Vernunft, Alogik, Verrücktheit usw. diskutieren. Der Maler Heinrich Lippenknabe singt ein Lied von Einsamkeit. Euphemia berichtet von ihrem Sohn, der als Embryo eine philosophische Arbeit schrieb ("Die zerstörte Nabelschnur oder das Principium individuationis"), der bei Geburt promovierte und den Böhm immer stillen will. Bebuquin erzählt von seiner letzten Liebschaft ("der Abschied von der Symmetrie"), wobei die Geliebte eine Vase aus Knidos ist. Die Schauspielerinnen Fredegonde Perlenblick kommt an. Sie wird von einigen Arbeitern samt ein paar Likörflaschen unter dem Arm mitgenommen.

In einem Zirkus tritt Euphemia als Seiltänzerin auf und beim Mißlingen eines Tricks beschließt sie "aus formalen Gründen, sich das Genick zu brechen."
 (GW 217) Sie ergreift aber noch rechtzeitig das Seil und geht dann "moralisch ruiniert" in das Kloster des kostenlosen Blutwunders. Vorher hält sie jedoch vor einem sich begattenden Affenpaar ein

Gespräch mit Bebuquin über das Wesen Gottes. Zu Hause denkt Bebuquin über Sünde und die Kunst nach und betet, daß der Herr ihm ein Wunder gebe. Dann geht auch er mit Böhm zusammen zum Kloster. Dort erfährt er, daß die Verwandlung "vielleicht" mit dem Tod eintrete. "Entweder bleiben wir dort, was wir sind, oder wir werden vernichtet und verwandelt." (GW 229) Auch wird ihm gesagt, daß er der Grundverwandlung bedürfe, "die ist der Tod." (GW 230) Wieder zu Hause angekommen, hält Bebuquin die "Rede vom Tod im Leben." Zum Schluß erkennt er: "Herr, ich weiß, am Ende eines Dinges steht nicht sein Superlativ, sondern sein Gegensatz, und die Erkenntnisse gehen zum Wahnsinn." (GW 234) Wieder bittet er den Herrn, ihn eine unabhängige Tat, "ein Wunder" tun zu lassen. (ebd.) Er geht dann in einen Zirkus, wo eine spiegelnde Säule in die Arena fährt. Die Menschen dort werden irrsinnig, weil sie die Verzerrung des Spiegels für wahr halten. Auf einem Friedhof, wo er Böhm begraben will, stellt sich Bebuquin hinter einer offenen Grube als Gekreuzigter auf, und "allmählich ging diese Stellung in ein geregeltes Freiturnen über." (GW 240) Während der letzten drei Nächte liegt Bebuquin im Bett. Zuerst kann er nicht sprechen, dann redet er "sehr beherrscht." In der zweiten Nacht will er nicht einschlafen, "wohl die Träume fürchtend." In der dritten Nacht schläft er ruhig ein. "Gegen Morgen wachte er auf, war unfähig zu reden und konnte nicht mehr allein essen. Nur einmal schaute er kühl drein und sagte: 'Aus'." (GW 240-241)

B. CARL EINSTEINS SUBJEKTIVE SEHWEISE UND DIE "UNOPTISCHE VERKNÜPFUNG DER WORTE."⁸

Die Darstellungsweise, die Carl Einstein zur Gestaltung seines Bebuquin anwendet, beruht auf einer neuen Art des Sehens. "Über die spezifisch gesonderte Stellung hinaus bestimmt die Kunst das Sehen überhaupt," heißt es im Aufsatz "Totalität". (GW 72) Aber nicht nur das Sehen eines Betrachters wird bestimmt, sondern auch wird das Sehen zum Grundprinzip

des Kunstwerkes. "Gegenstand der Kunst sind nicht Objekte, sondern das gestaltete Sehen. Es geht um das notwendige Sehen, nicht um die zufälligen Objekte." (GW 74) Dieses neue Sehen, das kein Naturobjekt mehr als Gegenstand hat, sondern das Sehen selbst, ist ein subjektives Sehen, wie Einstein mit Bezug auf den Kubismus in seiner Abhandlung Die Kunst des 20. Jahrhunderts notiert:

Jetzt aber errichtete man in selbständigen abgeschlossenen Bezirken Bildkörper, die gesondert von gegebenen oder mythisch dauernden Gegenständen sich behaupten; gegen Wahrnehmung stellte man subjektives Schauen. Form ist nicht mehr ein Ausgleich oder Weglassen widerstrebender Teile des aufgenommenen Motivs, nicht mehr ein Kompromiß zeitlich getrennter Wahrnehmungsteile, sondern Form ist nun die Ganzheit des undurchbrochenen subjektiven Aktes. In dieser Ganzheit der subjektiven Funktionen als dem Schöpferischen und Primären ruht nun das Entscheidende des Sehakts, man meidet das Vorbestimmende, die Fatalität des Gegebenen. Diese Künstler erhoben leidenschaftlich die Frage menschlicher Freiheit. Man verwechsle solchen Subjektivismus nicht mit anarchischem Individualismus; denn gerade das typisch Subjektive ist der Träger des Fatalen. Da man vom Subjektiven ausgeht, ist nun eine Mehrzahl formaler Typen möglich, je nachdem, welche Elemente als Ausgangspunkt gewählt werden. Dies subjektive Schauen wird kaum vom Gegenstand durchbrochen; denn Bilder sind nicht mehr Fiktion einer anderen Wirklichkeit. Es handelt sich nun darum, den Sehakt innerhalb der subjektiven Konzeption und gänzlich innerhalb des subjektiven Vorstellens verlaufen zu lassen. Der allegorisierende Vergleich mit den wechselreichen Gegenständen fällt weg, die Isoliertheit und somit Ganzheit des Bildes wird gewahrt, da nun der Vergleich mit einem äußeren Motiv sinnlos geworden ist. Man versucht mehr als ein farbiges Deuten, schlaues Stilisieren, anderes als den Ausgleich oder ein Typisieren des Gegebenen. Etwas anderes ist es, ob solches Sehen allmählich dem konventionellen Gegenstand angepaßt wird, oder ob es, in gegenständliche Übereinkunft später verwandelt, siegreich durchdringen wird.⁹

Aufgrund dieser Erläuterung wird klar, warum Einstein in seinem "Brief an die Tänzerin Napierkowska" schreibt: "Man müßte eine Sprache finden, die ans Sichtbare grenzte, deren Laute ihrerseits den Körper zum Tanze hinrissen . . ." (GW 43) Einstein meint damit aber nicht, daß diese Sprache die Gestik des Tanzes zu imitieren habe, sondern daß mittels dieser Sprache Vorstellungen und Empfindungen, die dem Tanze ähneln, hervorgerufen werden sollen. Denn "die Sprache des Dramas muß Gesten erregen, die des Epos klingende Vorstellungen." (GW 113) In der Prosa wird also der Sprache die Aufgabe auferlegt, die Vorstellungen und Empfindungen des neuen subjektiven Sehakts hervorzubringen. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe wird in einem Satz aus Bebuquin zum Ausdruck gebracht, wo es heißt, daß "die sprachliche Darstellung eben nur unreine Kunst sei, gemessen an der Musik." (GW 197) Die Sprache, die in der mimetischen Dichtung noch als "Spiegel" der Wirklichkeit dienen konnte, hat bei Einstein nun die Funktion, das subjektive Sehen zu gestalten und zur Selbstspiegelung zu bringen. Das heißt, sie soll die innere Wirklichkeit des subjektiv Schauenden spiegeln. Dieses Konzept findet in Bebuquins Schrei am Anfang des Romans ein sicheres Echo: "Ich bin ein Spiegel, eine unbewegte, von Gaslaternen glitzernde Pfütze, die spiegelt. Aber hat ein Spiegel sich je gespiegelt?" (GW 193)

Die Bemühung, eine adäquate sprachliche Formulierung des subjektivens Sehens aufzubringen, durchzieht den Bebuquin. In dieser Hinsicht meint H. Oehm, bei Einstein werde

die schriftstellerische Tätigkeit zu einer beständigen Revision der Sprache und auch zu einem permanenten Kampf gegen die Sprache. (Oehm 101) Hier ist die bekämpfte Sprache die alte, überholte, tote, mimetische Sprache, also eine "unzureichende Sprache." (KB 141) Einstein meint, "die toten sprechen in unserem sprechen und kämpfen um unser leben." (zit. nach Oehm 101) Den Kampf gegen die Sprache der Toten fängt Einstein beim Wort und bei der Wortfolge an. Es geht ihm zuerst darum, eine "unoptische Verknüpfung der Worte" zu erreichen, wodurch dem einzelnen Wort das Deskriptive entzogen werde. (KB 144)

Die Wirklichkeit der Dichtung ist die Wortfolge. et son fond subconscient. Nun aber genügt es nicht diese naturalistische Wortfolge in dichterischer Weise zu Ornamentieren oder mit Metafern zu verdecken; ein Nonsens das dem freien Charakter des Wortes widerspricht. Hier wird v.d.Naturalisten Wort u Ding identifiziert. sondern man muss, sowie die ollen Griechen ihre geschlossene litterarische Vorstellungswelt hatten oder Swift, so muss man endlich das Wort vom naturalistischen Vorgang ablösen, damit es nicht nur Imitation, eines gleichsam bereits vollzogenen Vorgangs sei, also eine überflüssige Tautologie, sondern man muss Geschehnisse durch arbeiten, sowie sie innerlich vorgestelt verlaufen. Réalisme spirituel intérieur. Also zunächst die Accidents der Vorgänge feststellen und dann die seelischen Dimensionen tatsächlich durch Wortverbindung darstellen. (KB 145)

In Bebuquin werden diese Forderungen vor allem mit Hilfe der Kollisionen von Bedeutungen auf der Satzebene poetisch verwirklicht. Dadurch entsteht eine Art subjektive Metaphorik,

die in verschiedenen Interpretationen des Romans "surrealistisch" genannt wird.¹⁰

Die unoptische Wortverknüpfung zeigt sich bereits in den ersten Sätzen des Romans:

Die Scherben eines gläsernen, gelben Lampions klirrten auf die Stimme eines Frauenzimmers: wollen Sie den Geist Ihrer Mutter sehen? Das haltlose Licht tropfte auf die zartmarkierte Glatze eines jungen Mannes, der ängstlich abbog, dem Überlegen über die Zusammensetzung seiner Person vorzubeugen. (GW 192)

In diesen zwei Sätzen wird das Unoptische vor allem durch die Verben erzeugt. Dabei sind sie Beispiele einer Darstellungsweise Einsteins, bei der er "das richtige Verbum für eine Sache einsetzte, das dem optischen Eindruck ganz zuwider läuft." (KB 144) Scherben können 'klirren', aber nicht "auf die Stimme eines Frauenzimmers." und Licht kann 'haltlos' sein, aber nicht "tropfen". Hier wird das "naturalistische," mimetische Element der Wirklichkeitsbeschreibung durch Kollisionen von Bedeutungen abgebrochen und aufgehoben. Das dadurch entworfene Bild ist nach den Maßstäben der realen Welt unmöglich. Jedoch ist ein solches Bild einem Leser nicht unvorstellbar. Die einzelnen Wortbedeutungen lassen sich ohne weiteres verstehen und mitvollziehen. Das "Problem" liegt bei der Verknüpfung der Bedeutungsfelder der einzelnen Wörter, bei der Satzbedeutung also. Das Bild ist unoptisch, keine Abbildung der äußeren Wirklichkeit. Es ist das Produkt einer subjektiven Sehweise, die nicht Objekte, sondern das Sehen selbst als Gegenstand hat. Insofern ist dieses Bild das

Bild von dem gestalteten Sehen, das für Einstein den Gegenstand der Kunst ausmacht.

Da "die unoptische Verknüpfung der Worte" fast jedes Bild und jeden Satz des Romans kennzeichnet, wird hier nur exemplarisch untersucht. Zunächst werden einige Varianten der sprachlichen Verwirklichung des Unoptischen betrachtet.

Unoptisch verknüpft werden nicht nur Substantive und Verben, sondern auch Adjektiv-Substantivkombinationen und Verb-Adverbfolgen. Es kommt dabei wieder zu Bedeutungskollisionen, die sich schon auf der ersten Seite des Romans zeigen. Besonders auffallend sind die Namen der Jahrmarktsbuden: der "Zirkus zur aufgehobenen Schwerkraft", das "Theater zur stummen Ekstase", das Bebuquin mit "stolz geneigtem Haupt" meidet und das "Museum zur billigen Erstarrnis", wo Euphemia nackt an der Kasse sitzt, und ihre Strumpfbänder "den Körper mit sparsamen Arabesken schmückten." In dem "Banalen" des Museums, dessen Raum nur "mühsam" erleuchtet ist, findet Bebuquin "eine stille, freundliche Schmerzlosigkeit, die ihm jedoch gleichgültig war." (GW 192)

Das Unoptische wird weiter durch eine quasi aphoristische Schreibweise fortgesetzt, auf die Sokel hinweist. (Sokel a.a.O., S. 157) Sokel hat recht, wenn er meint, daß der Aufbau der Sätze die Tendenz aufweise, zu Kürze und Prägnanz des Ausdrucks zu neigen und daß sich bei Einstein diese syntaktische Knappheit und Prägnanz als Aphoristik geltend mache. (ebd.) Jedoch ist diese Aphoristik nur eine scheinbare. Denn, obwohl die

Schreibweise und die Sätze die generelle Form von Aphorismen nachahmen, werden aber dadurch hauptsächlich nur sich selber entlarvende Banalitäten und Widersinnigkeiten ausgedrückt:

"Genuß verlangt Selbstbeherrschung und Qual. Grundsatz: Vermeiden Sie das Gleichgewicht." (GW 199) Oder: "Kühe sind Wiederkäuer, sei es Heu, sei es Shakespeare. Kühe lieben Stiere." (GW 215) Falls etwas wirklich Sinnvolles im Text in der Form eines Aphorismus gebracht wird, wird dessen Aussage sofort in Frage gestellt, indem es einer großen Anzahl von widersinnigen Aphorismen gegenübergestellt wird.¹¹

Die kurzen Sätze, die die scheinbare Aphoristik kennzeichnen, werden auch dazu verwendet, eine Kakophonie von Bildern, Ausrufen, Empfindungen und Geschehnissen zu entwerfen. Dabei werden die Sätze so geordnet, daß jeder ein neuer Absatz für sich ist. Nach dem "Aphorismus" zu den Kühen und Stieren heißt es ferner:

Man hörte von der Straße die schimpfende Tragödie.
 "Explosive Seele."
 Sie hob ihre Röcke sehr hoch.
 Ihr Auto raste gierig davon. (GW 215)

An einer früheren Stelle steht auch:

Er zog sich notgedrungen zurück.
 Die Frauen lagen verzückt unter den starren,
 stechenden Dolchen der Bogenlampen.
 Sie stöhnten wie Tiere.
 Die Lampen begannen zu zucken, sie zischten. Bebuquin
 drehte die Leitung ab.
 Die Frauen schrakten verstört auf.
 Der Maler sagte eifersüchtig "Sonnenkult" und ging.
 (GW 211)

Diese kurzen Satz-Paragraphen haben den Effekt, das Tempo des Erzählten zu erhöhen und eine hektische Schnelligkeit hervorzurufen. Dazwischen kommen aber längere diskursivere Passagen, die nun das schnelle Tempo verlangsamen bzw. anhalten. Der Wechsel von Schnelligkeit und Verlangsamung durchzieht den Roman und verhütet, daß ein Gleichgewicht des Erzählens entsteht. Das Tempo wird auch durch lyrische Einschübe verlangsamt, wie z.B. Lippenknabes Lied, "das der bleiche lange Pikkolo mit dem Rauschen der Vorhänge und dem Klingen der metallenen Schnürgriffe akzentuierte."

Weit stinkt uns die Einsamkeit entgegen,
 Auf allen unseren grauen Wegen
 Krallt unser Auge sich an einen blauen Fleck
 Die Einsamkeit.
 Es ist ein dunkelklitschig Zimmer
 Ohne Wände, doch hat keiner ihre Höhe je ermessen.
 Um uns tanzt der Kosmos voll Finessen,
 Doch fällt auf mich kein Schimmer. (GW 204)

Das Lied ist auch ein Beispiel der unoptischen Wortverknüpfung, die auf einem subjektiven Sehen beruht und keinen "Sinn" evoziert.¹²

Eine letzte Variante sprachlicher Kollision, die hier behandelt wird, ist der abrupte Tempuswechsel. Die Kollision besteht darin, daß nach langem Erzählen im Indikativ Imperfekt plötzlich ein Satz im Indikativ Präsens erscheint. Diese Technik wird nicht oft im Roman benutzt, aber an den wenigen Stellen, wo sie vorkommt, wie z.B. im Schlußsatz des ersten Kapitels: "Spitzengardinen werden zusammengezogen.", wirkt sie auf den Leser "wie ein Schlag ins Gesicht." (GW 195)¹³

C. DAS SPRACHLICH DARGESTELLTE ALS "SYMPTOM"

Mit der "Umbildung des Sehens" kommt eine "Umbildung des sprachlichen Aequivalents und der Empfindungen." (KB 139) In dem "Kahweiler Brief" berichtet Einstein ferner von der Umbildung der zwei Grundkategorien der Darstellung: Raum und Zeit. Er bemüht sich zuerst um eine Umbildung der Raumempfindungen,

aber nicht theoretisch, damit man uns nicht immer die Theorie zwischen die Füße werfe, sondern (ich wollte--d. Verf.) zeigen erzählend, wie sich Dinge, Vorstellungen usw. als Raumempfindungen umbilden in einem Menschen. Dass eben die Art des Sehens, die wir suchen, keine theoretische Angelegenheit ist, sondern ein Erlebnis dessen, was ich geistige Empfindungen nennen möchte, und wie Dinge, die so theoretisch scheinen, tatsächlich etwas wie ein Schicksal oder eine Leidenschaft ausmachen. (KB 139)

Zu der Umbildung der Raumempfindungen kommt eine Umbildung der Zeitempfindungen und es geht Einstein dann um "Zeit und Raum als reine Qualitäten." (ebd.) Die Umbildung der Zeitempfindungen ist der Versuch, das Empfinden von Erlebnissen und deren Ausdruck in der Zeit adäquater darzustellen.

Wollen wir sagen, jemandem entgleiten Worte, wie das Raumgefühl wächst, oder jemand fühlt. Denn nicht im Jetzt, sondern Erinnerungs- und Zukunftsdimension werden ausgesprochen, aber nicht futuristisch, sondern die Person nimmt an Volumen, an Ichempfindung oder Sachgefühl, Zeiteinspannung usf. z u u n d a b, dann man gibt nicht die Geschichte eines Accidents oder mehrerer, die unter dem Vorwand, dass sie dieselbe Person betreffen, für komponiert gelten, sondern die Geschichte eben der Empfindungen, die Erlebnisse näher herangerückt, deren Symptom im besten Fall sogenannte Dinge sind. (KB 139-140)

Problematisch wird es aber bei der sprachlichen Darstellung von den umgebildeten Raum- und Zeitempfindungen. Mit Beziehung auf die Werke, die er noch zu schreiben plante, meint Einstein, er wolle bestrebt sein, "Vorgänge als Zeiterlebnisse vorurteilsfreier auszusprechen, sie nicht zu malen wie die meisten Literaten, sondern diesen Wechsel der Intensität, der immer ein k o m p l e x e s Z e i t g e f ü h l umfaßt," auszudrücken. (KB 140) Er zielt dabei auf eine "möglichste Beschränkung der Metaphern, die das Gegenteil von Dichtung sind." (ebd.) Das Deskriptive bedeutet nur "eine Umbildung der Erlebnisinhalte, der Gegenstände usf." (KB 139)

Einsteins Darstellungsweise erfordert eine neue Sprache, welche die Möglichkeit hat, die empfundenen Gegenstände und Zustände so darzustellen, "dass sie sind, was sie sind, nämlich Empfindungen und Funktionen." (KB 142) Das ist eine Sprache also, die auf einer subjektiven Sehweise beruht und die sich der Form der Erlebnisse und der umgebildeten Raum- und Zeitgefühle, deren "Symptom eben eine Gruppe von Dingen oder Zuständen ist," anpassen kann. Die Möglichkeit einer solchen Sprache wird durch die "unoptische Verknüpfung der Worte" gegeben, wodurch Deskription mit Hilfe von Bedeutungskollisionen aufgehoben und das einzelne Wort "zerschlagen" wird. (KB 141) Bei dieser Art sprachlicher Darstellung geht es nicht um Gegenstände, sondern um umgebildete Empfindungen und letztlich um den, der empfindet. Einstein meint, er habe solche Dinge in Bebuquin 1906 unsicher und zaghaft begonnen. (KB 140)

1. Zeit und Raum als reine Qualitäten

a. Die Zeit

Im Kahnweilerbrief schreibt Einstein im Hinblick auf die Zeit:

Von der Zeit rede ich überhaupt nicht, sondern von Empfindungen und geistigen Vorgängen, die immer qualitativ sind, dh keine metaphysische Zeit (eine Unzeit) wie bei Bergson ist, sondern dadurch als Zeit empfunden wird, dass sie in verschiedenen Dimensionen gleichzeitig gefühlt wird, dh ihre Inhalte das Wortbild im entscheidenden überragen. (KB 142)

Das Konzept der qualitativen Zeit wird in dem Aufsatz "Totalität" weiter erklärt. Dort heißt es: Zeit, rein vorgestellt, muß qualitativen Unterschied der Erlebnisse bedeuten . . ." (GW 78) Da Zeit als Qualität ein Teil der Totalität ist,-- denn "Totalität ist nichts anderes als ein geschlossenes System spezifischer Qualitäten und dieses ist total, wenn eine ausreichende Intensität die Totalität begleitet",--unterscheidet sich die Zeit auch durch Intensität. (GW 78) Das heißt, "je kräftiger und reicher der Bezug ihrer Inhalte ist, je stärker diese Elemente darstellen." (GW 79)

Für Einstein ist es die Totalität, die es ermöglicht, "daß wir an jedem beliebigen Punkte unserer Erlebnisse diese wie ein Ganzes betrachten, und Zeit das Synonym von Qualität bedeutet." (ebd.) Als Qualität ist die Zeit nicht durch Größen oder Zahlen zu bestimmen, sondern nur durch Intensität. Diese entstammt "Empfindungen und geistigen Vorgängen", die

als Zeit empfunden werden, da sie gleichzeitig gefühlt werden. (KB 142) Die Zeit wird insofern eine *E r l e b n i s z e i t*, eine Zeit der Existenz, in der es keine Vergangenheit, keine Zukunft, keine Gegenwart, sondern nur Intensität der Erfahrung gibt.

In Bebuquin wird sowohl qualitative als auch quantitative Zeit dargestellt, wobei es schließlich zu einer Konkurrenz zwischen den beiden Zeitarten kommt.

Bei der quantitativen Zeit muß zwischen unmittelbarer und mittelbarer Darstellung unterschieden werden. Unmittelbar wird die Zeit dreimal als Dauer dargestellt: im Kapitel vier: "Seit Wochen starrte Bebuquin in einen Winkel seiner Stube . . ." (GW 200); im Kapitel fünf: "Man hatte sie (Euphemia--d. Verf) seit langem nicht gesehen, da sie mit einem Knaben niedergekommen war." (GW 204) und im Kapitel zwölf: "Herr, gib mir ein Wunder, wir suchen es seit Kapitel eins." (GW 224) Bei der dritten Angabe entsteht eine Kollision. "Seit Kapitel eins" bezieht sich nicht auf die dargestellte fiktive Zeit der Figuren, sondern auf die reale Zeit des Erzählens. Es durchbricht die Fiktion der Handlung und läßt sich als eine unoptische Darstellung einer quantitativen Zeit auffassen.

Eine zweite unmittelbare Darstellung der quantitativen Zeit erfolgt dort, wo die Zeit als Punkt dargestellt wird. Fredegonde Perlenblick fährt "durch die regengepeitschte Nacht" zur Bar. (GW 212) Am Ende der Barszenen fällt "aus dem farbigen Morgenwind der beginnende Regen." (GW 217) In der "folgenden Nacht" seines Klosterbesuchs beginnt Bebuquin

seine Rede vom Tod im Leben. (GW 231) Auf dem Weg zum Zirkus tritt er "in die neblige Nacht." (GW 234), und das letzte Kapitel ist der "Bericht der letzten drei Nächte." (GW 240)

Mehrere Male werden Zeitpunkte auch mittelbar dargestellt. Bebuquin und Euphemia sprechen über das Wesen Gottes in der leeren Zirkusarena, und "wenige spärliche Sterne leuchteten durch die Luken." (GW 218) "Sterne konkurrieren wiederum vergeblich mit dem bestimmten Licht der Bogenlampen", als Bebuquin zum Kloster geht. (GW 225) Und im Friedhof, wo Bebuquin Böhm begraben will, ging die Sonne "auf und funkelte auf ihn, der als Gekreuzigter darstand." (GW 240)

Auf der Seite der qualitativen Zeit gibt es wiederum am Ende der Barszene ein Erlebnis der Zeit, das unoptisch dargestellt wird: "Die Uhr tönte die Sekunden, jede Sekunde war plastisch, das Auge sah den Klang. Die Erde war ihnen einen Augenblick ein kristallen Feuer, die Menschen von durchsichtigem Glas." (GW 216-217) Dieses Zeiterlebnis kann als Muster für die Darstellung der Zeit als reine Qualität angesehen werden. Da das Qualitative nur aus der Intensität der Erlebnisse hervorgehen kann, muß die Darstellung von der qualitativen Zeit auf der Darstellung von Erlebnissen beruhen. Insofern kann also jedes Erlebnis als Darstellung qualitativer Zeit im Roman betrachtet werden, obwohl die Zeit bei den meisten Erlebnissen weder unmittelbar noch mittelbar dargestellt wird. Diese 'zeitlosen' Erlebnisse ergeben eine Erlebnisprogression, welche die Handlung des Romans kennzeichnet und eine qualitative Erlebniszeit ausmacht.

Betrachtet man noch einmal die drei Angaben der qualitativen Zeit als Dauer: "seit Wochen", "seit langem" und "seit Kapitel eins", so ist hier auch eine Progression festzustellen. Die dritte Angabe kommt eindeutig von Bebuquin (und wahrscheinlich die zwei anderen auch) und zeigt, daß sich Bebuquins Zeitbewußtsein von der quantitativen zur qualitativen Zeit gewandelt hat. Er wird von der Intensität seiner Erfahrungen hingerissen, für deren Messen nur die zeitlose qualitative Zeit adäquat ist.

b. Der Raum

Die Merkmale des qualitativen Raumes werden von Einstein in seiner Theorie nicht eingehend erläutert. Als Qualität müßte der Raum, analog zu der Zeit, ein Erlebnisraum sein, ein Raum also, in dem Erlebnisse sich ereignen und der selber zum Erlebnis wird.¹⁴

Die Angaben über den Raum im Bebuquin sind lokalisierbar, denn sie werden benannt. Es gibt den Jahrmarkt mit dem "Museum zur billigen Erstarrnis" und die anderen Buden (Kap.1), Bebuquins Zimmer (Kap. 2-4, 12, 15, 17, 19), das Café (die Bar) (Kap. 5-9), einen Zirkus (aber wahrscheinlich nicht der auf dem Jahrmarkt) (Kap. 10-11, 16), das Kloster des kostenlosen Blutwunders (Kap. 14), einen Kirchhof (Kap. 18) und einen Wald (Kap. 13). Die dargestellten Räume in Bebuquin stehen für sich abgeschlossen und vereinzelt da und haben, mit Ausnahme des Waldes, der von Bebuquins Zimmer zum Kloster führt,

das aber von einer Wüste umgeben am Horizont steht, (Kollision!), keine räumlichen Beziehungen zu einander. Sie werden zu Erlebnisräumen der Figuren.

Bei der Darstellung der Räume im Bebuquin bedient sich Einstein wiederum der Technik der unoptischen Wortverknüpfung, und wie überhaupt charakteristisch für die expressionistische Prosa, werden die Räume nur dürftig beschrieben. Ein Beispiel ist die Darstellung der Bar am Anfang von Kapitel fünf: "Um die Tische verbanden sich die Wiener Rohrstühle zu rhythmischen Girlanden. Die Nase eines Trinkers konzentrierte die Kette jäh. Die Lichter hingen klumpenweise von der Decke und zerplatzten die Wände zu Fetzen." (GW 202) Ähnlich wird der Zirkus im Kapitel 10 geschildert.

Die Menschen, die löffelweise, keiner wußte vom anderen, in den Zirkus, eine kolossalische Rotunde des Staunens, geflattert waren, saßen zur Masse verkeilt, und man erwartete Miß Euphemia. An den Ranggeländern liefen Ornamente erregter Hände entlang, Bogenlampen schwangen ihre energetischen Milchkübel. (GW 217)

Die Erlebnisse, die in den Räumen stattfinden, entsprechen nicht notwendigerweise Erlebnissen, die bei den einzelnen Orten immer zu erwarten wären. In der Bar kommt es z.B. zu unverhältnismäßig langen Reden und Diskussionen über Themen wie Kunst, Form, Intelligenz, Vernunft, Logik, Alogik, das Wunder u.a.m. In der Zirkusarena gibt es zwischen Bebuquin und Euphemia, die dort nackt steht, ein Gespräch über das Wesen Gottes. Aus solchen Szenen ergibt sich eine qualitative Unabhängigkeit der Räume im Roman von der äußeren Wirklichkeit.

Die Auffassung von Zeit und Raum als reine Qualitäten führt zu einer Simultanität der Darstellung, eben weil Qualitäten keinen Anfang und kein Ende haben. Im Bebuquin aber kann die Simultanität der Darstellung nur im Nacheinander gestaltet werden, denn die "Wirklichkeit der Dichtung ist die Wortfolge." (KB 145) Hier schließt sich Einstein den kubistischen Malern an, die sich um eine "Rückbesinnung auf die Logik des Bildmaterials" bemühten. (Oehm 76) Wollten die Kubisten nicht das Zweidimensionale der Leinwand durchbrechen, so muß sich Einstein an das Nacheinander der Sprache halten. Insofern sind die Satzparagrafen und die Vielfalt der in den Räumen stattfindenden Erlebnisse zu verstehen, als der Versuch, mit Rücksicht auf das Nacheinander der Sprache eine Simultanität des Dargestellten zu evozieren.

2. Die dargestellten Charaktere als "Schicksale"

Mit Beziehung auf Dostojewskis Idiot äußert sich Einstein zu dem Menschen im Roman:

Der Mensch ist von Anbeginn Roman. Dieser entfaltet sich in jedem Kapitel mehr und nach immer neuen Seiten hin. Er wird plastisch und das Epos führt ihm neue Menschen zu, woran er sich äußert und seiner selbst gewahr wird. Dann erschrickt er über sich selbst, denn so viel Schicksal für Menschen zu sein erträgt er nicht. (GW 117)

So werden die Menschen im Bebuquin dargestellt. Sie werden einander und sich selber zum Schicksal, wodurch ihnen die Möglichkeit angeboten wird, sich ihrer selbst gewahr zu werden.

Die äußerliche Erscheinung der Figuren wird im Roman spärlich und vor allem unoptisch dargestellt. Vom Bebuquin wird nur mitgeteilt, daß er eine "zartmarkierte Glatze" hat, und von Euphemia, daß sie eine "breite verschwimmende Dame" mit einem "massigen Busen" ist. (GW 192 und 194) "Sie trug einen ausgeladenden Federhut, smaragdfarbene Strümpfe, deren Bänder bis zu den Achselhöhlen liefen und den Körper mit sparsamen Arabesken schmückten." (GW 192)¹⁵ Die am ausführlichsten beschriebene Figur ist Nebukadnezar Böhm. Die Beschreibung bezieht sich jedoch im Wesentlichen nicht auf seinen Körper, der "dick" bzw. "korpulent" ist, sondern auf seinen "kleinen Kopf" und die "silberne Hirnschale mit wundervoll ziselierten Ornamenten, worin feine glitzernde Edelsteinplatten eingelassen waren." (GW 193) Es gibt u.a. auch den Maler Heinrich Lippenknabe, der nicht malt, sondern singt, und eine Hetäre, die sich an den Ereignissen in der Bar beteiligt und auf einem Werbeplakat zu Hause ist. (GW 212)

Von den Namen der Figuren ausgehend ist schon verschiedentlich versucht worden, den einzelnen Figuren selber eine Bedeutung beizumessen.¹⁶ Auch hat man sich darum bemüht, verschiedene Figuren als "Mitgestalten" von Bebuquin zu bezeichnen.¹⁷ Solche Deutungsversuche, die auf außerhalb der poetischen Wirklichkeit des Romans Existierendes zielen, können wegen der unoptischen Charakterdarstellung nur fehlschlagen. Die dargestellten Figuren im Bebuquin tragen keine Symbolbedeutungen, sondern sie dienen der Funktion, einander Erlebnisse zu bereiten und dabei einander und sich selber zum Schicksal zu werden.

Das Ganze besteht darin, Menschen so stark zu sehen, daß sie einander zum Schicksal werden, aber nichts außer diesen Menschen. Das heißt, sie müssen von sich ausgehen und in sich verbleiben. Nicht von einer außenstehenden Sache oder Idee.

Es darf nichts mehr sein außer diesen Menschen; denn anderes schwächt und lenkt ab. Diese Menschen müssen sich stark lieben, befeinden und alle Zwischendinge absorbieren. Sie dürfen nicht selbstsüchtig sein und ihre Biographie bringen, keine Gedanken über Dinge oder Aperçus, keine Gegenstände zwischen sich aufbauen, keine Philosophen und Privatgefühle. Sie müssen sich ganz dem Geschehen hingeben. Der Sinn des Romans ist, Menschen und Dinge in einem Zug zu bewegen, der Roman gibt nicht das Leben der Menschen, sondern die Zeit, da sie sich bewegen, um ihr Schicksal zu erzeugen. (GW 118-119)

D. DIE HANDLUNG ALS ERLEBNISPROZESS

Die unoptische Darstellung der einzelnen Geschehnisse im Bebuquin verhindert, daß man eine sofortige, klare Bestimmung des Handlungsganges im Roman findet. Bezieht man sich aber auf Einsteins Äußerung, daß es immer um das Erlebnis gehe, "dessen Symptom eben eine Gruppe von Dingen und Zuständen ist," so kann man die eigentliche Handlung aus dem unoptisch Dargestellten entschlüsseln. (KB 142) Jeder der dargestellten Gegenstände, jedes Bild, jedes Motiv, jedes Objekt, jeder Raum und sogar jeder Charakter ist ein Symptom einer Erfahrung und hat die Funktion darauf hinzuweisen. Also sind nicht die dargestellten Geschehnisse, sondern die Erfahrungen und Erlebnisse der Charaktere als die Handlung des Romans zu betrachten.

Eine Handlung, die auf Erlebnissen beruht, ist widerspruchslos vereinbar mit der im Roman dargestellten Kritik des logisch-kausalen Denkens und mit Böhms Lehrsatz: "Das Umgekehrte ist genauso richtig." (GW 199); oder mit Einsteins Mahnung: "Jede Handlung kann auch anders endigen . . ." (GW 53) Die Erlebnisse haben keine äußere Kausalität, sondern gehorchen der inneren Kausalität dessen, der erlebt. Wenn hier von der Handlung als Erlebnisprozeß gesprochen wird, so heißt das, daß der Erlebnisgang der Handlung einen klaren Anfang, einen Mittelpunkt und ein Ende hat. Dazwischen steht eine Progression, ein Sammeln, eine Anhäufung von Erlebnissen.

Vor der Analyse der Handlung im Bebuquin ist vorwegnehmend zu berichten, daß die Erlebnisse der Handlung in erster Linie auf Bebuquin bezogen werden. Erlebnisse der anderen Figuren werden auch oft und sogar breit dargestellt, aber letztlich geht es immer um Bebuquin und um seine Versuche, sich mit seinen fortlaufenden Erfahrungen abzufinden. Dabei wird der Erlebnisprozeß als Handlung zum Prozeß des Sich-gewahr-werdens für Bebuquin, der dadurch sich selber und anderen zum Schicksal wird.

Der Erlebnisprozeß von Bebuquin beginnt mit der sich später als tödlich erweisenden Frage im ersten Kapitel, wo Bebuquin, nachdem ihm das "Talglicht eines Verstehens" peinlich aufgegangen ist, "daß er in Erwartung eines Schauspiels, einem anderen zum Theater gedient habe," aufschreit: "Ich bin ein Spiegel, eine unbewegte, von Gaslaternen glitzernde Pfütze, die spiegelt. Aber hat ein Spiegel sich

je gespiegelt?" (GW 193) Hier zeigt sich die Grunderfahrung der Titelfigur, die auch der Auslöser der Gesamthandlung ist. Bebuquin stellt die Frage nach einem neuen Sehen, wobei das Sehen selbst thematisch wird. Diese Frage nach einer subjektiven Sehweise führt Bebuquin letztlich zur Erfahrung seines eigenen Bewußtseins im Sein, trotz allen Zögerns.

Die Intensität und auch die existentielle Gefahr, die ein Erlebnisprozeß des Sich-bewußt-werdens für einen Menschen darstellt, wird am Spiegelmotiv symptomatisch klar. Das Motiv kommt fünfmal im Text vor, wovon es viermal schon im ersten Kapitel erscheint. Im ersten Absatz des Textes steht:

Das haltlose Licht tropfte auf die zartmarkierte Glatze eines jungen Mannes, der ängstlich abbog, dem Überlegen über die Zusammensetzung seiner Person vorzubeugen. Er wandte sich ab von der Bude der verzerrten Spiegel, die mehr zu Betrachtungen anregen als die Worte von fünfzehn Professoren. (GW 192)

Am Anfang will Bebuquin also noch das Erlebnis meiden, das er wenig später bei der Spiegelfrage zu haben wollen scheint.

Bei Böhms Begegnung mit einem Spiegel zeigen sich die Folgen, die das Erlebnis einer sich bewußten Selbstbetrachtung nach sich zieht. Als Böhm den Kopf über Euphemias "massigen Busen" neigt, kann er mit Hilfe eines über ihm hängenden Spiegels die Funktion seiner silbernen Hirnschale beobachten. "Nebukadnezar starrte in den Spiegel, sich gierig freuend, wie er die Wirklichkeit gliedern konnte, wie seine Seele das Silber und die Steine waren, sein Auge der Spiegel." (GW 194) Die Doppelspiegelung der Hirnschale im Spiegel kann er aber nicht

aushalten, "und sein Leib barst fast im Kampfe zweier Wirklichkeiten."

. . . er glaubte in einer anderen, immer neuen Welt zu sein mit neuen Lüsten. Er begriff seine Gestalt im Tasten nicht mehr, die er fast vergessen, die sich in Schmerzen wand, da die gesehene Welt nicht mit ihr übereinstimmte. (GW 195)

Darauf reagiert Bebuquin, dessen dünne Stimme im Spiegel klingt: "Mißbrauchen Sie mich, bitte, nicht . . ." (ebd.) Nachdem er Böhm vor der Aufregung an Gegenständen gewarnt, die Logik verteidigt und den Wahnsinn als Mittel der Originalität gepriesen hat, meint er: "Ich entziehe mich Ihnen ohne weiteres. Dann spiegeln Sie sich in sich selbst." (ebd.)

Das Motiv kehrt erst im 16. Kapitel wieder, wo Bebuquin zum zweiten Mal in den Zirkus geht, denn "er mußte aus sich Äußerungen solcher künstlichen unlogischen Bewegungen abzwängen, um zunächst die Physik mit der Kraft seines absterbenden Aktes zu widerlegen." (GW 235) Dabei geschieht etwas Sonderliches:

Während eines Radlertricks fuhr eine spiegelnde Säule in die Arena, blitzend; eine Flötenbläserin ging nebenher in einer Nonnenkutte. Die Bürger sahen sich darin, bald strahlend übergroß, bald verzerrt; diese Spiegel zwangen, immer wieder hineinzuschauen. Mäuler schluckten die Arena, und die Finsternis aufgerissener Gurgeln verdunkelte sie. Die Blicke versuchten, die hohe Spiegelsäule zu durchbrechen. Ein Weib stürzte aufgewölbten Rocks hinunter unter dem Druck des neugierigen Staunens. Eine Galerie brach durch; inmitten die Spitzen der unermüdlichen Finger der Bläserin und die Spiegel, die mit dem Schatten der andern sprechend tanzten. Die Säule trat in die Schatten geschwungenen Sprunges.

Die Menschen verwandelten sich in sonderliche Zeichen in den Spiegeln; das Publikum wurde leise irrsinnig und richtete in drehendem Schwindel seine Bewegungen nach denen der Spiegel; um die Spiegel sausten farbige Reflektoren. (ebd.)

Schließlich hängen Spiegel über der Stadt und werden zum Schrecken. (GW 236)

Als Gegenstand und dadurch als Symptom der Erlebnisse zwingt der Spiegel zur Selbstbetrachtung. Er erzwingt für den Betrachter Bebuquin eine neue Sehweise, eine neue Wirklichkeitsauffassung, die rein subjektiv ist. Aber nur wenige der im Roman dargestellten Figuren vermögen, diese neue Wirklichkeitsauffassung auszuhalten. Unter den Zirkusbesuchern gibt es Tote und Irre, Bebuquin zieht sich in den Tod zurück und auch Böhm stirbt "im Kampfe zweier Wirklichkeiten." Er kehrt jedoch als Toter gleich wieder zurück, da ihm seine Hirnschale "fast Unsterblichkeit" verleiht. (GW 195)

Das Spiegelmotiv macht deutlich, wie die Menschen einander und sich selber zum Schicksal werden. Die Erkenntnis Bebuquins, einem anderen (nämlich Böhm) zum Theater gedient zu haben, führt dazu, daß er die Spiegelfrage stellt. Schicksalsvoll ist z.B. Böhms selbstbereitetes Erlebnis der Funktion seiner Hirnschale, das "im Kampfe zweier Wirklichkeiten" die Auflösung seiner Gestalt verursacht. Dazu gehört auch Euphemias mißlungener Salto im Zirkus, wobei sie "aus formalen Gründen" beschließt, sich das Genick zu brechen. Daß sie diesen Beschluß nicht durchführt, wird ihr auch zum Schicksal, denn sie geht "moralisch ruiniert" in das Kloster des kostenlosen Blutwunders. (GW 217)

Die existenzgefährdende bzw. existenzvernichtende Intensität, die aus der Konfrontation der Menschen mit den Spiegeln hervorgeht, zeigt, daß es bei der Handlung nicht um Erkenntnisse, Ideen oder sonstige Manifestationen der 'ratio' geht, denn Erkenntnisse, die von einem Spiegel gewonnen werden, können h ö c h s t e n s Spiegelbilder sein und haben also keinen Wirklichkeitsbezug zu den Menschen. Hier geht es um Erfahrungen, deren Symptome die Gegenstände sind.

Der Erlebnisprozeß des Handlungsablaufs vollzieht sich in zwei Stadien, wovon jedes eine Hälfte des Romans einnimmt. In der ersten Hälfte (Kapitel 1-9) geht es in erster Linie um Fragen und Erlebnisse des Daseins, deren Symptome die Diskussionen und Reden über Logik, Qualität, Kausalität, Kunst, Denken, Philosophie, Verrücktheit, Vernunft, Wahnsinn usw. sind. In der zweiten Hälfte (Kapitel 11-19) dominieren Fragen und Erfahrungen des Seins.¹⁸ Bebuquin beginnt, sich mit diesen Fragen im Kapitel 12 auseinanderzusetzen, das mit seinem Ruf nach neuen Existenzbedingungen endet:

Seht, mein Leben ist mir verhaßt, es ist gänzlich zerstört. Um moralisch weiterzumachen, bedarf ich neuer Existenzbedingungen, eher als des Brotes; ich kann nicht in der Kette weiterleben, ich will nicht, es wäre moralisch inkonsequent. Man treibe mich nicht in die alten Gleise und sei barmherzig. Es muß eine Änderung eintreten, die stärker ist, als meine Sünde und meine Reue; ich muß eine Erneuerung haben, ich bedarf einer Erdperiode.
(GW 224-225)

In diesem verzweifelten Ruf von Bebuquin zeigt sich die Kausalität des Romans: Das Bewußtsein wird "im Kampfe zweier

Wirklichkeiten" verwickelt. Bebuquin, der am Anfang des Romans ängstlich abbog, um "dem überlegen über die Zusammensetzung seiner Person vorzubeugen," wird durch die Erlebnisse, die ihm in der ersten Hälfte widerfahren, doch zu solchen Überlegungen gezwungen, mit dem Resultat, daß er sein Leben als "verhaßt" und "gänzlich zerstört" empfindet. Der Kausalnexus der Handlung besteht also aus dem Zerfall von Bebuquins Wirklichkeitsorientierung, der von der Entlarvung seiner alten, vertrauten Sehweise verursacht wurde, und aus Bebuquins Versuchen, sich mit dem Erlebnis des Zerfalls abzufinden. Raum und Zeit als "reine Qualitäten" und Gegenstände, die nur unoptisch dargestellte Symptome von Erlebnissen sind, können ihm nicht mehr als Orientierungshilfen dienen. Er hat sich an die Intensität seiner Erfahrungen zu halten, wenn er jene unterscheiden und sich darin zurechtfinden will.

Eine Möglichkeit, dies zu erreichen, bietet ihm die Kunst, ein ständig wiederkehrendes Motiv im Roman.¹⁹ Eine Lösung durch die Kunst zu seinem Problem gibt Bebuquin sich selber, als er im Kapitel 13 auf dem Weg zum Kloster ist. "O Kunst . . . du bist gewaltig, wenn man Perspektiven wegschickt, ersehnte Veränderung der Zustände, wie ist eine Sache zugleich wahr und falsch, es kommt auf den Standpunkt an." (GW 225) Diesen Standpunkt, der zwischen subjektiver und objektiver Wirklichkeit (zwischen Sein und Dasein) liegt, nimmt Bebuquin nicht ein, sondern er sucht Zuflucht bei zweifelhaften "Erkenntnissen", die ihm allerdings auch keinen

Halt gewähren. "Herr, ich weiß, am Ende eines Dinges steht nicht sein Superlativ, sondern sein Gegensatz, und die Erkenntnisse gehen zum Wahnsinn." (GW 234) Den Zerfall seiner Wirklichkeitsorientierung hofft Bebuquin dadurch aufzuhalten, daß er eine Erneuerung durch Verwandlung sucht: "Wenn man jedoch wie ich zu der Überzeugung gelangte, daß wir weitermüssen, daß wir uns verwandeln müssen; ist es dann nicht möglich, daß eine neue Art Mensch entsteht, die es verschmäht, in den gleichen Straßen weiterzugehen." (GW 230)

Mittels subjektiver Verwandlung will Bebuquin sich aber in der objektiven Wirklichkeit neu etablieren. Diese scheint jedoch, nur im Tod möglich zu sein. Böhm deutet das im Kloster des kostenlosen Blutwunders an: "Eine Hoffnung besteht, Bebuquin; die Verwandlung tritt vielleicht mit dem Tode ein. Entweder wir bleiben dort, was wir sind, oder wir werden vernichtet und verwandelt." (GW 229) Wenn aber Bebuquin danach fragt, ob es nicht möglich sei, sich im Leben zu wandeln und das elende Gedächtnis zu verlieren, wird ihm erwidert, er sei an sich selbst erkrankt. (ebd.) Was er brauche, sei die "Grundverwandlung, die ist der Tod." (GW 230) Um der Verwandlung durch den Tod zu entgehen, sucht Bebuquin den gleichen Effekt im Wunder und fleht zu Gott: "Sieh mich an, ich bin ein Ende, laß mich eine unabhängige Tat, ein Wunder tun." (GW 234) Aber gleich danach sehnt er sich nach der "Nacht der Verwandlung". (ebd.) In der letzten der drei Nächte schläft Bebuquin

ruhig ein, fuhr im Schlaf einigemal mit den Händen empor; sein Gesicht lag allmählich wie im Krampf, die Haut faltete sich und umrunzelte den ganzen Schädel. Ruckweise öffneten sich auf Sekunden seine Lider, er zog Finger und Zehen sich spreizend in die Länge, dann ging er eng zusammen und zitterte heftig. Gegen Morgen wachte er auf, war unfähig zu reden und konnte nicht mehr allein essen. Nur einmal schaute er kühl drein und sagte:

A u s .

(GW 239-240)

"Aus" ist also der Erfahrungsprozeß dieser Figur, die am Anfang sicher gewesen war, daß sie noch nie gehandelt oder erlebt habe. (GW 197) Bis zum "Aus" hat Bebuquin aber viel erlebt, in mancher Hinsicht zuviel. Auch Böhm verliert den Kampf zweier Wirklichkeiten, in den ihn sein Spiegelerlebnis geführt hatte. Dank seiner silbernen Hirnschale kehrt er jedoch gleich wieder zurück und lebt als Toter weiter. Bebuquin hat diese Möglichkeit der Rückkehr nicht. Der Kampf zwischen subjektiver und objektiver Wirklichkeit bringt ihn dazu, die Grundverwandlung im Tode zu suchen, statt im Sein. Bebuquins geteilte Meinung über den Tod deutet schon voraus, daß die Verwandlung dadurch ungewiß und nicht gesichert ist. "Alles kommt auf den Tod an. Ist's hier zu Ende, dann können wir nicht vollendet werden. Kommt es denn auf mehr als den einzelnen Menschen an; und geht es weiter, dann ist auch dies Leben nur hinderlich." (GW 238)

Hier begegnet man Fragen, die in fast jedem expressionistischen Prosawerk auftauchen: Warum stirbt die Titelfigur? Ist ihr Tod nur die Konsequenz, die "bruchlos" auf einen Wahnzustand folgt? (Oehm 156) Ist er das Resultat einer

Resignation, oder die Folge eines selbstmörderischen Pessimismus? Weder noch. Bebuquins Tod ist die notwendige Folge des Zerfalls seiner Wirklichkeitsorientierung in der objektiven Wirklichkeit, der ihn im "Kampfe zweier Wirklichkeiten" verwickelte. Sein Tod ist der Versuch, sich auf dem einzigen ihm in der objektiven Wirklichkeit bekannten Weg zu verwandeln, sich im **D a s e i n** neu zu etablieren, um so im **S e i n** zu siegen. Dabei steht Bebuquin in der gleichen absurden Situation wie die Maus in Kafkas "Kleine Fabel":

"Ach," sagte die Maus, "die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, daß ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich, daß ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilten so schnell aufeinander zu, daß ich schon im letzten Zimmer bin, und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe."--"Du mußt nur die Laufrichtung ändern," sagte die Katze und fraß sie.²⁰

Auch Bebuquin hätte die Perspektive seiner Betrachtungsweise ändern müssen. Bewußtsein seiner selbst, deren Manifestation subjektive Sehweise bedeutet und sich in qualitativer Raum-Zeitempfindung ausdrückt, hätte ihn der tödlichen Folge der Spiegelfrage entkommen lassen. Trotz seiner Behauptungen und Versuche kann Bebuquin "den Weg zu den Dingen" nicht vergessen. Böhm hat recht, wenn er Bebuquin vorwirft: "Sie sind Phantast mit unzureichenden Mitteln." (GW 201)

E. EINE SUBJEKTIVE ERZÄHLWEISE

Der Erzähler des Romans macht an nur drei Stellen auf sich aufmerksam: "Jetzt mag d'Annunzio weiterschreiben." (GW 215); "Armer Bebuquin, du höfliches Tierchen." (GW 222) und "Oh, ihr gefetteten Stimmen der Nacht . . ." (GW 239). Sonst ist im Text (mit Ausnahme des Erzählens an sich) von der Anwesenheit eines Erzählers nichts zu bemerken. Die Zurückhaltung normaler Erzählerfunktion ist sogar zu erwarten, da dieses traditionelle Eingreifen des Erzählers sich bei einer "unoptischen" Darstellungsweise, die Raum und Zeit als Qualitäten betrachtet und behandelt, als unnötig erweist. In Bebuquin wird auch der größte Teil des Erzählten nicht direkt von einem selbständigen Erzähler an den Leser übermittelt, sondern es wird unmittelbar aus der Perspektive der Figuren erzählt. Ihre Gespräche, Reden, Reflexionen und Exkurse, in denen die verschiedenen Motive und Themen dargestellt und auch erörtert werden und die nicht logisch auf einander folgen, lassen sich nach Sello wohl als "assoziative Monologe mit verteilten Rollen" bezeichnen.²¹

Die Tendenz, den Roman von den Figuren erzählen zu lassen, liefert einen Hinweis auf die Erzählperspektive. Der Erzähler des Bebuquin ist kein allmächtiger, olympischer, allwissender Erzähler. Er steht nicht über seinen Figuren. Er ist viel mehr ein Teil von ihnen und erzählt aus ihren Perspektiven, sogar in deren eigenem Wortlaut. Da Bebuquin im Mittelpunkt der meisten geschilderten Erlebnisse steht, wird der Roman

zum größten Teil aus seiner Perspektive erzählt. Deshalb ist die Erzählweise im Roman als subjektiv zu bezeichnen. Wenn die wörtliche Rede nicht mehr durch Anführungszeichen ausgewiesen würde, wie bei der Opale-Ausgabe des Romans der Fall war, so wäre es unmöglich zu unterscheiden, wo die Dialoge der Figuren aufhören und wo die Berichte des Erzählers beginnen. (s.a. Oehm 95f.) Ein Roman, der die Intensität von Erlebnissen behandelt, läßt sich am besten von denen erzählen, die erleben.

An manchen Stellen wird aus mehreren Perspektiven, die an mehreren Figuren gebunden sind, erzählt. Diese Technik dient dem unoptischen Erzählprinzip und ist mit dem Schwinden der frontalen Perspektive bei kubistischen Bildern zu vergleichen. Daraus entsteht ein kontrastreiches Nebeneinander im Nacheinander, also nur die "Vorstellung" von Bewegungen, Gegenständen, Ideen und Erkenntnissen.²²

Die Tendenz, aus den Perspektiven der Figuren zu erzählen, erzeugt im Bebuquin, wie es auch bei Edschmid der Fall war, ein lyrisches Moment. Einstein hält nicht viel von dem pantheistischen oder kosmischen Lyrismus, den er als "Koketterie" bezeichnet. (GW 52, Oehm 95) "Dagegen setzt Einstein sein Konzept des Erzählers, der zu seinen Figuren in ein Verhältnis 'metamorphotischer Identität' tritt . . ." (Oehm 95) Die Identität wird durch die wiederkehrenden Gleichsetzungen der Perspektiven von Erzähler und Figur erzeugt und fortgesetzt. In dem lyrischen Moment, in der perspektivistischen Identifikation des Erzählers mit der erzählten Figur, wird die Distanz zwischen Subjekt und Objekt

aufgehoben, so daß ein Ich sich selber aussagen, wie ein Spiegel sich selber spiegeln kann.

Die subjektive Erzählweise und die damit verbundene unoptische Darstellungsweise verhindert, Bebuquin als einen Roman über "Weltanschaulich-Ideelles" (Sokel 156), oder als "Roman über Weltanschauung" (Sello a.a.O. 236) zu charakterisieren.²³ Auch Oehm liegt falsch, wenn sie behauptet, Bebuquin sei ein "Roman der Kritik der zeitlichen Anschauung." (Oehm 87) Bebuquin ist vielmehr ein Roman über subjektive Wahrnehmungen und Erfahrungen. "Gegenstand der Kunst sind nicht Objekte, sondern das gestaltete Sehen. Es geht um das notwendige Sehen, nicht um die zufälligen Objekte." (GW 74)

Als so verstandene Kunstform soll der Roman mit Hilfe subjektiver Erzählweisen und unoptischer Darstellungsweise den Leser zu einem korrespondierenden Erlebnis des Sich-gewahr-werdens führen, das die dargestellten Figuren erfahren. "Über die spezifisch gesonderte Stellung hinaus, bestimmt Kunst das Sehen überhaupt." (GW 72)

F. ZUSAMMENFASSUNG

In diesem Roman geht es um Bebuquins Erlebnis der subjektiven Sehweise, die ihm Zeit und Raum als "reine Qualität" vermittelt. Dieses Erlebnis löst in ihm einen Kampf zweier Wirklichkeiten (d.h. subjektiver und objektiver) aus, der einen Zerfall seiner Wirklichkeitsorientierung verursacht. Den Erlebnisprozeß, durch den er sich seiner selbst bewußt

wurde, kann Bebuquin nicht durchstehen und er versucht, sich durch den Tod zu verwandeln, um sich in seiner alten, objektiven Wirklichkeit neu zu etablieren. Der Versuch kann aber nicht gelingen, da das Ziel außerhalb seiner subjektiven Wirklichkeit liegt.

Die Intensität einer solchen subjektiven Erfahrung wie das Seiner-selbst-gewahr-werden (ein Bewußtwerden des eigenen Bewußtseins also) wird im Roman mittels des Prinzips der "unoptischen Verknüpfung der Worte" geformt. Das Unoptische des Dargestellten verhindert, daß den auf dieser Weise dargestellten Gegenständen, Objekten, Bildern, Motiven und sogar Charakteren eine ideelle Bedeutung beigemessen werden kann. Die aufgrund der subjektiven Sehweise und mittels der unoptischen Wortverknüpfung dargestellten Gegenstände usw. sind nur die "Symptome" von Erlebnissen und haben die Funktion, auf die subjektiven Erfahrungen eines Individuums hinzuweisen. Das unoptisch Dargestellte soll, als zweite Funktion, das Sehen des Lesers bestimmen. Durch die Erfahrung und die Auseinandersetzung mit dem unoptisch Dargestellten soll auch der Leser zu einem Erlebnis der subjektiven Sehweise gebracht werden.

Im "Expressionismus des sprachlich Dargestellten" konzentriert sich die Darstellung der Erfahrungsintensität auf die mittels Kollisionen der Bedeutungsfelder des Wortmaterials entworfenen poetischen Bilder und Gegenständlichkeiten. Damit wird die Möglichkeit eines Bezugs zur objektiven Wirklichkeit bzw. zu einer ideellen Bedeutung

abgebrochen und aufgehoben. Die poetischen Bilder und Gegenständlichkeiten werden zu funktionellen "Symptomen" der Erfahrungen der dargestellten Figuren. Wie das Beispiel Bebuquin zeigt, bezeugen die so entworfenen Bilder und Gegenständlichkeiten einen Erlebnisprozeß der Titelfigur, der sich als Prozeß eines "Ihrer-selbst-bewußt-werdens" bezeichnen läßt. Der konsequente Vollzug dieser Darstellungstendenz wäre der Verzicht auf jede Darstellung von Erfahrungsintensität mittels des sprachlich Dargestellten, um die Handlung (als "Erlebnisprozeß" bzw. "Lebensereignis") und deren Kausalität als Träger der Intensitätsdarstellung vorzuziehen. Die Erzählweise von Bebuquin, "assoziative Monologe mit verteilten Rollen," wobei der Roman von den den Erlebnisprozeß durchmachenden Figuren erzählt wird, erweist auch für diesen Pol ein l y r i s c h e s Moment des Erzählens, nämlich die Tendenz des "Sich-selber-aussagens."

VI. DRITTER POL: EXPRESSIONISMUS DER HANDLUNG AM BEISPIEL VON ALFRED DÖBLINS "DIE TÄNZERIN UND DER LEIB," "DIE ERMORDUNG EINER BUTTERBLUME" UND "DER KAPLAN".¹

Beim "Expressionismus der Handlung" manifestiert sich die Darstellung expressionistischer Erfahrungsintensität auf der Ebene des poetisch entworfenen Geschehnisablaufes und dessen vom Dichter konzipierten Kausalnexus. Diese drei Erzählungen sind Beispiele dieser Art Intensitätsdarstellung.

A. DIE VORBEDINGUNGEN: DIE TEXTE

Die drei Erzählungen gehören in die frühere Schaffensperiode von Döblin und erschienen in der Zeit zwischen 1910 und 1914.² In seinem "Epilog" (1948) distanzierte sich Döblin aber von diesen frühen Werken. "Die Herrschaften im 'Sturm' goutierten diese Sachen. Sie schienen ihnen 'expressionistisch' und Fleisch von ihrem Fleisch und Blut von ihrem Blut zu sein. Als ich aber das Visier hob und vom Leder zog im Wang-lun, da war es aus,--dabei fing ich erst an." (AZL 386) Ob es sich bei diesen drei Erzählungen um eine "Vorstufe" oder eine Vorbereitung auf das folgende große Romanwerk handele (vgl. Liede a.a.O., S. 1); oder inwiefern sich diese Erzählungen von Döblins Werken nach der "naturalistischen Wende" unterscheiden, die laut Müller-Salget mit dem Aufsatz "Der Geist des naturalistischen Zeitalters" (1924) eingetreten sei, sei hier nicht untersucht.³ Die Analyse der drei Erzählungen

geht von der Voraussetzung aus, daß die Erzählungen untereinander ausreichende kompositorische Ähnlichkeiten aufweisen, um als Gegenstände der Analyse in Betracht zu kommen.

Zu Beginn der Analyse seien zunächst die Handlungen der drei Erzählungen kurz zusammengefaßt.

"Die Tänzerin und der Leib" erzählt von einer jungen Tänzerin Ella, die mit neunzehn Jahren "ein bleiches Siechtum" befällt. Ihre Glieder, die sie durch jahrelanges Training, so sehr zu zwingen gelernt hat, daß es ihr gelingt, "über den uppigsten Tanz Kälte zu sprühen," werden schwer. Trotz der Schmerzen spielt sie weiter und erzählt niemandem von ihrer Schwäche. Jedoch droht sie ihrem Leib und knirscht mit den Zähnen "über das Dumme, Kindische, das sie eben zu besiegen gelernt" hat. Von ihrer Mutter endlich ins Krankenhaus gebracht, empfindet die Tänzerin zuerst Wut und dann Ekel ihrem Körper gegenüber, der ihr nicht mehr gehorcht. Eine "leise, dunkle" Angst folgt. Sie versucht, den Leib einzusperren und wehrt sich gegen die Ärzte, die ihn behandeln, befragen, abklopfen und abhören. Sie belügt die Ärzte und verheimlicht ihren Schmerz. Aber auch diese Einstellung konnte die Tänzerin nicht lange aufrechterhalten. Sie wird ihrem Körper und dessen Behandlung gegenüber gleichgültig. "Es ging sie nichts an, was geschah. Ein kindisches Wesen lag da, das sie elend machte; was sollte sie um ihn kämpfen, was sollte sie ihn um seine Ehren beneiden?" Der Leib wird ihr zu einem "Stück Aas", und sie führen "getrennte Wirtschaft." Ella empfindet Schadenfreude über das Mißgeschick der Ärzte und den Verderb des Leibes, wobei ihre Kälte zurückkehrt. Die Trennung zwischen sich und dem Körper stellt die Tänzerin auf einer Stickerei dar. Abgebildet sind drei Figuren: ein kugelförmiger Körper auf zwei Beinen ohne Kopf und Arme, daneben ein großer Mann der den Körper mit einem Thermometer streichelt und auf der anderen Seite des Bildes steht ein kleines Mädchen, das dem Mann eine lange Nase macht und mit der anderen Hand eine spitze Schere in den Körper stößt, der in dickem Strahl ausläuft. Nach einem letzten Tanz, bei dem sie ihren alten Willen wieder füllt, ruft Ella einen Arzt zu sich. Während er die Stickerei anschaut,

stößt sie sich die Nähscere in die linke Brust. "Ein geller Schrei stand irgendwo in einer Ecke des Saales. Noch im Tode hatte die Tänzerin den kalten, verächtlichen Zug um den Mund."

"Die Ermordung einer Butterblume" ist die Geschichte von Herrn Michael Fischer, einem Kaufmann, der eines Abends bei einem Spaziergang nach St. Ottilien in eine Konfrontation mit einer Butterblume gerät. Während Fischer schwarzgekleidet und seine Schritte zählend weitergeht, bleibt sein Spazierstock im Unkraut hängen. Er reißt den Stock aus, fixiert die verwachsenen Blumen, stürzt mit dem Stock auf sie und zerschlägt sie. Im Weitergehen erschrickt ihn der Gedanke, jemand ("etwa von seinen Geschäftsfreunden oder eine Dame") könnte ihn gesehen haben. Den Vorgang entschuldigt er, indem er meint, die Stadt mache ihn nervös. Nach kurzer Zeit sieht Fischer, "während sein Blick leer über den Wegrand strich, wie eine untersetzte Gestalt, er selbst, von dem Rasen zurücktrat, auf die Blumen stürzte und einer Butterblume den Kopf glatt abschlug." Gepackt und entsetzt von diesem Bild versucht er, durch Selbstbeherrschung und Geschäftsprüche ("Was steht zu Diensten. In meiner Firma ist solch Benehmen nicht üblich.") seine Haltung zurückzugewinnen. Das Bild läßt ihn aber nicht los. Er glaubt, er müsse zu der "Mordstelle" zurück, aber das kommt ihm lächerlich vor. Aber weitergehen will er auch nicht, denn vielleicht lebt die Butterblume noch. Er ruft nach ihr, nach "Ellen" und sucht sie. Getroffen letztlich von der Gewißheit, daß sie von seiner Hand getötet sei, empfindet er, er müsse den Schwestern der Toten kondolieren, obwohl Butterblumen ihm gleichgültig seien. Mit der Frage: "Was werden sie noch mit mir machen?" flieht er aus dem Wald. Zu Hause weiß er nur, daß irgendetwas geschehen ist. Am nächsten Tag stellt Fischer verblüfft fest, er hat der Butterblume zehn Mark gutgeschrieben. Er bittet aber, die Rechnung weiterzuführen und eröffnet ein eigenes Konto für sie. Er geht so weit, daß er ihr auch Essen und Getränke opfert und sogar an Selbstmord denkt. Zwischendurch betrügt er sie, indem er das Opfer umkippt oder sich zu ihrem Nachteil verrechnet. Nach mehr als einem Jahr schwebt er noch immer zwischen Todespein und Entzücken, denn "die Blume gehörte zu ihm, zum Komfort seines Lebens." Als er eines Abends während eines Spazierganges glaubt, wieder an der Mordstelle zu sein, entschließt er sich eine Butterblume, eine "Tochter" der Toten auszugraben und bei sich zu Hause einzupflanzen. Auf dem

Blumentopf markiert Fischer die Paragraphen über die Kompensation der Schuld. Die neue Pflanze pflegt er mit übergroßer Sorge und meint, Ellen damit ein Leid anzutun. Eines Abends erklärt ihm seine Wirtschafterin, der Topf sei beim Reinmachen umgestürzt, und sie hätte die Pflanze, "das gemeine Mistzeug", in den Mülleimer werfen lassen. Fischer meint jetzt die ganze "Butterblumensippschaft" los zu sein. Da jetzt Recht und Glück auf seiner Seite stehen, will er gleich in den Wald gehen, wo er morden könnte, so viel er wollte. Voller Schadenfreude, laut lachend und prustend verschwindet er schließlich "in dem Dunkel des Bergwaldes."

In "Der Kaplan" wird von einem jungen Priester erzählt, der auf der Straße die Gestalt sieht, die zu einer Stimme gehört, die er in der Beichte gehört hat. Er stellt sich der jungen Dame vor, die darauf zuerst erschrocken reagiert, sich aber bald beruhigt. Er begleitet sie nach Hause. Ohne es zu merken, geht Anselm, der Priester, zu dem Schuhgeschäft zurück, vor dem er Alice zuerst gesehen hat, und kauft dort "in einer lächerlichen Versunkenheit" eine Dose Schuhcreme. Ohne Voranmeldung oder Einladung besucht er Alice, die gerade am Kaffeetisch mit dem Reserveleutnant Robert v. Wahlen sitzt, am nächsten Tag. Anselm setzt sich zwischen die zwei Liebenden, und Robert fängt an, sich über die Situation und über den Kaplan lustig zu machen. Nachdem die zwei Herren sich von Alice verabschiedet haben, bittet Robert den Priester um einen Gefallen: Anselm solle dem Reserveleutnant ein Mädchen "abnehmen" und dieses frühere Verhältnis dadurch lösen, daß er sich von Robert "in flagranti" erwischen lasse. Anselm läßt sich von Robert versichern, daß dieser Alice liebt, was ihm nach etwas Zögern auch bestätigt wird; darauf willigt er ein. Nach dem ersten Besuch bei dem "Mädchen" Bertha, das ihn als das "ausgebliebene Geburtstagsgeschenk" von Robert betrachtet, beichtet der Kaplan alles. Auf die Feststellung seines Beichtvaters, er sei in Alice verliebt und begehre sie, erwidert Anselm: "Das sind Worte, die mich nicht treffen. Ich habe eine sanfte Empfindung in mir, die sehr stark ist. Ich bete und mein Gebet ist innig. Ich fühle mich in keiner Weise geändert." Da Robert bei dem zweiten Besuch bei Bertha noch nicht erschienen ist, ruft Anselm ihn an. Wahlen meint, es eile damit nicht, und lädt den Kaplan zu einem Maskenspiel bei Alice ein. Die Wohnung ist in eine japanisch Frühlings-

landschaft verwandelt worden. Robert gibt dem Priester ein ausgeschnittenes Nachthemd, hellblaue Strümpfe und perlenbesetzte Nachtpantoffeln dazu. Anselm zieht sich um, berauscht von der Gelegenheit, Alice wiederzusehen. Jedoch als sie ihn so verkleidet sieht, schickt sie ihn weg mit der Bitte, er solle morgen wiederkommen.

Am nächsten Morgen erscheint Anselm in seinem weißen Priesterkleid und geht zu der noch nicht Angezogenen ins Schlafzimmer. Alice sagt ihm, sie wolle Robert verlassen und bittet ihn, ihr dabei zu helfen. Der Kaplan gesteht ihr seine Gefühle für sie; sie küssen sich und fahren gleich danach ins Grüne. Ihr Glück wird aber gestört, als Robert sie mit seinem Pferd einholt. Robert greift nach Alice, um sie aus dem Wagen zu holen. Alice schreit, Robert werde sie umbringen. Aber in dem entscheidenden Moment, wo er sie noch hätte retten können, überkommt Anselm ein "blinder Wille: Weg von Alice, weg von ihr." Er läßt sie unter die Räder fallen und spricht das Totengebet für sie. Später wird er von Robert mit der Reitgerte zusammengeschlagen. In einem Waldkloster versetzt, will Anselm, daß die Frau in der Hölle brennt. Aber nach drei Wochen bringt er der Jungfrau ein Opfer, und da er fühlt, daß sie ihn versteht, liest er die Messe für die Tote, die er früher Frosch nannte. "Und während er die Hände aneinandergelegt vor die Stirn hielt, kam ihm vor, als ob ein Frosch aus der Mulde zwischen ihnen hervorhüpfte, laut "quak, quak" machte und behend vor die Füße der Gottesmutter sprang."

B. ALFRED DÖBLINS "NATURALISTISCHE" SEHWEISE UND SEIN "KINOSTIL"

Das gestaltungsbestimmende Moment seiner Erzählungen geht zurück auf Döblins Auffassung vom Naturalismus, die er in seinem offenen Brief an F. T. Marinetti, "Futuristische Worttechnik" (1913), darlegt:

. . . wir wollen keine Verschönerung, keinen Schmuck, keinen Stil, nichts Äußerliches, sondern Härte, Kälte und Feuer, Weichheit, Transzendentes und Erschütterndes, ohne Packpapier. . . . Was nicht direkt, nicht unmittelbar, nicht gesättigt von Sachlichkeit ist, lehnen wir gemeinsam an; das Traditionelle, Epigonäre bleibt der Hilflosigkeit reserviert. Naturalismus, Naturalismus; wir sind noch lange nicht genug Naturalisten. (AZL 9)

Wie V. Žmegač zutreffend festgestellt hat, hat Döblins Auffassung von Naturalismus nichts mit der schon als veraltet empfundenen Kunstnorm zu tun. Sie ist "eine Annäherung an eine bestimmte Wirklichkeitsauffassung."⁴ Das wird von Döblin selber bestätigt:

Der Naturalismus ist kein historischer Ismus, sondern das Sturzbad, das immer wieder über die Kunst hereinbricht und hereinbrechen muß. Der Psychologismus, der Erotismus muß fortgeschwemmt werden; Entselbstung, Entäußerung des Autors, Depersonation. Die Erde muß wieder dampfen. Los vom Menschen! Mut zur kinetischen Phantasie und zum Erkennen der unglaublichen realen Konturen! Tatsachenphantasie! Der Roman muß seine Wiedergeburt erleben als Kunstwerk und modernes Epos. (AZL 18-19)

Der Ruf nach einer "Tatsachenphantasie" charakterisiert Döblins Sehweise. Sie liegt zwischen der visionär gesteigerten Wirklichkeitsauffassung Edschmids und der subjektiven, kubistischen Einsteins. Döblins Sehweise ist n a t u r a l i s t i s c h o b j e k t i v und beruht auf der "dreimal heiligen Sachlichkeit." (AZL 10) Als Leitsatz dieser Sehweise gilt: "Der bestirnte Himmel über mir und die Eisenbahnschienen unter mir." (AZL 66)

Der Drang nach Objektivität, der seiner Sehweise zugrunde liegt, führt Döblin dazu, eine neue Darstellungsart für seine Prosa zu entwerfen. Dabei bezieht sich Döblin auf seine Tätigkeit als Nervenarzt, um ein Modell zu formulieren.

Man lerne von der Psychiatrie, der einzigen Wissenschaft, die sich mit dem seelischen ganzen Menschen befaßt: sie hat das Naive der Psychologie längst erkannt, beschränkt sich auf die Notierung der Abläufe, Bewegungen, --mit einem Kopfschütteln, Achselzucken für das Weitere und das "Warum" und "Wie". (AZL 16)

Damit will Döblin die Psychologie, die er als "Rationalismus" also "der Tod der Kunst" bezeichnet, aus seinen Werken verbannen. (ebd.) Die Psychiatrie als Vorbild führt zur Forderung nach Objektivität der Darstellung. Ebenso hält sie den Autor davon ab, sich ständig erklärend einzumischen. ". . . der Gegenstand des Romans ist die entseelte Realität. Der Leser in voller Unabhängigkeit einem gestalteten, gewordenen Ablauf gegenübergestellt; er mag urteilen, nicht der Autor." (AZL 17) Diese Forderungen faßt Döblin zusammen und bezeichnet sie als "Kinostil".

Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil. In höchster Gedrängtheit und Präzision hat die "Fülle der Geschichte" vorbeizuziehen. Der Sprache das Äußerste der Plastik und Lebendigkeit abzurufen. Der Erzählerschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut. Der Erzähler hat eine bäurische Vertraulichkeit. Knappheit, Sparsamkeit der Worte ist nötig; frische Wendungen. Von Perioden, die das Nebeneinander des Komplexen wie das Hintereinander rasch zusammenzufassen erlauben, ist umfänglicher Gebrauch zu machen. Rapide Abläufe,

Durcheinander in bloßen Stichworten; wie überhaupt an allen Stellen die höchste Exaktheit in suggestiven Wendungen zu erreichen gesucht werden muß. Das Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen, sondern wie vorhanden. Die Wortkunst muß sich negativ zeigen in dem, was sie vermeidet, ein fehlender Schmuck: im Fehlender Absicht, im Fehlen des bloß sprachlich Schönen oder Schwunghaften, im Fernhalten der Manieriertheit. Bilder sind gefährlich und nur gelegentlich anzuwenden; man muß sich an die Einzigartigkeit jedes Vorgangs heranspüren, die Physiognomie und das besondere Wachstum eines Ereignisses begreifen und scharf und sachlich geben; Bilder sind bequem. (AZL 17-18)

In dieser Definition des Kinostils vereinigen sich mehrere Ansichten über die Gesamtheit des literarischen Kunstwerkes. Sie enthält Äußerungen zur **S p r a c h e**: der Sprache sei das Äußerste der Plastik und Lebendigkeit abzurufen; zur **B i l d l i c h k e i t**: Bilder seien gefährlich; zur **H a n d l u n g**: rapide Abläufe und schließlich zur **E r z ä h l t e c h n i k**: der Erzählerschlendrian habe keinen Platz. Diese Kriterien seien Anhaltspunkte für die folgende Analyse.

C. "KINOSTIL" UND DIE SPRACHE UND DAS SPRACHLICH. DARGESTELLTE

1. "Kinostil" und Sprache

In ihren Kommentaren zu dem neuerschienenen Erzählband Die Ermordung einer Butterblume (1913) machten schon zeitgenössische Kritiker auf die Eigenartigkeit von Döblins Sprache aufmerksam: "edle Leidenschaftlichkeit des Stils,

Glut einer gleichwohl hartgeschmiedeten Sprache . . ." (Ehrenstein 9); "Alfred Döblin bringt seine Erzählungen in klarer, ungespreizter Sprache vor, die nur leicht persönlich gefärbt ist . . ." (Pick, Lloyd 12) und "Die Sprache kann nicht plastischer sein. Die Sätze sind kurz und wuchtig wie Schläge." (Adler 15).⁵ Diese Kommentare weisen auf das Verhältnis zwischen Kinostil und der Sprache bzw. dem sprachlich Dargestellten von Döblins Prosa hin.

Neben der Forderung des Kinostils, ein Höchstmaß an Plastik und Sachlichkeit mit Hilfe einer möglichst großen syntaktischen Knappheit hervorzubringen, zeigen die Erzählungen zwei weitere Eigenschaften der Döblin'schen Sprache: eine strenge perspektivische Einheit und eine Neigung zur Dynamik. Beide Eigenschaften werden sowohl bei den einzelnen Wörtern als auch bei der sprachlichen Darstellung festgestellt. Eine Textprobe aus "Die Tänzerin und der Leib" kann diese fünf Charakteristika (Plastik, Sachlichkeit, Perspektivität, Dynamik und syntaktische Kürze) erläutern.

Sie wurde mit elf Jahren zur Tänzerin bestimmt. Bei ihrer Neigung zu Gliederverrenkung, Grimassen und bei ihrem sonderbaren Temperament schien sie für diesen Beruf geeignet. Läppisch bis dahin in jedem Schritt, lernte sie jetzt ihre federnden Bänder, ihre zu glatten Gelenke zwingen; sie schlich sich behutsam und geduldig in die Zehen, die Knöchel, die Kniee ein und immer wieder ein, überfiel habgierig die schmalen Schultern und die Biegung der schlanken Arme, wachte lauernd über dem Spiel des straffen Leibes. Es gelang ihr, über den üppigsten Tanz, Kälte zu sprühen. (EB 17)

Die strenge Bindung der Sprache an eine Perspektive zeigt sich darin, daß die einzelnen Wörter aus der Perspektive der Tänzerin ausgewählt und auch angewendet werden. Hieraus entsteht auch die Sachlichkeit der Darstellung. Alles Dargestellte (inklusive der Handlung) stimmt mit der Perspektive der es erlebenden Figur überein. Einer Tänzerin könnten ihre Glieder "zu glatt" sein; auch würde sie bis in die entferntesten Körperteile "behutsam und geduldig" einschleichen wollen und andere "habgierig" überfallen. Insofern fungiert die Hauptfigur als kinematographische Optik der Darstellung, da alles aus ihrer Perspektive dargestellt wird.⁶ Dies erfüllt die Forderungen des Kinostils und schließt einen Psychologismus aus, denn in dieser Passage und in den restlichen Erzählungen werden keine psychologisch motivierten Deutungs- oder Erklärungsversuche unternommen.

Die Dynamik der Sprache und auch deren Plastik und Lebendigkeit zeigen sich besonders in der verbalen Darstellungsweise, aber auch in der Wortwahl. Dynamisch sind die Wörter, deren Bedeutungen Vorgänge ausdrücken, wie in der eben zitierten Passage gesehen wurde: Gliederverrenkungen, Schritt, Spiel, federnd, Biegung, lauernd usw. Die Dynamik der Darstellungsart liegt ferner bei den Verben, die den Handlungsvorgang ausdrücken: die Tänzerin lernte "zwingen", "schlich . . . ein und immer wieder ein", "überfiel", "wachte" usf. Diese Art Dynamik, die aus der verbalen Darstellung der Körperbeherrschung seitens der Tänzerin erfolgt, verleiht der Sprache und der Darstellung eine große Anschaulichkeit.

Im Hinblick auf die Dynamik bietet sich ein Vergleich mit Edschmid an. Dabei zeigt sich, daß trotz einer Ähnlichkeit der Mittel zur Erzeugung der Dynamik die Funktion und die Darstellung der Dynamik bei beiden Autoren völlig verschieden von einander bleiben. Bei Edschmid wird die Dynamik zur Herstellung einer dynamisierten Übersteigerung der Sprache und des sprachlich Dargestellten gebraucht; bei Döblin aber entsteht die Dynamik aus der konsequenten Anwendung des Kinostils und der naturalistischen Sehweise, bei denen Vorgänge als Vorgänge zu gestalten sind. Mit Hilfe der Dynamik verdichtet sich Döblins Sprache zum "Wortfilm", (Adler a.a.O. S.14) und weist keine Übersteigerungen auf.⁷

Die syntaktische Verknappung in Döblins Sprache ist eine direkte Folge der Dynamik, denn Dynamik und syntaktische Verknappung arbeiten oft zusammen, wie z.B. in diesem Satz aus der "Tänzerin": "Die Stimme hell, ohne Buhlerei und Musik, abgehackt, ein rascher Gang." (EB 17) Hier wird die unruhige Dynamik und die nervöse Energie der Tänzerin mittels einer vollkommen auf Verben verzichtenden Syntax erzeugt. Dieses Stilmittel führt in Döblins Erzählungen zu einer Erhöhung des Erzähltempos. Ein besonders gutes Beispiel dafür ist die Stelle in "Die Ermordung einer Butterblume", wo Fischer nach dem "Mord" aus dem Wald fliehen will. An dieser Stelle erscheint nicht nur die übliche Parataxe der syntaktische Verknappung, sondern auch ein Wechsel des Tempus vom Imperfekt ins Präsens.

Wieder rennt er hart gegen eine niedrige Tanne; die schlägt mit aufgehobenen Händen auf ihn nieder. Da bricht er sich mit Gewalt Bahn, während ihm das Blut stromweise über das Gesicht fließt. Er speit, schlägt um sich, stößt laut schreiend mit den Füßen gegen die Bäume, rutscht sitzend und kollernd abwärts, läuft schließlich Hals über Kopf den letzten Abhang am Rand des Waldes herunter, den Dorflichtern zu, den zerfetzten Gehrock über den Kopf geschlagen, während hinter ihm der Berg drohsam rauscht, die Fäuste schüttelt und überall ein Bersten und Brechen von Bäumen sich hören läßt, die ihm nachlaufen und schimpfen. (EB 49)

Die Tempoerhöhung resultiert zumeist aus einer Ausgleichung von erzählter Zeit und der Erzählzeit, die teils durch den Tempuswechsel, teils durch die syntaktische Verknappung hervorgebracht wird. Dadurch werden die poetischen Vorgänge in einer quasi "realen" Zeit geschildert, wie z.B. im Satz: "Er speit, schlägt um sich, stößt laut schreiend mit den Füßen gegen die Bäume . . ." An solchen Stellen wird der Text tatsächlich zum "Wortfilm".

Diese Passage illustriert auch das Verhältnis zwischen Perspektivität und Temposteigerung. Je strenger die Einheit der Perspektive der Hauptfigur beim Erzählen beibehalten wird, desto schneller wird das Erzähltempo.

2. "Kinostil" und die sprachlich dargestellten Figuren

Auch die poetischen Figuren werden in den Erzählungen nach den Prinzipien des Kinostils gestaltet. Wie im Film werden die Figuren nur durch optische Mittel, also durch Beschreibung von Aussehen und Bewegung dargestellt. Durch

diese zwei Mittel wird jeder Aspekt der Figuren entworfen, und psychologische Darstellung ist ausgeschlossen. Seelische, geistige und andere innere Vorgänge oder Zustände werden durch optische und dramatische Mittel wie Aussehen, Bewegung, Gebärde, Dialog, Monolog (erlebte Rede) usw. zur Darstellung gebracht.⁸

Die Tänzerin wird hauptsächlich durch Beschreibung der Dynamik ihrer Übungen und Körperbeherrschung vorgestellt. Sie hat eine "Neigung zu Gliederverrenkungen, Grimassen", hat ihre Gelenke "zwingen" gelernt und schlich sich in sie ein. (EB 17) Auch die Beschreibung ihrer äußeren Erscheinung kommt mit einem Minimum von Einzelheiten aus: "eine kleine seidenleichte Figur, übergroße schwarze Augen. Ihr Gesicht fast knabenhaft lang und scharfgeschnitten." (ebd.) Ihre Abneigung den anderen Tänzerinnen gegenüber wird auch mit Hilfe einer Gebärde dargestellt: "Sie war lieblos, sah klar auf die unfähigsten Kolleginnen und langweilte sich bei ihren Klagen." (ebd.) Beim Eintritt der Krankheit wird die Sprachdynamik zum alles beherrschenden Prinzip der Gestaltung. Die Fahlheit ihres Gesichts wird von der Schwere ihrer Glieder akzentuiert. Als Zeichen ihrer Schmerzen beißt sie sich auf die Lippe und auf den Vorschlag der Mutter, daß sie ins Krankenhaus gehen sollte, antwortet sie nicht, sondern wirft "nur einen gehässigen Blick auf das runzlige, hoffungslose Gesicht . . ." (ebd.) Die Wut, die Ella--der Name fällt erst im vierten Absatz⁹-- gegen ihren Körper aufbringt, wird auch in Bewegungen ausgedrückt: "Wenn sie allein war, stampfte sie mit dem Fuße, drohte

ihrem Leib und mühte sich mit ihm ab . . . Sie knirschte mit den Zähnen über das Dumme . . ." (ebd.) Wie ihre Wut wird auch ihre Angst mit Hilfe der Sprachdynamik geschildert: "Klein wie eine Fliege wurde sie; und nachts stand die Todesangst hinter ihrem Bett. Ihre Augen, die in Unheimliches sahen, wurden steif." (EB 18)

Auch Herr Michael Fischer, der butterblumenmordende Kaufmann, wird durch Sprachverkürzungen und sorgfältige Wortwahl vorgestellt.

Der schwarzgekleidete Herr hatte erst seine Schritte gezählt, eins, zwei, drei, bis hundert und rückwärts, als er den breiten Fichtenweg nach St. Ottilien hinanstieg, und sich bei jeder Bewegung mit den Hüften stark nach rechts und links gewiegt, so daß er manchmal taumelte; dann vergaß er es.

Die hellbraunen Augen, die freundlich hervorquollen, starrten auf den Erdboden, der unter den Füßen fortzog, und die Arme schlenkerten an den Schultern, daß die weißen Manschetten halb über die Hände fielen. Wenn ein gelbrotes Abendlicht zwischen den Stämmen die Augen zum Zwinkern brachte, zuckte der Kopf, machten die Hände entrüstete hastige Abwehrbewegungen. Das dünne Spazierstöckchen wippte in der Rechten über Gräser und Blumen am Wegrand und vergnügte sich mit den Blüten. (EB 42)

Ähnliches ist auch beim "Kaplan" zu finden, wie z.B. an der Stelle, wo Anselm glaubt, "die Gestalt zu einer Stimme, die er in der Beichte gehört hatte," gesehen zu haben. "Und der Gedanke bewirkte, daß er seinen Schirm tiefer über sich zog, den schmalen Kopf auf die fallende linke Schulter legte und ein paar Sekunden die Augen schloß." (EB 181)

Was bei den Figuren nicht durch Beschreibung der Bewegungen dargestellt werden kann, wird in Dialogen oder

Monologen geschildert, die häufig in der Form der erlebten Rede auftreten. In diesen Szenen werden meist schwerwiegende seelische Konflikte zum Ausdruck gebracht. Während eines Gespräches mit seinem Beichtvater kommt die ungewöhnliche innerliche Verfassung des Kaplans ans Licht.

"Bruder Anselm, Sie sind verliebt in das Mädchen, Sie begehren sie." "Das sind Worte, die mich nicht treffen. Ich habe eine sanfte Empfindung in mir, die sehr stark ist. Ich bete und mein Gebet ist innig. Ich fühle mich in keiner Weise geändert." Und dann schwammen seine Augen, er berührte den Pater am Ärmel. "Meine Auffassung klingt unmöglich, ich weiß. Ich staune, was mit mir geschehen ist." (EB 192-193)

In einem inneren Monolog überlegt Herr Michael Fischer, wie er die Butterblume übervorteilen könne:

Und während er sich eines sonnigen Abends auf einem gefallenen Baumstamm ausruhte, blitzte ihm der Gedanke: hier an der Stelle, wo er jetzt saß, hatte seine Butterblume, Ellen, gestanden. Hier mußte es gewesen sein. Wehmut und ängstliche Andacht ergriff den dicken Herrn. Wie hatte sich alles gewendet! Seit jenem Abend bis heute. Er ließ versunken die freundliche, leicht verfinsterten Augen über das Unkraut gehen, die Schwestern, vielleicht Töchter Ellens. Nach langem Sinnen zuckte es spitzbübisch über sein glattes Gesicht. Oh sollte seine liebe Blume jetzt eins bekommen. Wenn er eine Butterblume ausgrübe, eine Tochter der Toten, sie zu Hause einpflanzte, hegte und pflegte, so hatte die Alte eine junge Nebenbuhlerin. Ja, wenn er es recht überlegte, konnte er den Tod der Alten überhaupt sühnen. Denn er rettete dieser Blume das Leben und kompensierte den Tod der Mutter; diese Tochter verdarb doch sehr wahrscheinlich hier. Oh würde er die Alte ärgern, sie ganz kaltstellen. (EB 52-53)

"Die Tänzerin und der Leib" gebraucht erlebte Rede, um einen fingierten Dialog zwischen der Tänzerin und dem Leib zu

zeigen. Dabei werden allerdings nur die 'Reden' der Tänzerin dargestellt.

Wenn es sie nachts stach und quälte, sagte sie zu ihm (dem Leib--d. Verf.): "Sei ruhig bis morgen zur Visite; sag es den Ärzten, deinen Ärzten, laß mich zufrieden." Sie führten getrennte Wirtschaft; der Leib konnte sehen, wie er sich mit den Doktoren abfand. "Es wird schon protokolliert werden." Damit schnitt sie der Belästigung das Wort ab. (EB 19)

Die Gestaltung der Figuren mittels kinostilistischer und kinematographischer Techniken läßt sich als Döblins poetische Verwirklichung seiner theoretischen Forderung bezeichnen: der Mensch sei nicht der Gegenstand des Romans. (AZL 21) Figuren wie diese tragen keine ideellen oder psychologischen Symbolverweisungen; dazu sind sie zu flach, zu einseitig, zu "filmisch" dargestellt. Der Kinostil erlaubt nicht, daß sie je Fleisch und Blut werden; sie bleiben als Figuren Träger einer Funktion.

D. DIE HANDLUNG ALS LEBENSEREIGNIS

In seinen "Bemerkungen zum Roman" (1917) distanzierte Döblin sich vom traditionellen Handlungsschema des Romans.

Der Roman hat mit Handlung nichts zu tun . . . Vereinfachen, zurechtschlagen und -schneiden auf Handlung ist nicht Sache des Epikers. Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben; im Drama, dem jetzigen, auf die Handlung hin verarmten, handlungsverbohrten: "voran!" Vorwärts ist niemals die Parole des Romans. (AZL 19-20)

Hier polemisiert Döblin gegen jene Art Handlung, die einzig und allein von Spannung bzw. deren Erzeugung lebe. "Die Spannung ruiniert den Roman . . ." heißt es am Anfang des Aufsatzes. (AZL 19) Dabei ist zu erkennen, daß Döblin nicht gegen die Handlung an sich, also gegen die dargestellte Aufeinanderfolge von Geschehnissen, ist, sondern daß seine Polemik den Handlungen bzw. den Romanen gilt, deren einzige Intention es ist, den Leser in Spannung zu versetzen. "Statt Gebete Worte, statt Erschütterung geistige Beschäftigung, statt Dichtung Handlung." (AZL 21)

In dem vier Jahre früher erschienenen "Berliner Programm" (1913) richtet Döblin eine ähnliche Polemik gegen Handlungsformen, die im Dienste der Psychologie stehen.

Immer war der Rationalismus der Tod der Kunst; der zudringlichste, meist gehätschelte Rationalismus heißt jetzt Psychologie. Viele als "fein" verschrieene Romane, Novellen--vom Drama gilt dasselbe --bestehen fast nur aus Analyse von Gedankengängen der Akteure; es entstehen Konflikte innerhalb dieser Gedankenreihen, es kommt zu dürftigen oder hingepatzten "Handlungen". (AZL 16)

Auch hier wird die Handlung als notwendige Aufeinanderfolge nicht angetastet. Die Polemik richtet sich gegen eine Tendenz, die Döblin von Frankreich nach Deutschland kommen sieht: "die Sucht nach Zusammendrängung, klipp und klarer Problemstellung, eine abstrakte Strenge, Balkenversteifung, entschlossene Abdachung und Beendung." (AZL 19)

Mit Hilfe der Technik des Kinostils werden Spannung und Psychologie von den Erzählungen Döblins ferngehalten. Die

Stringenz der Erzählperspektive (die Hauptfigur als Optik) erlaubt keine stoffliche Spannung, und die kinematographische Gestaltung der Figuren verhindert Einblick in deren Psyche. Diese Tendenzen werden von dem, auf der naturalistischen Sehweise beruhenden, psychiatrischen Handlungsmodell unterstützt: "die Notierung der Abläufe, Bewegungen, --mit einem Kopfschütteln, Achselzucken für das Weitere und das 'Warum' und 'Wie'." (AZL 16)

Im Mittelpunkt des psychiatrischen Handlungsmodells hat nicht der Mensch, sondern ein "Lebensereignis" zu stehen.

Es ist schon verkehrt, anzunehmen und unter dieser Annahme zu arbeiten und zu lesen: der Mensch sei Gegenstand des Dramas oder des Romans. Sie haben beide weder mit den Menschen noch der Wichtigkeit eines einzelnen Helden oder seiner Probleme etwas zu tun. Das alles überlasse man dem Pädagogen, Pfarrer, Psychologen, Psychiater; gedichtete Psychologie ist ein Unfug. Es handelt sich um buntes oder einfarbiges, freudiges, trauriges, tiefes, flaches Lebensereignis; mache mans wie mans will. (AZL 21)

Die Handlungsabläufe der Erzählungen sind durch drei Grundelemente gekennzeichnet. Jede Handlung beginnt mit dem Einbruch eines unerwarteten, unnormalen, "ungeheueren Ereignisses" in den Lebensbereich der Hauptfigur.¹⁰ Diesem Einbruch folgt eine Ab- bzw. Gegenwehrreaktion der betroffenen Figur, wodurch sie versucht, den Einbruch von sich zu weisen (oder sich wenigstens dessen Konsequenzen zu entziehen), um sich dann wieder in der "normalen" Welt zu etablieren. Danach kommt ein Versuch seitens der Figur, sich mit dem eingebrochenen Unnormalen abzufinden und dabei das Unnormale zum Normalen zu

machen. Obwohl der Einbruch gewöhnlich zuerst erfolgt, haben diese drei Elemente keine feste Ordnung in den Handlungsabläufen der Erzählungen und können mehrmals auftreten, so daß es zu mehreren Einbrüchen, Abwehr- und Eingliederungsversuchen kommen kann. Dadurch entsteht eine gewisse Oszillation der Handlung.

Das "Lebensereignis" ist nicht mit den einzelnen Grundelementen der Handlung gleichzusetzen, sondern es bezieht sich auf den ganzen, durch den Einbruch ausgelösten Prozeß der existentiellen Seinserfahrung der Hauptfigur. Es gilt jetzt, die verschiedenen Stadien dieses Prozesses näher zu betrachten.

Der Einbruch wird auf verschiedene Weisen ausgelöst: als Folge einer Erkrankung (die Tänzerin), eines belanglosen Zwischenfalls (Herr Michael Fischer) oder der unerwarteten Begegnung einer Person (der Kaplan). Insofern fungiert der Einbruch als Movens des Kausalnexus der Handlung, dessen Entfaltung die Reaktionen (eben die schon erwähnten Abwehr- und Eingliederungsversuche) der betroffenen Figuren sprachlich erfassen. Das ungeheure Ereignis im Leben der Tänzerin Ella ist der Ausbruch des "bleichen Siechtums", von dem ihre Glieder plötzlich schwer werden. Diese Erkrankung bedeutet nicht nur, daß sie nicht mehr tanzen kann, sondern auch daß sie die Kontrolle über ihren Körper verliert. Für sie ist der Verlust der Körperbeherrschung das allerschlimmste Ereignis und stellt den Einbruch dar. Auf die Beherrschung ihres Körpers hatte sie seit acht Jahren ihre ganze Energie, ihr ganzes Leben gerichtet.

Für den Kaufmann Michael Fischer stellt ebenfalls der Verlust der Selbstbeherrschung den Einbruch dar. Die Attacke gegen die Butterblumen ist bereits Fischers Abwehrreaktion gegen das ungeheure Ereignis.

Vor die Blumen war er gesprungen und hatte mit dem Spazierstöckchen gemetzelt, ja, mit jenen heftigen aber wohlgezielten Handbewegungen geschlagen, mit denen er seine Lehrlinge zu ohrfeigen gewohnt war, wenn sie nicht gewandt genug die Fliegen im Kontor fingen und nach der Größe sortiert ihm vorzeigten.
(EB 43)

Noch kann Herr Fischer seine Selbstkontrolle retten. Der Einbruch ereignet sich jedoch ein zweites Mal:

Nach kurzer Zeit war er wieder dabei, seine Schritte zu zählen, eins, zwei, drei. Fuß trat vor Fuß, die Arme schlenkerten an den Schultern. Plötzlich sah Herr Michael Fischer, während sein Blick leer über den Wegrand strich, wie eine untersetzte Gestalt, er selbst, von dem Rasen zurücktrat, auf die Blumen stürzte und einer Butterblume den Kopf glatt abschlug. Greifbar geschah vor ihm, was sich vorhin begeben hatte an dem dunklen Weg.
(ebd.)

Nach der Wiederholung des "Gemetzels" wird Fischers Fassung progressiv fragwürdiger. Er versucht, sich noch einmal zusammenzureißen: "Selbstbeherrschung. Diesem Mangel an Gehorsam würde er, der Chef, energisch steuern. Man muß diesem Volk bestimmt entgentreten." (EB 44) Sein Verlust der Selbstbeherrschung ist aber nach einer dritten Wiederholung des Einbruchs entgültig. "Der Rumpf ragt starr in die Luft, weißes Blut sickert aus dem Hals. . . . Es gerinnt oben ganz dick und klebrig, so daß die Ameisen hängen bleiben.

. . . Und daneben im Rasen fault der Kopf." (EB 45)¹¹ Völlig außer sich, flieht er vom Tatort. "Er hatte sich nicht zusammengenommen, biß sich in den Zeigefinger: 'Paß auf, du, ich sag dir's, paß auf, Lump, verfluchter.'" Inzwischen gehen seine Füße weiter. (EB 46)

Ein analoger Verlust der Selbstbeherrschung ereignet sich auch in "Der Kaplan" als Einbruch des "Unnormalen". Interessanterweise wird hier nicht erschrocken auf das auslösende Moment reagiert. Als "eine kleine Schlanke" (die Gestalt zu einer Stimme, die er in der Beichte gehört hatte) an dem Kaplan vorbeihuscht, geht er ihr einfach nach, von dem Rot ihres Mantels geleitet. (EB 181) Noch ist der Kaplan sich der Folgen des Einbruchs nicht bewußt. Auf das Urteil seines Beichtvaters, er sei in das Mädchen verliebt und begehre sie, antwortet Anselm: "Das sind Worte, die mich nicht treffen. Ich habe eine sanfte Empfindung in mir, die sehr stark ist. Ich bete und mein Gebet ist innig. Ich fühle mich in keiner Weise geändert." (EB 192) Anstatt über seine Erlebnisse entsetzt zu sein (wie die Tänzerin und Fischer), staunt der Kaplan nur. "Meine Auffassung ist unmöglich, ich weiß. Ich staune, was mit mir geschehen ist." (EB 193) Das, was geschehen ist, ist ein Verlust seiner Selbstbeherrschung; ein Verlust, der sich überall in seinem Handeln zeigt: beim Nachlaufen, beim Besuch bei Alice, bei der Bertha-Sache. In der Beicht-Szene wird jedoch der Anfang einer Abwehrreaktion seitens des Kaplans angedeutet. "Freilich schillert manchmal alles, jedes in mir, bewegt sich von mir weg. Dann habe ich

den Wunsch, daß ein Ende einträte damit." (ebd.) Ein Ende tritt aber nicht ein, und der Kaplan läßt sich immer tiefer auf das ungeheure Unnormale ein: Maskenspiel, Besuch am nächsten Morgen im Schlafzimmer von Alice, Kuß, Fahrt ins Grüne. Jedoch als Robert, der frühere Freund von Alice, versucht, sie aus dem Wagen zu ziehen, setzt endlich die Abwehrreaktion bei Anselm völlig ein. "In seine Arme aber kam ein blinder Wille: weg von Alice, weg von ihr." (EB 200) Sie wird überfahren und getötet, aber Anselm wehrt sich weiter gegen sie und dadurch auch gegen den Einbruch: er liest die Totenmesse nicht und duldet nicht, daß sie von anderen gelesen wurde. "Die Frau sollte brennen in der Hölle, das legte er sich auf." (EB 201) Sobald er nach drei Wochen aber meint, die Jungfrau werde ihn verstehen, er könne die Messe also lesen und sie dann auch liest, schlägt der Einbruch in seiner ganzen Konsequenz durch.

Und während er die Hände aneinandergelegt vor die Stirn hielt, kam ihm vor, als ob ein Frosch aus der Mulde zwischen ihnen hervorhüpfte, laut "quak, quak" machte und behend vor die Füße der Gottesmutter sprang. Die Engel lachten fein, wie wenn man ein Seidenpapier umwendet. Die Füße Marias bewegten sich wenig. Das rosige Wolkenkleid über ihren Schenkeln strich sich glatt, da hüpfte der kleine braune Frosch empor. Auf ihrem Schoß saß er mit seinen mächtigen Augenbällen und durfte still sitzenbleiben zwischen den Englein. (ebd.)

Die Begegnung mit dem Frosch--"Frosch" war sein Spitzname für Alice (EB 199)--bringt Anselm genau so aus seiner priesterlichen Fassung wie die Begegnung mit Alice.

Die Schwankungen zwischen Abwehr des Einbruchs und Wiedereingliederung ins Normale sind auch ein integraler Handlungsteil der anderen Erzählungen. Die Tänzerin schwankt zwischen dem Fußstampfen und Zähneknirschen ihrer ersten Abwehr und einer Angst, die sie zu einem passiven Verhalten ihrem Körper und dessen ärztlicher Behandlung gegenüber (als Eingliederung) führt. "In leiser Angst öffnete sie die Augen, als sie die Glieder betastete, die sich ihr entzogen. Wie machtlos sie war, o wie machtlos sie war." (EB 18) Die passive Reaktion auf den Einbruch vergeht bald und macht einer Empörung gegen den Arzt Platz, der dem Körper Ehrfurcht zollt, dem Verderbten, Verderbenden, und über sie fortsehe, "als wäre sie tot." (ebd.) Danach fühlt sich die Tänzerin beleidigt. "Sie sperrte den Leib ein, legte ihn in Ketten. Es war nun ihr Leib, ihr Eigentum, über das sie zu verfügen hatte. Sie wohnte in diesem Haus; man sollte ihr Haus zufrieden lassen." (EB 18-19) Wiederum ist die Begründung dieser Abwehr in einem Verlust ihrer Körperbeherrschung zu sehen. Jedoch scheitert auch dieser Versuch, und die Tänzerin wird wieder zur Passivität gezwungen: "Sie warf das Spielzeug wieder hin; dumpf verachtend ließ sie mit sich geschehen. Es ging sie nichts an, was geschah." (EB 19) Die Eingliederung durch Passivität geht so weit, daß sie bald "getrennte Wirtschaft" mit ihrem Körper führt. (ebd.) Diesem Eingliederungsversuch folgt eine neue und dieses Mal tödliche Abwehr, die mit dem Gefühl der Schadenfreude über "das Mißgeschick der Ärzte und den Verderb ihres Leibes," das über sie kommt und das auch in dem gestickten

Bild dargestellt wird. (EB 20) Die Abwehr erreicht ihren Höhepunkt in dem Walzer, zu dem sie ihren Körper wieder einmal zwingt.

Sie wollte einen Walzer, einen wunderschönen, mit ihm tanzen, der ihr Herr geworden war, mit dem Leib. Mit einer Bewegung ihres Willens konnte sie ihn noch einmal bei den Händen fassen, den Leib, das träge Tier, ihn hinwerfen, herumwerfen, und er war nicht mehr der Herr über sie. (ebd.)

Daß sie den Leib (und da- bzw. nebenbei auch sich selber) gleich nach dem Tanz tötet, kann nicht auf den selbstmörderischen Willen eines Geisteskranken zurück geführt werden. Der Tod des Leibes ist die höchste Abwehr der Tänzerin gegen den Einbruch des Unnormalen. Durch den Meuchelmord ihres Körpers kann die Tänzerin zum letzten Mal ihre alte Machtposition ergreifen, wenn auch nur für kurze Zeit. "Noch im Tode hatte die Tänzerin den kalten, verächtlichen Zug um den Mund." (EB 21)

Die größte Anzahl solcher Schwankungen zwischen den beiden Extremreaktionen auf den Einbruch ist in "Die Ermordung einer Butterblume" zu finden. Sie ereignen sich gleich nach dem ersten und zweiten Einbruch und reichen auch nach dem dritten bis zum Ende der Erzählung. Die Entschuldigung nach dem "Mord": Man wird nervös in der Stadt. Die Stadt macht mich nervös" ist als Abwehr zu bezeichnen, sowie die ganze Firma-Metaphorik, durch die Fischer versucht, seine Selbstbeherrschung zurückzugewinnen. (EB 43)¹² Nach dem dritten Einbruch und der Flucht aus dem Wald ist es dem Kaufmann klar, etwas sei geschehen. (EB 50) Obwohl er sich noch

von dem Einbruch schützen will, indem er meint, daß alles wohl geträumt sein müsse, versucht er dem Unnormalen banale Eigenschaften aufzuzwingen: das eigene Konto für die ermordete Butterblume, die Opfer, das Näpfchen, der Betrug-- er behandelt sie wie einen Geschäftskonkurrenten und in dieser ihm wohlbekanntem Weise meint er, das Bedrohliche unschädlich machen zu können. (EB 50-52) Auch der "Guerillakrieg" und die Adoption einer der "Töchter" der Ermordeten (nach Paragraphen 2403 Absatz 5) bezeugen diesen Eingliederungsversuch. Die Befreiung, die Herr Michael am Ende der Geschichte durch den unerwarteten und von ihm nicht verursachten "Tod" der adoptierten Tochter fühlt, ist nur scheinbar. Obwohl er meint, die ganze "Butterblumensippschaft" los zu sein, den Wald übertölpelt zu haben, soviel zu morden, wie er wolle und auf sämtliche Butterblumen pfeifen zu können, wird, ja muß die Oszillation der Handlung weiter gehen. (EB 54) Denn es war nicht der Mord an einer Butterblume, der der Einbruch war, sondern der Verlust seiner Selbstbeherrschung--eine Fassung, die Fischer bei der "Freisetzung" wieder verloren zu haben scheint.

Vor Schadenfreude und Lachen wälzte sich der dicke, korrekt gekleidete Kaufmann Herr Michael Fischer auf seiner Chaiselongue.
 Dann sprang er auf, stülpte seinen Hut auf den Schädel und stürmte an der verblüfften Haushälterin vorbei aus dem Haus und auf die Straße.
 Laut lachte und prustete er. Und so verschwand er in dem Dunkel des Bergwaldes. (ebd.)

Die Stadien des Handlungsablaufs: Einbruch, Abwehr- und Eingliederungsversuch und Katastrophe bilden den Kausalnexus dieser Erzählungen.¹³ Der Einbruch, der von irgend einem belanglosen Zwischenfall oder Gegenstand ausgelöst wurde, führt zu einem Verlust der Körperbeherrschung der Tänzerin, der geschäftsführenden Position des Kaufmanns und der priesterlichen Distanz des Kaplans. Der Einbruch bringt diese Figuren aus dem ihnen gewohnten und vertrauten existentiellen Gleichgewicht, wodurch ein Schwanken zwischen Abwehr und Eingliederung einsetzt. Nach einem ersten ist ein zweiter oder dritter Einbruch unvermeidlich. Durch den Einbruch werden die Figuren von ihrer vertrauten "normalen" Welt abgelöst, bis sie schließlich isoliert und vereinzelt in ihrer bloßen Existenz da stehen.

Damit ist das Lebensereignis, als Darstellung der expressionistischen Intensität einer Erfahrung, bei Döblin in Sprache gebracht. Der Einbruch, der Verlust der Selbstbeherrschung, vernichtet die alten Lebensbedingungen der Figur und konfrontiert sie dann mit der existentiellen Notwendigkeit, entweder neue Existenzbedingungen zu schaffen (was anhand der nie gelingenden Eingliederungsversuche vorgenommen wird), oder, wie im Falle der Tänzerin, die Selbstbeherrschung so gewaltig an sich zu reißen, daß damit der eigenen Existenz, dem eigenen Leben ein Ende gesetzt wird. Für Fischer und den Kaplan bleibt die Lösung dieses existentiellen Problems im Text offen. Die Konsequenz des Kausalnexus wird in den zwei Erzählungen nicht dargestellt,

weder als gelungener Versuch, sich wieder im Dasein anzusiedeln, noch in der Form der Besinnung auf ihr Sein, also ihrer Annahme neuer Existenzbedingungen. Damit fällt dem Leser die Lösung der aufgeworfenen existentiellen Problematik zu.

EXKURS: DER PSYCHOLOGISCHE IRRWEG

Zum Schluß dieser Analyse der Handlungen der drei Erzählungen kommt eine kurze Betrachtung von zwei Problemen, die bei Interpretationen von Döblins Werken oft vorkommen: das Problem der Sexualität und das des Geisteskranken.

Das Grundmotiv von der "Ermordung einer Butterblume" bezeichnet K. Müller-Salget als "sexuelle Natur" und meint, dieses deute "auf eine unter- bzw. fehlentwickelte Sexualität" Fischers. (Müller-Salget a.a.O., S. 75)¹⁴ Er führt als Beweis das Am-Unkraut-hängenbleiben des Spazierstöckchens an ("Das dünne Spazierstöckchen . . . vergnügte sich mit den Blüten."), was er offensichtlich als eine Art Phallus-Metaphorik auffaßt. Was hier außer Acht gelassen wurde, ist die strenge **F u n k t i o n a l i t ä t** der Bilder und Gegenstände, die bei Döblin nach den Prinzipien des Kinostils gestaltet werden. Das Hängenbleiben, das sofort zum "Mord"-Anschlag auf die Butterblumen führt, ist nur der funktionelle Auslöser des Einbruchs, also nur die Ursache von Fischers Verlust der Selbstbeherrschung. Wenn Müller-Salget im "Kaplan" als Grundmotiv "Döblins ambivalente Haltung zur Sexualität" angibt, wird auch hier die Funktion des Sexus als dargestellte Gegenständlichkeit

mißachtet. Alice, die kleine Schlanke, die Anselm zur Seite huschte, ist auch nur eine funktionelle Figur, indem sie den Auslöser des Einbruchs darstellt, der den Kaplan von seiner priesterlichen Distanz abbringt. Freilich wird dieser Verlust der Selbstbeherrschung seitens des Kaplans durch Sexualität und sexuelle Triebe motiviert, aber das "Grundmotiv" dieser Erzählung ist nicht die Sexualität selber (und besonders nicht D ö b l i n s Haltung dazu--"der Leser . . . mag urteilen, nicht der Autor." (AZL 17)--), sondern die dadurch verursachte Zerstörung der existentiellen Lebensbedingungen des Priesters. Zum Problem der Sexualität hat sich Döblin selber geäußert:

Hier (in der Atelier-Schriftstellerei--d. Verf.) konnte sich der zweite Wahn, der erotische, etablieren. Die schriftstellerische Welt ist successive vereinfacht auf das geschlechtliche Verhältnis; ein Prozeß, der durch das beifällige Interesse eines schlechten oder schlechtgeleiteten Publikums begünstigt wurde. Diese Verwässerung, Verdünnung des bißchen Lebens, das in die Schreibstuben drang. . . . Der Psychologismus, der Erotismus muß fortgeschwemmt werden . . . (AZL 18)

Ebensowenig wie die Grundmotive der Erzählungen anhand der Sexualität zu definieren sind, gelingt auch der Versuch, die Figuren dieser Erzählungen als Geisteskranke abzutun und dadurch zu verwerfen. Was Müller-Salget als "Wahn" von Fischer bezeichnet, ist eben nur die Abwehr auf den Einbruch des Unnormalen, gefolgt vom neuen Einbruch. (Müller-Salget 76)¹⁵ Die Problematik, die in den Erzählungen geschildert wird, hat mit einer psychologischen Bewußtseinslage der Figuren wenig

zu tun. Die Figuren leiden an keiner so "normalen" Bewußtseinsstörung wie Wahnsinn. Sie sind bis auf die fundamentalsten Ebenen ihres Seins von dem Einbruch betroffen. Wohl sind sie ver-rückt, aber nicht geistig, sondern existentiell! Sie werden aus den ihnen normalen, vertrauten Lebensbedingungen und Welten geworfen. Daß sie danach versuchen, sich wieder in der alten Welt mit allen möglichen Mitteln und Methoden zu etablieren, ist menschlich verständlich und alles andere als Wahnsinnstat. Solche Versuche bezeugen doch gerade die Intensität des Lebensereignisses einer Figur, eines Menschen, dessen existentiellen Gleichgewicht ins Schwanken gebracht wird. Solche Figuren als geisteskrank zu bezeichnen und sie dadurch bei Seite zu schieben, deutet auf den Versuch seitens des Lesers, sich gegen einen von Döblin in seiner Dichtung gestalteten Einbruch des ungeheuren Unnormalen abzuwehren.

E. DER ERZÄHLER

Die "bäurische Vertraulichkeit" des Erzählers wurde schon bei der Diskussion des Kinostils erörtert. (AZL 17) Es gilt hier lediglich die verschiedenen Bemerkungen zum Erzähler und zur Erzählperspektive zusammenzufassen. Die Bedingungen des Kinostils verlangen ein Höchstmaß an Objektivität seitens des Erzählers; er habe sich nicht in das Erzählte hineinzumischen, weder kommentierend noch erklärend. Aufgrund der naturalistischen Sehweise des Kinostils bedient der Erzähler sich der Perspektive der jeweils handelnden

Hauptfigur als Erzähloptik. Er verschwindet so sehr hinter diese Perspektive, daß die Gedankengänge und Gefühle der Figuren kinematographisch dargestellt werden, also durch ihr Handeln und ihre Aktionen oder in der Form von erlebter Rede, die auch als eine Art dramatischer Monolog zu bezeichnen ist. An manchen Stellen ist die Übereinstimmung zwischen Erzähler und Figurenperspektive so konsequent, daß es zu einer Identifikation Erzähler-Protagonist kommt: z.B. als Fischer aus dem Wald flieht, wird diese Identifikation durch einen Tempuswechsel Imperfekt-Präsens markiert. Die Perspektivität des Erzählens intensiviert die Darstellung des Lebensereignisses und untermauert die dadurch gestaltete Intensität der Erfahrung der Hauptfiguren.

F. ZUSAMMENFASSUNG

Ein "Expressionismus der Handlung" ist kein rein sprachliches Phänomen, wie es bei den zwei vorangehenden Polen der Fall war. Natürlich ist die poetische Verwirklichung einer Handlung als Element eines literarischen Kunstwerkes nur durch Sprache möglich, aber eine Handlung ist mehr als pure Sprache. Sie ist die vom Autor nach einem Kausalnexus gewählte und bewußt gesetzte Anordnung gewisser Ereignisse. Eine Handlung kann auch ohne Sprache dargestellt werden, wie z.B. in der Pantomime oder im Stummfilm. In dieser Hinsicht ist es nicht verwunderlich, daß Erzählungen von Döblin, dem Erfinder des Kinostils, als Vertreter dieses Poles gewählt wurden.

Im Expressionismus der *H a n d l u n g* konzentriert sich die Darstellung der Erfahrungsintensität auf den dargestellten Geschehnisablauf und dessen vom Dichter konzipierten Kausalnexus. Die Sprache dieser Prosa ist gekennzeichnet von einer Kühle und Sachlichkeit, die bei Döblin auf einer "naturalistischen" Sehweise beruht. (Bei Sternheim ist dies als "Kampf der Metapher" bezeichnet.) Die Erzählweise erweist sich ebenso als sachlich und kühl und ist streng an die Perspektive des Protagonisten gebunden, noch strenger als bei den zwei vorangehenden Polen. Die "naturalistische" Sehweise und die Stringenz der Erzählperspektive weisen auf die Funktionalität der dargestellten Bilder, Gegenständlichkeiten und Figuren und streiten vorschnelle ideelle oder psychologische Deutungsversuche ab. Die Handlung wird zur Darstellung eines existentiellen *L e b e n s e r e i g n i s s e s*, das den betroffenen Menschen mit der Notwendigkeit konfrontiert, sich neue Existenzbedingungen zu schaffen, entweder als Rückgliederung ins Dasein, oder als Bewußtwerden und Annahme des eigenen Seins. Hierin zeigt sich die expressionistische Intensität der (Seins)-Erfahrung.

Die strenge Perspektivität der Erzählweise erweist auch für diesen Pol ein lyrisches Moment des Erzählens. Der Tempuswechsel, der eine Identifikation des Erzählers mit dem Protagonisten markiert, ist ein sprachliches Indiz eines "Sichselber-aussagen" der vom Lebensereignis betroffenen Figur. Je enger die Perspektiven vom Erzähler und Protagonisten aneinander kommen, desto größer wird die lyrische Tendenz der Erzählweise.

VII. VIERTER POL: EXPRESSIONISMUS DES ERZÄHLENS AM BEISPIEL VON AUGUST STRAMMS "DER LETZTE"¹

Beim "Expressionismus des Erzählens" erfolgt die Darstellung expressionistischer Erfahrungsintensität auf der Ebene des Erzählens. Der Begriff "Erzählen" bezieht sich auf den Gesamtkomplex: Erzählweise, Erzählperspektive und die Figur des Erzählers. Bei diesem Pol wird das Erzählen zum Ordnungsprinzip der Gestaltung der anderen Elemente der Erzählform. Als Beispiel dieser Art der Intensitätsdarstellung stehe August Stramms kurze Prosaskizze "Der Letzte."

A. DIE VORBEDINGUNGEN: DER TEXT

Die poetische Schaffensperiode von August Stramm dauert nur drei Jahre und endet mit seinem Kriegstod am 1. September 1915 in Rußland. Seine Tochter berichtet von dem plötzlichen Ausbruch seines Dichtertalents: ". . . über Papa war das Dichten plötzlich gekommen wie eine Krankheit, etwa im Jahre 1912. Ein Dämon war in ihm erwacht. Wir fühlten es mit Erschauern."² Im Herbst 1913 lernte Stramm Herwarth Walden (Herausgeber des Sturm) kennen. Eine enge Freundschaft entstand zwischen beiden, und Walden wurde Herausgeber von Stramms Werken, auch nach dessen Tod. Stramms Vertrauen zu Walden ging so weit, daß er dem Freund seine Manuskripte (oft in doppelter Ausfertigung, die sich nur durch ein einziges Wort

unterschieden) übergab.³ Walden sollte sie überprüfen und sozusagen "letzte Hand" an sie legen.⁴

Die enge Zusammenarbeit mit Walden hatte beträchtliche Folgen für Stramms Werke. Erstens ist, wie T. Pokowietz bemerkt, nicht immer eindeutig festzustellen, wie weit die Texte von Walden "überprüft" wurden.⁵ Zweitens hat Stramm sehr wahrscheinlich eine Reihe früherer Gedichte vernichtet, weil sie ihm nicht mehr genügten. R. Radrizzani berichtet, daß beinahe kein erhaltenes Gedicht auf die Zeit vor 1914 anzusetzen sei.⁶ Seinen Dramen aus der Zeit vor 1914 blieb dasselbe Schicksal erspart.

Wegen seiner Kürze, kann zum Beginn der Analyse der vollständige Text von Stramms "Der Letzte" angeführt werden.

He! da oben! lachen! ich lache! drei Tage stürzen!
brüllen! drei Tage Jahre Ewigkeiten! und bist noch
nicht zerstört! verfluchter Himmel! Blaubalg! pafft
Zigarren und stiebt Asche. alles zusammen. den
Graben. Schützengraben. Schutz. Grab. die Stellung
wird gehalten bis zum letzten Mann! vorwärts
Jungens. das Blaugespenst klimmt rote Augen auf.
rot. feuerrot. verschlafen. der Tag hält nicht aus.
so oder so! schießt! schießt! der Wald! ja. in den
Wald! Schädel. Wolken. lustig! der beste Schütze
darf. ja. darf zuerst schlafen. Teufel! schlafen.
Mord Müdigkeit Rasen Wut! He! Bursche! Bursche da
vorn! willst du? willst du schießen?! du? ja? der
Kopf zwischen die Beine geklatscht? Drückeberger!
schießen! knallen! seht! sie kommen aus dem Wald.
raus aus dem Lauf! die Backe gesetzt! brav! brav!
Schnellfeuer! Blaue Bohnen! Bohnen! Blaue Augen!
mein Schatz hat blaue Augen. haha! drauf! drauf!
sie laufen. Korn nehmen. Zielscheiben. laufen.
Mädchenbeine. ich beiße. beiße. verflucht. Küsse
scharfe. drauf gehalten! Standvisier Aug im Auge!
Wasser? was? die Läufe glühn? alle Schläuche glühn.
letzte Nacht hat die Feldflasche zerschlagen. das
trockne Glas geleckt. die Zunge blutet. schluckt.
schluckt. schießt die Flinten kalt. euch selber
kalt. kaltes Blut! da vorne pfützt Waser. pfui
Teufel! gierig! Dreck! Blut. blutiger Dreck. Blut

modert zu schnell. Feuer! Schnellfeuer! raus! nicht einschlafen! wer? nehmt ihm die Patronen aus der Tasche. wir brauchen sie. der Kerl blutet! ein kleines Loch kann so bluten! schießen! Zielpunkt. Donner! Knacken! das Flattern! so müßt ihr auch schießen. zielen. zielen. gut. ruhig. die Hunde drüben. die arme Erde. Brief in der Tasche? natürlich. schlapp und gleich tot auf der Nase. "mein lieber Mann!" ja. Männer brauchen wir. aber keine toten hier. essen. Bröckel Schokolade. Mutter. schießt Kerle. ach Mütter weinen immer. schießt! ich war ein weicher Junge. Teufel! Kopf hoch! die Nasen aus dem Dreck! was?! keiner? alle? Faulenzer! Verstärkung. hört ihr? Verstärkung kommt. Feind nicht ranlassen! die Flinten vor! Teufel! totsein ist Schande! seht! ich schieße. schieße. Verstärkung. hört! Trommeln. Hörner. tata trrrr! eilt da hinten! eilt! Muttertränen. Vaterbrünste. Dreck! drei Tage Dreck! Menschen! meine Mutter hat mich immer so sorgsam gewaschen. Grab. Hölle. Teufel. mein Arm schießt. Finger ladet. Auge trifft. hurrah! die Beine in die Hand! hurrah! Tod und Leben! hurrah! Eisen! hurrah! drauf! Mein Kopf! Kopf! wo ist mein Kopf? voran. fliegt. kollert. brav. Bursche! in den Feind! beißen beißen! Säbel! ha! weich der Vaterbauch. weich. Mutter. wo bist? Mutter. seh dich nicht? Mutter du küßt. Mutter. rauh. halte mich. ich falle doch. Mutter ich falle. Mutter.

B. ZUR MÖGLICHKEIT EINER LYRISCHEN SEHWEISE

Mit dem Begriff "lyrische Sehweise" ist ein unmittelbares Sehen gemeint, wobei die wahrgenommenen Objekte kein Verhältnis zu- bzw. untereinander zeigen, sondern sich direkt auf das betrachtende, wahrnehmende Ich beziehen. Insofern gibt es kein Verhältnis, keine Ordnung zwischen den Objekten, die nicht vom Perspektiventräger selbst herkommt. Für einen literarischen Text, der nach dieser Sehweise gestaltet wird, heißt das, daß die Interrelation zwischen den dargestellten

poetischen Gegenständlichkeiten nicht der Objekt-Welt entspricht, sondern der inneren Subjekt-Welt des wahrnehmenden Ichs entstammt.

Für die poetische Verwirklichung einer lyrischen Sehweise ist der innere Monolog besonders geeignet. Die Nähe der Monolog-Form zur Lyrik ist oft bemerkt worden, sowie die Tatsache, daß diese Form sich der Grenze epischer Darstellungsmöglichkeiten nähert.⁷ Die Nähe zur Lyrik zeigt sich darin, daß der innere Monolog "die Verschiebung der Erzählperspektive, die Fiktion des sich-selber-erzählen" mit sich bringt. (Zenke a.a.O. S. 24) Die Parallele zwischen dem "Sich-selber-erzählen" der Monolog-Form und dem "Sich-selber-aussagen" der Lyrik, sowie die verschiedenen Versuche, "Der Letzte" als Gedicht zu bezeichnen, zeigen, daß die Trennlinie zwischen innerem Monolog und Gedicht nicht immer klar zu erfassen ist.⁸

K. Vietta hat das Hauptkriterium der lyrischen Sehweise, der direkte Bezug vom wahrgenommenen Objekt zum wahrnehmenden Ich, bei Stramms Lyrik schon festgestellt.⁹ Stramms Briefe aus dem Feld liefern weitere Indizien dafür, daß für ihn eine lyrische Sehweise behauptet werden kann: "Ich dichte nicht mehr, alles ist Gedicht umher." "Was ist Dichten? . . . Was ist Sinn? Ich will nicht fragen--ich will nur schauen."¹⁰

C. DIE LYRISCHE SPRACHE DES BEWUSSTSEINSSTROMES

Die Ähnlichkeit zwischen diesem Text und einem Gedicht fällt beim ersten Lesen auf. Der Text verlangt, laut gelesen zu werden, wobei seine wortlautliche Qualität besonders auffällt. Ein alliteratives Staccato entsteht durch die Anwendung harter Konsonanten: "raus aus dem Lauf! die Backe gesetzt! brav! brav! Schnellfeuer! Blaue Bohnen! Bohnen! Blaue Augen!" Diese Art Alliteration evoziert das Staccato vom Maschinengewehrfeuer. In den nächsten Zeilen, wo die Darstellung durch die Angabe von "Blaue Augen!" vom Gefecht abgelenkt wird, entfällt die Alliteration. "Blaue Augen! mein Schatz hat blaue Augen. haha!" Sie kehrt jedoch gleich zurück, wenn das Gefecht wieder dargestellt wird: "drauf! drauf! sie laufen. Korn nehmen. Zielscheiben. laufen." Hier zeigt sich auch eine lautmalerische Imitation eines abprallenden Schusses durch die S-Laute. Die Abwechslung der Laute durchzieht den ganzen Text. Bei der Darstellung vom Kriegsgeschehen wird es ein hartes Staccato. Wo Erinnerungen und dergleichen vorkommen, werden die Laute weicher und das Staccato läßt nach.

Das Tempo des Erzählten wird durch Alliteration und Satzcellipsen akzeleriert und an den Stellen, wo längere, vollständige Sätze vorkommen, wieder verlangsamt. Die längeren Sätze sind fast gleichmäßig im Text zwischen der Darstellung vom Krieg und nicht Krieg verteilt. Das Tempo

wird dadurch verunruhigt, denn es variiert nicht nur nach Thematik, sondern auch innerhalb der einzelnen Thematiken.

Die Wortbedeutungsfelder der Skizze lassen sich in drei größere Bereiche einteilen. Es gibt Wortbedeutungen, die sich auf die äußere Objekt-Welt beziehen. Diesem Bereich sind die Wörter zuzurechnen, die vom Krieg und Gefecht handeln bzw. mit dem Soldatenberuf der Hauptfigur zu tun haben. Als zweiter Bereich sind die Wörter zu bezeichnen, die von der inneren Subjekt-Welt der Hauptfigur handeln. In dieser Gruppe kommen die Vorkriegserinnerungen des Offiziers vor: "mein Schatz hat blaue Augen." "Mädchenbeine." "ach Mütter weinen immer." "meine Mutter hat mich immer so sorgsam gewaschen." Zum dritten Bereich zählen Wörter, die sinnlich-körperliche, gefühlsmäßig-geistige oder existentielle Wahrnehmungen des Offiziers wiedergeben. Hierzu gehören Bedeutungsfelder wie "lachen! ich lache!" "drei Tage Jahre Ewigkeiten und bist noch nicht zerstört!" "Mord Müdigkeit Rasen Wut!" "da vorne pfützt Wasser. pfui Teufel! gierig! Dreck! Blut!" Dieser Bereich ist nur um wenige Belege kleiner als der erste Bereich zum Krieg. (Der zweite Bereich ist der kleinste von den dreien.) Bis zur Zeile 40 sind die Wortfelder gleichmäßig repräsentiert. Ab Zeile 40 lassen die Kriegsmetapher nach und die Bedeutungsfelder der letzten zwei Gruppen dominieren.

Der Gebrauch von unvollständigen syntaktischen Einheiten, die als Sätze fungieren, und der Verzicht auf die Großschreibung von Satzanfängen sind besondere Charakteristika

des Textes. Es gilt als wahrscheinlich, daß Stramm, durch seine Verbindung mit Walden und dem Sturmkreis, die Manifeste von Marinetti und den anderen Futuristen vor der Entstehung von "Der Letzte" gekannt habe.¹¹ In mancher Hinsicht zeigt der Text große Ähnlichkeit mit den Forderungen der futuristischen Worttechnik. J. Zenke macht in seiner Studie zu der deutschen Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert auf einige Unterschiede zwischen Stramms Sprachgebrauch und den programmatischen Forderungen der Futuristen aufmerksam. Beim Satzbau handele es sich bei Stramm nicht um eine totale Zerstörung der Syntax, sondern eher um deren Reduktion. "Viele Ellipsen lassen sich mühelos zu regulären Sätzen vervollständigen." (Zenke 86) Stramms eingestandene "Hinneigung zum Futurismus" beziehe sich wohl nur auf sehr spezielle Forderungen, die seinem bisherigen Stil entgegenkämen. (ebd.)¹²

Für die Gestaltung der Sprache in der Skizze sieht Zenke eine "doppelte Legitimation", die nicht auf Marinetti zurück gehe. Dies ist der "Spielraum des inneren Monologs, der sich bis in den ungestalteten Bereich des Vorsprachlichen erstreckt, und die sorgfältige Motivation des stammelnden Sprech-Denkens durch das voraufgegangene dreitägige Gefecht, das alle körperlichen und geistigen Reserven (der Hauptfigur-- d. Verf.) aufgezehrt haben muß." (Zenke 87) Der Schlüssel zu Stramms Sprachgebrauch liegt in den formalen Voraussetzungen des inneren Monologs. "Je tiefer die ins Sprachliche gehobene Bewußtseinsschicht liegt, desto mehr wird

die Ebene der konventionellen Literatursprache und schließlich der zusammenhängenden Sprache überhaupt verlassen."

(Zenke 23)¹³

D. DAS SPRACHLICH DARGESTELLTE ALS "LITERARISCHER POINTILLISMUS"

Die Darstellungsart der Skizze hat P. Michelsen als "literarischer Pointillismus" bezeichnet.¹⁴ Obwohl dieser Begriff normalerweise zur Charakterisierung impressionistischer Malerei gesetzt wird, will Michelsen den Text nicht dem Impressionismus zurechnen, sondern er bezieht sich auf eine "Isoliertheit des einzelnen Wahrnehmungsreizes, der mit dem anderen, neben oder nach ihm eintretenden nur eine assoziativ-sumative, aber keinerlei logische Verbindung unterhält." (Michelsen 288) Der deutlich erkennbare Geschehenszusammenhang werde durch die in den Interpunktionen angezeigte Separation der Eindrücke--die als äußere Wahrnehmungen oder als innere, assoziativ sich einstellende Bewußtseinsreize--in eine Folge geballter Ladungen zerhackt. (Michelsen 289) Dadurch wird die Darstellung des Wirklichkeitsstromes "zu einem staccato des Punktuellen radikalisiert." (ebd.) Das Staccato, das schon bei der Sprache gesehen wurde, wird zum Gestaltungsprinzip des sprachlich Dargestellten.

Diese Tendenz ist auch auf die Voraussetzungen des inneren Monologs zurückzuführen. Charakteristisch für die "stream-of-consciousness"-Technik der Monolog-Form ist:

das gleitende Ineinanderübergehen der Bewußtseinsinhalte, die ihrerseits natürlich nicht nur durch willkürliche Assoziationen inhaltlich brüchig sein können, sondern auch dadurch, daß der Bewußtseinsstrom zwischen den verschiedenen Bewußtseinsebenen fluktuiert, und zwar von den höchsten Reflexionsstufen bis zu den tiefsten Schichten eines dämmerhaften Unbewußten. (Zenke 22)

Der "literarische Pointillismus" zeigt sich auf der Ebene des sprachlich Dargestellten an solchen assoziativen Reihungen, wie: "da vorne pfützt Wasser. pfui Teufel! gierig! Dreck! Blut. blutiger Dreck. Blut modert zu schnell." Wie die Wortbedeutungsfelder, lassen sich auch die sprachlich, "pointillistisch" dargestellten Gegenständlichkeiten in drei Dimensionen einteilen: eine äußere Dimension der Objekt-Welt, eine subjektive Erinnerungsdimension und eine Dimension geistig-existentieller Wahrnehmungen.

Alle drei Dimensionen sind in der Darstellung der Zeit im Text festzustellen. Als erste kommt eine Angabe zur objektiv-meßbaren Zeit: "drei Tage stürzen!" Durch die Erweiterung: "drei Tage Jahre Ewigkeiten!" verläßt die Darstellung der Zeit die Dimension der Objekt-Welt und trifft mit dem nächsten Satz: "und bist noch nicht zerstürzt!" die existentielle Wahrnehmungsdimension an, die die restlichen Angaben der Zeit dominiert. Der anbrechende Tag wird als Fluch erfahren: "verfluchter Himmel! Blaubalg!" nicht nur weil jeder neue Tag erneute Gefahr für den Offizier bedeutet, sondern auch weil an diesem Tag das Gefecht entschieden werden sollte, wie diese objektive Angabe mitteilt: "der Tag hält nicht aus. so oder so!" Die Angabe schlägt auch in die

existentielle Dimension um. Bei "so oder so!" geht es um Leben oder Tod; im Wortlaut des Kommandos: "die Stellung wird gehalten bis zum letzten Mann!"

Die subjektive Erinnerungszeit ist die Zeit, die bei Darstellungen wie: "Mädchenbeine" oder "meine Mutter hat mich immer so sorgsam gewaschen." auf Ereignisse verweist, die vor dem Krieg geschahen. Obwohl sie auf Vorhergeschehenes verweisen, werden die Erinnerungen im Jetzt des subjektiven Erinnerungsvermögens des Offiziers wahrgenommen.

Noch sparsamer als die Zeitdarstellung der Skizze ist die Raumdarstellung. Aus der Objekt-Welt wird nur von zwei Raumangaben berichtet, dem "Schützengraben", worin die Hauptfigur sich befindet, und dem "Wald", in dem der Feind sich versteckt hält. Die objektive Darstellung vom "Schützengraben" schlägt sofort in die existentielle Dimension um und zerfällt in die Reihung: "Schützengraben. Schutz. Grab." Der Zerfall des objektiven Raumes (Schützengraben) in einen existentiellen (Schutz. Grab) ist symptomatisch für die Raumwahrnehmungen der Hauptfigur überhaupt, für die nur noch das Grab eigentlichen Schutz bietet. Die Raumangabe "Grab" kommt gegen Ende der Skizze ein zweites Mal vor: "Grab. Hölle. Teufel." In dieser Reihung zerfällt die mögliche Schutzfunktion der Grabmetapher entgültig. (Die Darstellungen der subjektiven Erinnerungsräume stehen in Analogie zur Darstellung der Erinnerungszeit.)

Die weiteren poetischen Gegenständlichkeiten lassen sich ebenso in die drei besprochenen Bereiche einteilen. Dies

kann z.T. als Folge der lyrischen Sehweise betrachtet werden, in der das Dargestellte nur einen direkten Bezug zum wahrnehmenden Ich und keine Interrelationen der Gegenständlichkeiten untereinander erweist. In der Hinsicht sind auch die Gegenständlichkeiten, die der Dimension der Objekt-Welt zugerechnet werden, als subjektiv zu bezeichnen, weil sie nur durch ihren Bezug zum wahrnehmenden Ich präsent sind. Sie werden, wie alles sprachlich Dargestellte in der Skizze, durch die Technik des subjektiven Bewußtseinsstromes entworfen. "Objektive" Raum- und Zeitdarstellung im Text bezeugen die Existenz eines subjektiv wahrnehmenden Ichs, nicht die einer Objekt-Welt. Insofern ist der Zerfall: "Schützengraben. Schutz. Grab." nicht als "Indiz für das Auseinanderfallen von Realität und Bewußtsein" aufzufassen. (Zenke 88) Der Zerfall der Reihung stellt vielmehr das Simultanerscheinen einer neuen subjektiven Realitätsebene im Bewußtsein des erfahrenden Ichs dar. Es liegt am Wesen der Prosa, daß dies eine Simultanität im Nacheinander ist.

E. DIE HANDLUNG ALS SEINSERFAHRUNG

Analog zu den anderen Elementen der Erzählform dieses Textes läßt sich auch die Handlung in drei Dimensionen einteilen. Wiederum können subjektive Erlebnisse des objektiven Kriegsgeschehens als eine, subjektive Erinnerungen als die andere und Wahrnehmungen existentieller Erfahrungen als dritte Handlungsebene bezeichnet werden. Durch die Verknappung der

Erzählzeit, der die "stream-of-consciousness"-Technik und die "pointillistische" Darstellungsweise zugrunde liegen, erscheinen die drei Handlungsebenen im dargestellten Bewußtseinsstrom als *s i m u l t a n* präsent. Der Handlungsablauf der Skizze ist also die Darstellung der *A k t i o n* des Bewußtseins, wie es von einer Handlungsebene zur anderen schaltet. (vgl. Zenke 25) Es gilt jetzt die einzelnen Ebenen zu verfolgen.

Die erste Handlungsebene bezieht sich auf das Gefecht. Nach drei Tagen mörderischen Feuers hat ein Offizier mit einem kleinen Rest seiner Einheit überlebt. Ihr Auftrag ist, die Stellung bis zum letzten Mann zu halten. Einer nach dem anderen fällt, bis nur noch Tote um den Offizier liegen. Schließlich fällt auch er.

Auf der zweiten Handlungsebene werden nur einige Bruchstücke aus dem Leben des Offiziers vor dem Krieg dargestellt. Hier kommen oft Erinnerungen vor, die dem Kriegsgeschehen total entgegengesetzt sind. "Mädchenbeine." "ich war ein weicher Junge." "meine Mutter hat mich immer so sorgsam gewaschen."

Die dritte Ebene bringt Wahrnehmungen, die direkt auf die Existenz des erfahrenden Ichs bezogen werden. Hier kommen Ereignisse vor, die als Existenzgefährdend bzw. -bedrohend erfahren werden. "Wasser? was? die Läufe glühn? alle Schläuche glühn. letzte Nacht hat die Feldflasche zer- schlagen. das trockne Glas geleck. die Zunge blutet. schluck. schluck."

Wegen ihrer assoziativen Verbindung zueinander, ist es im Text oft schwierig zwischen den einzelnen Handlungsebenen genau zu differenzieren. An manchen Stellen wird der Übergang von Ebene zu Ebene nicht zwischen den dargestellten Gegenständlichkeiten geleistet, sondern an einer davon. Ein Wortbedeutungsfeld gehört also zwei Ebenen an: "sie laufen. Korn nehmen. Zielscheiben. laufen. Mädchenbeine. ich beiße. beiße. verflucht. Küsse scharfe." An solchen Stellen fallen die separaten Handlungsebenen wieder zusammen, und das "gleitende Ineinanderübergehen der Bewußtseinsinhalte" wird durch die Simultanität der Darstellung dieser Bewußtseinsaktionen intensiviert.

Der Bewußtseinsträger des Handlungsablaufes ist der Offizier, dessen Konfrontation mit dem unausweichlichen Ende seiner eigenen Existenz eine intensive **S e i n s e r f a h r u n g** in seinem Bewußtsein auslöst.

Die Seinserfahrung setzt mit dem Lachen an, das am Anfang der Skizze steht. Das Lachen ist Zeichen eines erwachenden Selbstbewußtseins: "He! da oben! lachen! **I C H lache!**" (Hervorhebung vom Verf.) Die Wahrnehmungen aus der Objekt-Welt des dreitägigen, mörderischen Gefechts werden von der beginnenden subjektiven Seinserfahrung des Bewußtseinsträgers mit der Feststellung "ich lache!" durchbrochen. Andere Zeichen der Seinserfahrung folgen dem Durchbruch: "drei Tage stürzen! brüllen! drei Tage Jahre Ewigkeiten! **U N D B I S T N O C H N I C H T Z E R S T Ü R Z T!**" (Hervorhebung vom Verf.) Diesem Durchbruch folgen weitere subjektiv-existentielle Erfahrungen, sowie subjektive Erinnerungen.

Durch die Wahrnehmung subjektiver Realitätsebenen entsteht ein Konflikt im Bewußtsein zwischen dem subjektiven Überlebenswillen des Offiziers als Mensch ("und bist noch nicht zerstört!") und seinem Auftrag als Soldat, die Stellung "bis zum letzten Mann" zu halten. Seine Wende in Erinnerungen aus der Zeit vor dem Krieg ist ein Fluchtversuch aus der brutalen Gegenwart. Aber objektive Wahrnehmungen bzw. subjektive Erfahrungen seiner eigenen Existenz holen ihn in die Gegenwart zurück.

Der Konflikt intensiviert sich an der Stelle, als der Offizier merkt, daß er tatsächlich der Letzte seiner Einheit ist. Er schimpft auf die toten Kameraden: "Faulenzer! . . . totsein ist Schande!" und versucht sie (und auch sich) dennoch durch die Illusion einer Rettung zu ermutigen: "Verstärkung. hört ihr? . . . Verstärkung. hört! Hörner. tata trrr! eilt da hinten! eilt!" Noch einmal flieht der Mensch in die Subjektivität: "Dreck! drei Tage Dreck! Menschen! meine Mutter hat mich immer so sorgsam gewaschen." Gleichzeitig befiehlt der Soldat, als ob der Körper verdinglicht wäre: "mein Arm schießt. Finger ladet. Auge trifft." Sobald der Feind auf Säbelnähe eindringt: "Säbel! ha! weich der Vaterbauch. weich.", schlägt die Sprache in rein subjektiv-existentielle Signale um. Der Soldat ist am Ende; nur der Mensch bleibt. "Mutter du küßt. Mutter. rauh. halte mich. ich falle doch. Mutter ich falle. Mutter." Der Bewußtseinsstrom erlöscht mit der subjektiven Erfahrung des eigenen Todes.

Aus dieser Schilderung entsteht eine sprachgewaltige Kritik am Krieg, der nicht nur Soldaten, sondern generell alles existentiell Menschliche bedroht.

F. ZUSAMMENFASSUNG: EINE LYRISCHE ERZÄHLWEISE

Die Form des inneren Monologs und die "stream-of-consciousness"-Technik bestimmen, daß die Skizze sich selber erzählt. Der Bewußtseinsstrom duldet keinen Erzähler, dessen fiktiver Verstand die Darstellung simultan ablaufender Bewußtseinsinhalte durch Kommentare oder Verweise aufhalten könnte. Als innerer Monolog ist "Der Letzte" die Darstellung eines von einer existentiellen Seinserfahrung betroffenen sich-selber-erzählenden Bewußtseins.

Die Subjektivität dieser Erzählweise (das Sich-selber-erzählen) ähnelt der des Sich-selber-aussagens des lyrischen Ichs. Durch die Form des inneren Monologs wird ein Bewußtsein dargestellt, das nur noch mit sich selber beschäftigt ist und das keinen direkten Bezug mehr zur Objekt-Welt wahrnimmt. Auf die Intensität dieser lyrischen Erzählweise weist Zenke hin, als er bemerkt, daß "Der Letzte" am weitesten in den "Bereich der 'stream-of-consciousness'-Technik vorstößt und deshalb die Grenze zwischen Prosa und Gedicht vergessen läßt." (Zenke 92)

Im "Expressionismus des Erzählens" ereignet sich die Darstellung expressionistischer Erfahrungsintensität auf der Ebene des Erzählens. Stramms Monologskizze steht als

eine Möglichkeit solcherart Intensitätsdarstellung. Dabei ist nicht auszuschließen, daß es unter der Vielfalt der Erzählformen der expressionistischen Prosa auch andere Erzählweisen gibt, die sich neben der Monolog-Form als Vertreter dieses Poles bezeichnen lassen. In "Der Letzte" bestimmt die "lyrische" Erzählweise die Kriterien, nach denen die anderen Elemente seiner Erzählform gestaltet werden. Die lyrische Unmittelbarkeit dieser Erzählweise intensiviert die Darstellung der existentiellen Seinserfahrung des Bewußtseinsträgers.

VIII. SCHLUSSBETRACHTUNGEN

A. VIER POLE EXPRESSIONISTISCHER PROSA

Die vorliegende Arbeit ging von der Prämisse als Arbeitshypothese aus, daß sich die Intensität individueller Erfahrungen in den E r z ä h l f o r m e n expressionistischer Prosawerke niederschlug. Um die Kriterien der Darstellung einer Erfahrungsintensität zu erfassen, wurden die F u n k t i o n e n der Aufbauelemente der Erzählformen in den untersuchten Werken analysiert, und Versuche, die Texte auf ideelle oder psychologische Bedeutungen zu befragen, vermieden.

Der Definition der hier erarbeiteten Charakterisierung exemplarischer expressionistischer Kurzprosa liegt eine These Roman Ingardens zum Wesen des literarischen Kunstwerkes zugrunde. Laut Ingarden erweist das literarische Kunstwerk einen "polyphonen Charakter". (LK 26) Der literarische Text ist also eine "Polyphonie" von mehreren gleichzeitig existierenden, aber aufeinander aufbauenden "Schichten". Bei der Entwicklung des analytischen Instrumentariums der vorliegenden Arbeit wurden Ingardens "Schichten" als Basis für die Erarbeitung der "Elemente der Erzählform" verwendet.

Das Konzept der "Polyphonie" ermöglicht Analysen der behandelten Prosawerke, die zur Definition typischer Erzählformen, hier als "Pole" bezeichnet, geführt haben. Die

Berechtigung, von verschiedenen "Polen" expressionistischer Prosa zu sprechen, basiert auf der These, daß eine Änderung, die an einem der involvierten Elemente der Erzählform vorgenommen wird, analoge, simultane Änderungen an den anderen Elementen verursacht.

Der e r s t e Pol wurde mit Hilfe der Analyse von Kasimir Edschmids Erzählband Die sechs Mündungen definiert. Die Analyse wies auf eine dynamisierte S p r a c h e hin, deren Wortbedeutungsfelder durch Assoziationen übersteigert werden. Die Kriterien der Wortwahl: Dynamik, Exotik und das Gefühl, zeigten sich auch bei der Darstellung von Zeit, Schauplätzen und Figuren. Bei den Handlungen der Erzählungen erwies sich als Movens des Kausalnexus ein Aufbruch der Hauptfigur, die aus der Enge ihrer früheren Lebensweise verlockt bzw. getrieben wird. Aufgrund der entscheidenden Funktion sprachlicher Kriterien bei der Gestaltung der Erzählformen dieser Erzählungen wurde dieser Pol als "Expressionismus der S p r a c h e" bezeichnet.

Die Definition des z w e i t e n Poles leistete die Analyse von Carl Einsteins kurzem Roman Bebuquin. Die Analyse zeigte eine Darstellungsart der s p r a c h l i c h e n t w o r f e n e n G e g e n s t ä n d l i c h k e i t e n, die sich als unoptisch, aperspektivistisch erwies. Der poetischen Realisierung des sprachlich Dargestellten liegt Einsteins Konzept der "unoptischen Verknüpfung der Worte" zugrunde.

Der Bezug zu außerliterarisch existierenden Objekten wird dem unoptisch Dargestellten entzogen, und die so dargestellten Gegenständlichkeiten verstehen sich als "Symptome" subjektiver Erfahrungen der Figuren. Auch die Erzählweise ist vom Unoptischen geprägt und erscheint als "assoziative Monologe mit verteilten Rollen". (Sello a.a.O.) Die Darstellungsweise und deren Konsequenzen für die anderen Elemente dieser Erzählform, erlauben, diesen Pol als "Expressionismus des sprachlich Dargestellten" zu definieren.

Aus den Analysen von drei Erzählungen Alfred Döblins: "Die Tänzerin und der Leib", "Die Ermordung einer Butterblume" und "Der Kaplan", ging die Definition des dritten Poles hervor. Die Sprache der Erzählungen zeigt die "dreimal heilige Sachlichkeit", deren Ursprung in Döblins Konzept des Naturalismus liegt. (AZL 10) Die Anwendung des "Kinostils" als Darstellungsprinzip erzeugte eine distanzierte Kühle bei den sprachlich entworfenen Gegenständlichkeiten. Die Handlungen der Erzählungen erwiesen sich als Darstellung eines "Lebensereignisses". Ein Einbruch des "unerwarteten, ungeheueren Unnormalen" bringt die davon betroffene Figur aus dem existentiellen Gleichgewicht, löst die Grundlage ihres alten Lebens auf und konfrontiert sie mit der Notwendigkeit, neue Existenzbedingungen zu schaffen. Als Darstellung eines existentiellen Lebensereignisses ist dieser Pol als "Expressionismus der Handlung" zu bezeichnen.

Die Definition des v i e r t e n Poles erfolgte aus der Analyse von August Stramms Monologskizze "Der Letzte". Die Form des inneren Monologs und die Anwendung der "stream-of-consciousness"-Technik bestimmen, daß die Skizze zur Darstellung eines "sich-selber-erzählenden" Bewußtseins wird. Die Anwendung des Bewußtseinsstromes als E r z ä h l w e i s e zeigt sich an allen Elementen dieser Erzählform. An den assoziativen Reihungen der Wortbedeutungsfelder und der "pointillistischen" Darstellung sprachlich entworfenen Gegenständlichkeiten wird das "gleitende Ineinanderübergehen der Bewußtseinsinhalte" ersichtlich. (Zenke a.a.0.) Die Handlung erwies sich als die Darstellung der Bewußtseinsaktionen einer von existentieller Seinserfahrung betroffenen Figur. Die Intensität, die aus der Anwendung des Bewußtseinsstromes als Erzählweise erfolgt, ermöglicht die Charakterisierung dieses Poles als "Expressionismus des E r z ä h l e n s".

B. GEMEINSAME FORMALE TENDENZEN DER DARSTELLUNG EINER ERFAHRUNGSINTENSITÄT

Die Analysen und die Definition der hier erarbeiteten "vier Pole expressionistischer Prosa" haben bei der Darstellung einer subjektiven Erfahrungsintensität zwei formale Tendenzen erfaßt, die allen untersuchten Werken gemeinsam sind:

1. die Suche nach neuen Sprachformen und Ausdrucksmöglichkeiten und
2. ein "lyrisches Moment" des Erzählens.

An der Sprache als "erste und letzte Realisierungsebene des Dichterischen" begegnen die Dichter des literarischen Expressionismus einem unausweichlichen Problem. (Hasselblatt a.a.O.)

Indem das Individuum den Regeln der Wort- und Satzfügung in seinem Sprechen folgt, ist es dem, was vorweg, unabhängig von ihm, schon geleistet wurde, ausgeliefert: es ist--gleich, was es, und gleich, wie es etwas sagt--einem Bild der Welt unterworfen, das nicht von ihm selber stammt. Solche Erkenntnis muß aber eine Kunstgesinnung, die Eigenes möglichst unmittelbar zum Ausdruck bringen möchte, zutiefst erschrecken. (Michelsen a.a.O., S. 290)

Die Lösung dieses Problems erzielten die expressionistischen Prosaisten durch Versuche in der Dichtung, traditionelle Sprach- und Ausdrucksformen zu entfremden. Es gilt, die alten Bedeutungsschablonen zu beseitigen, und den außer-literarischen Bezug der Metaphorik abubrechen. (ebd.) Manchmal werden sogar die Metapher selber angegriffen, wie bei Carl Einstein oder Carl Sternheim.

Die Tendenz, neue Sprachformen zu gestalten und anzuwenden und alte, abgenutzte zu zerstören, ist bei jedem der vier Pole ersichtlich. Als Schriftsteller waren die hier besprochenen Expressionisten, trotz individueller Absichten bei der Gestaltung ihrer Werke, jedoch auf Sprache als Medium ihres künstlerischen Ausdrucks angewiesen. Edschmid versucht, die Sprachmöglichkeiten durch dynamische Übersteigerungen und mit Hilfe der "Vision" zu erneuern. Für C. Einstein ist es die "unoptische Verknüpfung der Worte". Bei Döblin erfolgt

dies durch die Anwendung des "Kinostils", während sich Stramm der "stream-of-consciousness"-Technik bedient. Obwohl ihnen die Tendenz der Suche nach neuen Sprachformen gemeinsam ist, geschieht deren poetischen Verwirklichung auf individuell künstlerische Weise.

Die zweite formale Gemeinsamkeit der behandelten Werke ist die Tendenz, aus der Perspektive des Protagonisten zu erzählen. Diese Tendenz ist am konsequentesten im Bewußtseinsstrom bei Stramm zu sehen, aber sie ist auch in verschiedenen Graden bei Döblin, Einstein und Edschmid festzustellen. Das Erzählen aus der Perspektive des Protagonisten evoziert ein *l y r i s c h e s* Moment im Erzählprozeß des Prosawerkes. Es steigert die Intensität des Erzählens und dadurch auch die Intensität des Dargestellten. Erzählt aus der Perspektive der erfahrenden Hauptfigur, wird ein solcher Text zu einer Art lyrischer Ich-Aussage.

Eine dritte gemeinsame Tendenz expressionistischer Prosa, die aber nicht die Erzählform betrifft, ist ihre Neigung, kleinere Prosaformen vorzuziehen. Es scheint, daß die *E r z ä h l u n g* und die ihr verwandten Kurzformen der Prosa sich als adäquateste Form der Darstellung expressionistischer Erfahrungsintensität erwies, weil für eine Bewegung, die alles Alte und Traditionelle verabscheut, die kleineren Prosaformen eine Möglichkeit bieten, gemäß der individuellen Absicht der Dichter, die Intensität des Dargestellten zu konzentrieren und dadurch zu steigern.

ANMERKUNGEN

ANMERKUNGEN

I. EINFÜHRUNG

¹ Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit: vom Naturalismus bis zur Gegenwart, Neuausgabe, Bd. II, (Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1963), S. 181-182.

² Richard Brinkmann, Expressionismus: Forschungs-Probleme 1952-1960, (Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1964), S. 72. S.a. S. 95. Ähnlicher Meinung ist Brinkmann noch in der erweiterten Neuausgabe seines Forschungsberichts, Expressionismus: Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen, (Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1980), S. 265ff.

³ Erich v. Kahler, "Die Prosa des Expressionismus", in Der deutsche Expressionismus: Formen und Gestalten, hrsg. v. Hans Steffen, 2. Aufl., (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970), S.165. S. a. Fritz Martini, "Expressionismus", in Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert: Strukturen und Gestalten, hrsg. v. Otto Mann und Wolfgang Rothe, Bd. I, "Strukturen" (Bern und München: Franke, 1967), S. 317 und 322.

⁴ Wie z. B. für Carl Einstein, Alfred Döblin, August Stramm und neulich auch Robert Walser u.a.m.

⁵ Wie z. B. die Erläuterungen der Theorien Carl Einsteins von Sibylle Penkert, Carl Einstein: Existenz und Ästhetik, (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1970), oder Heidemarie Oehm, Die Kunsttheorie Carl Einsteins, (München: Wilhelm Fink Verlag, 1976).

⁶ Wie z. B. Roy P. Allen, Literary Life in German Expressionism and the Berliner Circles, (Göppingen: Kümmerle, 1974), oder Lothar Peter, Literarische Intelligenz und Klassenkampf: die "Aktion" 1911-1932, (Köln: Pahl-Rugenstein, 1972).

⁷ Folgender Forschungsbericht beschränkt sich auf Studien, die das Phänomen "Prosa des Expressionismus" als Hauptthema oder wesentliches Unterthema behandeln. Untersuchungen zu einzelnen Dichtern bzw. Werken seien hier nicht berücksichtigt.

⁸ Wolfhart Klee, Die charakteristischen Motive der expressionistischen Erzählliteratur, (Berlin: Max Lichtwitz, 1934), zuerst Diss. Leipzig, 1934.

⁹ S. a. ihr Unterkapitel, "Das Groteske und der expressionistische Versuch einer Überwindung der Dekadenz", S. 27ff.

¹⁰ Gunter Martens, Vitalismus und Expressionismus, (Stuttgart: Kohlhammer, 1971).

¹¹ Zu Nietzsches Einfluß s. Paul Böckmann, "Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur", Deutsche Vierteljahresschrift, XXVII (1953) 77-101.

¹² Thomas Anz, Literatur der Existenz, (Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977).

¹³ Soergel behandelt andere expressionistische Prosaisten jedoch unter anderen Rubriken.

¹⁴ Walter Sokel, "Die Prosa des Expressionismus", in Expressionismus als Literatur: Gesammelte Studien, hrsg. v. Wolfgang Rothe, (Bern und München: Franke Verlag, 1969), S. 153-170.

¹⁵ Armin Arnold, Prosa des Expressionismus: Herkunft, Analyse, Inventur, (Stuttgart: Kohlhammer, 1972).

¹⁶ Viele interessante Arbeiten über den literarischen Expressionismus verdienen näher besprochen zu werden. Ihre Untersuchungsfelder zielen jedoch zu sehr über eine Betrachtung der P r o s a dieser Bewegung, als daß sie im vorliegenden Forschungsbericht hätten untergebracht werden können. In dieser Hinsicht sei auf die Studien von Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper, Expressionismus, (München: Wilhelm Fink, 1975), (= UTB 362); und Gerhard P. Knapp, Die Literatur des deutschen Expressionismus, (München: C.H. Beck, 1979), hingewiesen.

¹⁷ Vgl. Eberhard Lämmert, Bauformen des Erzählens, (Stuttgart: Metzler, 1955).

¹⁸ Vgl. Armin Arnold, "Die Prosa der Expressionisten: ein vorläufiges Inventar", in A.A., Prosa des Expressionismus, a.a.O., S. 166-188.

¹⁹ Dies gilt für Stramm nicht.

II. EXEMPLARISCHES ZUR THEORIE EXPRESSIONISTISCHER PROSA

¹ Alfred Döblin, Aufsätze zur Literatur, (Olten, Freiburg im Br. : Walter Verlag, 1963), im folgenden als AZL zitiert.

² Kasimir Edschmid, "Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung", Tribüne der Kunst und Zeit, Bd. I, hrsg. v. Kasimir Edschmid, (Berlin: Erich Reiß Verlag, 1919), im folgenden als TKZ zitiert.

³ S. I. Jens, "Studien zur Entwicklung der expressionistischen Novelle", a.a.O., S. 235.

⁴ S. a. I. Jens, a.a.O. Diese sehr platonische Idee erscheint auch in Carl Einsteins Erzählung "Der unentwegte Platoniker." (1918)

⁵ Karl Herbert Blessing, Die Problematik des "modernen Epos" im Frühwerk Alfred Döblins, (Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1972), S. 11ff.

⁶ Blessing bespricht weitere Unterschiede zwischen Döblins Konzept des Romans und des Dramas, a.a.O., S. 13-14.

⁷ Viktor Žmegač, "Alfred Döblins Poetik des Romans", in Deutsche Romantheorien, hrsg. v. Reinhold Grimm, (Frankfurt/M.: Athenäum Verlag, 1968), S. 303. S. a. W. Sokel, a.a.O. S. 155.

⁸ Carl Einstein, Gesammelte Werke, hrsg. v. Ernst Nef, (Wiesbaden: Limes Verlag, 1962), im folgenden als GW zitiert.

⁹ Heidemarie Oehm, Die Kunsttheorie Carl Einsteins, a.a.O., im folgenden als Oehm zitiert.

¹⁰ Nach Oehm, S. 71. u = und;)(= usw.

¹¹ S. a. Einsteins Brief an Daniel-Henry Kahnweiler (ca. April 1923), abgedruckt in Sibylle Penkert, Carl Einstein: Beitrag zu einer Monographie, (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969), (= Palaestra Bd. 255), S. 139-145, im folgenden als KB zitiert.

¹² Vgl. Oehm S. 73.

¹³ Carl Einstein, Die Kunst des XX. Jahrhunderts, 3. Aufl. (Berlin: Propyläen Verlag, 1931), S. 64.

¹⁴ Zur Funktionalität der Sprache s. Dieter Hasselblatt, Zauber und Logik: eine Kafka-Studie, (Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1964), S. 46-53.

III. DAS ANALYTISCHE INSTRUMENTARIUM ZUR ERSCHLIESSUNG DER ERZÄHLFORMEN EXPRESSIONISTISCHER PROSA

¹ Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk, 4. Aufl. (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972), S. 25. Im folgenden als LK zitiert.

² Dieter Hasselblatt, Zauber und Logik: eine Kafka-Studie, a.a.O., S. 44.

³ Zum Phänomen "Tempo" in der expressionistischen Literatur s. a. Vietta/ Kemper, Expressionismus, a.a.O., S. 110ff.

⁴ Besonders wichtig zur Erschließung der Funktion der dargestellten Gegenständlichkeiten ist der von D. Hasselblatt erarbeitete Unterschied zwischen dem h o m o l o g e n und dem a n a l o g e n Vergleich. D. Hasselblatt, a.a.O. S. 37-46.

⁵ Vgl. Döblin: "Was tun die von heute oder was haben sie getan mit den Dingen, die die Humanisten getrieben haben, was ist aus den Fragen und Problemen philosophischer, religiöser, ästhetischer Art geworden, die sie aufgeworfen haben? Die Antwort: die von heute haben alle Probleme gelöst, auf die einfachste Weise: sie haben sie liegen gelassen. Es sind neue Probleme gekommen. Man hat die Größe und Wichtigkeit der alten Probleme respektvoll anerkannt und sich dann mit der Herstellung von Zahnpasta beschäftigt." (AZL 68)

⁶ Die Charakterisierung dieses Elements beruht auf einem Thesenzettel von Dr. Kurt W. Schild, "Von der Analyse zur Interpretation". (Masch.) Michigan State University.

⁷ Vgl. den folgenden "Exkurs zur sprachtheoretischen Voraussetzungen der expressionistischen Prosa". S. 49.

⁸ Carlo Mierendorff, "Wortkunst/ Von der Novelle zum Roman", in Paul Pörtner, Literaturrevolution 1910-1925: Dokumente, Manifeste, Programme, Bd. I, "Zur Aesthetik und Poetik", (Darmstadt, Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau: Hermann Luchterhand Verlag, 1960), S. 308.

⁹ Hugo v. Hofmannsthal, "Ein Brief", Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa II, (Frankfurt am M.: S. Fischer Verlag, 1959), S. 11.

¹⁰ ebd., S. 12

¹¹ ebd., S. 19-20

¹² In dieser Hinsicht s. a. Kafkas kurzes Prosastück: "Die Sorge des Hausvaters".

¹³ F.T. Marinetti, "Technisches Manifest der futuristischen Literatur", in Paul Pörtner, Literaturrevolution 1910-1925, a.a.O., Bd. II., S. 47-56.

¹⁴ Besonders in den Arbeiten von Armin Arnold, Die Literatur des Expressionismus: sprachlich und thematische Quellen, (Stuttgart: Kohlhammer, 1966) und Gunter Martens, Vitalismus und Expressionismus, a.a.O.

¹⁵ Nach dem "vorläufigen Inventar" von A. Arnold, Prosa des Expressionismus, a.a.O., S. 166-168.

¹⁶ Die Bezeichnung der einzelnen, hier zu definierenden "Pole" erfolgt absichtlich ohne Anwendung des bestimmten Artikels. Die vier Pole bzw. der erste Pol usw. wäre zu limitiert. Die vorliegende Arbeit beabsichtigt eine Deskription dieser Prosa, nicht ein Aufstellen starrer, präskriptiver Kategorien.

IV. ERSTER POL: EXPRESSIONISMUS DER SPRACHE AM BEISPIEL VON KASIMIR EDSCHMIDS DIE SECHS MÜNDUNGEN

¹ Kasimir Edschmid, Die sechs Mündungen: Novellen, (Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1915), zitiert nach der Kraus Reprint Ausgabe, (Neudeln/Liechtenstein, 1973). Im folgenden als SM zitiert.

² Zitiert nach Kurt Pinthus, "Nachwort", zu Kasimir Edschmid, Die Sechs Mündungen, (Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1967), S. 123.

³ Vgl. A. Arnold, Prosa des Expressionismus, a.a.O., der Edschmid (und auch Otto Flake) als "Kuckuckseier" bezeichnet, S. 108ff. S. a. Vietta/Kemper, a.a.O., S. 115.

⁴ Diese basieren z. T. auf den Zusammenfassungen der Erzählungen, die I. Jens in ihrer Arbeit bringt, a.a.O. S. 199-203.

⁵ S. o. Kapitel III der vorliegenden Arbeit, S. 20f.

⁶ Zum Verhältnis zwischen dem Künstler und dem Gefühl s. TKZ 52 und 64f.

⁷ Vgl. I. Jens, a.a.O., S. 212ff. und Gunter Engels, "Der Stil expressionistischer Prosa im Frühwerk Kasimir Edschmids", Diss., Köln, 1952, S. 39.

⁸ Zu anderen Bedeutungsfeldern (z.B. Erotik und Technik) bei diesen Erzählungen s. I. Jens, a.a.O., S. 213-214.

⁹ Liedes Behauptung: "Die räumliche und zeitliche Ferne enthebt Edschmid einer Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, in der er zu Hause ist," (a.a.O., S. 110) ignoriert die bedeutende Kontrastfunktion der Darstellung fremdländischer Schauplätze. Die Auseinandersetzung mit der objektiven Wirklichkeit wird dadurch intensiviert, nicht vermindert.

¹⁰ In dieser Erzählung wird die Exotik des Schauplatzes und der Figuren im Text selber entlarvt. "Zuerst großspurig und in der starken Lüge der hohen bespornten Lederschuhe sich wiegend, die Cowboys aus Dresden und Garmisch." Die "Brutalität der Ringkämpfertruppe ist "bewußt", und ihr Bär "haarlos". Lydia (die "Dame ohne Unterleib") ist ein "dickes aufgeschollenes Tier" und geht "idiotisch, faul . . . in grünen Samthosen." Sogar die "Menschenfresser des Mexikaners sind nur Krokodile. (SM 109)

¹¹ Arnold verkennt die Übersteigerungsfunktion dieser Zeitangaben, wenn er die dargestellten Entfernungen auf Distanzen in den USA direkt überträgt. Prosa des Expressionismus, a.a.O., S. 115. S. a. Vietta/Kemper a.a.O. S. 330f.

¹² Der Terminus "Aufbruch" wird von Kemper angewendet, um Pertens Entschluß zu charakterisieren, seine Heimatstadt zu verlassen. Vietta/Kemper, a.a.O., S. 333.

¹³ S. a. Liede, a.a.O., S. 119.

¹⁴ I. Jens behauptet das Gegenteil und schreibt, daß Edschmid "mit der allwissenden Haltung des Erzählers berichtet, der souverän über dem Geschehen steht." a.a.O., S. 218.

V. ZWEITER POL: EXPRESSIONISMUS DES SPRACHLICH DARGE-
STELLTEN AM BEISPIEL VON CARL EINSTEINS BEBUQUIN

¹ Bebuquin zitiert nach Carl Einstein, Gesammelte Werke, hrsg. von Ernst Nef, a.a.O., im folgenden als GW zitiert.

² Die ersten vier Kapitel des neunzehn Kapitel umfassenden Romans erschienen 1907 als Vorabdruck in der von Franz Blei herausgegebenen Zeitschrift Die Opale (Halbbd. 2, 1907, S. 169-175) mit dem Titel: "Herr Giorgio Bebuquin". Der vollständige Roman erschien 1912, zuerst als Fortsetzungsroman in der Aktion (Jg. 2, Nr. 28-41) und dann als erster Band der "Aktionsbücherei für Aeternisten" mit dem Titel: Bebuquin: oder die Dilettanten des Wunders, (Berlin-Wilmersdorf: Verlag der Aktion, 1912). Bei der zweiten Buchausgabe (1917) wurde der Titel auf Bebuquin gekürzt. Der hier behandelte Text entspricht der Ausgabe vom Jahre 1912.

³ Sibylle Penkert, Carl Einstein: Beitrag zu einer Monographie, a.a.O., S. 62.

⁴ Herbert Kraft, Kunst und Wirklichkeit im Expressionismus--mit einer Dokumentation zu Carl Einstein, (Bebenhausen: Verlag Lothar Rotsch, 1970), S. 30-52.

⁵ Franz Blei, "Carl Einstein", Die Aktion, Jg. 2, (1912) Sp. 1424f., zitiert nach Kraft, a.a.O., S. 30.

⁶ Gottfried Benn, zitiert nach Gert Quenzer, "Absolute Prosa: Carl Einsteins Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders", Der Deutschunterricht, Jg. 17, Heft 5, Okt. 1965, S. 53.

⁷ Sibylle Penkert, Carl Einstein: Beitrag zu einer Monographie, a.a.O., S. 64.

⁸ Carl Einstein, "Brief an Daniel-Henry Kahnweiler", a.a.O., im folgenden als KB zitiert.

⁹ Carl Einstein, Die Kunst des XX. Jahrhunderts, a.a.O., S. 60. Für eine detaillierte Untersuchung des Schauens als Element von Einsteins Kunsttheorie s. Heidemarie Oehm, Die Kunsttheorie Carl Einsteins, a.a.O., S. 28ff.

¹⁰ Das trifft für alle hier erwähnten und im Literaturverzeichnis angeführten Arbeiten über Bebuquin zu.

11 Wie z. B. in der Bar, als Böhm sagt: "Man hat bis jetzt die Vernunft benutzt, die Sinne zu vergrößern, die Wahrnehmung zu reduzieren, zu vereinfachen." (GW 209)

12 Quenzer sieht dieses Lied als Parodie auf Novalis' Hymnen an die Nacht und behauptet: "Der Sinnbezug ist durch die Bezeichnung 'blauer Fleck' zu Novalis hergestellt und verzerrt." Auch sieht er den Namen des Sängers, Heinrich Lippenknabe, als Parodie auf den Namen Heinrich von Ofterdingen. a.a.O., S. 63. Auch als Parodie verstanden erweist das Lied keinen Bezug zu einem ideellen Sinngehalt.

13 Ewald Wasmuth, "Die Dilettanten des Wunders: Versuch über Carl Einsteins Bebuquin", Der Monat, 14. Jg., Heft 163, April 1962, S. 52. Ein anderes Beispiel ist in der Barszene: "Ein Sturmregen pointilliert die großen Scheibenfenster." (GW 209)

14 Dabei ist nicht klar, wodurch sich qualitative Zeit und qualitativer Raum unterscheiden. Da nach Einstein Qualität nur mithilfe der Intensität zu differenzieren ist, wäre es möglich, daß Raum und Zeit als Qualitäten zusammenfielen. Dann bliebe für den Menschen nur der Intensitätsgrad der Raum-Zeitempfindungen als Orientierungspunkt und Kategorisierungshilfe der Erlebnisse im Dasein.

15 Oehm behauptet, Euphemia sei mit der Wachspuppe im "Museum zur billigen Erstarrnis" gleichzusetzen, wofür es im Text keinen Beweis gibt. Oehm, a.a.O., S. 125.

16 Auf Quenzers Versuch, Heinrich Lippenknabe mit Heinrich von Ofterdingen zu verbinden, wurde schon hingewiesen. (s.o. Anm. V. 12) Nebukadnezar Böhm will er auf einen gleichgenannten chaldäischen König zurückführen, (a.a.O., S. 55) und meint, der Name "Bebuquin" müsse jedoch enträtselt werden. (a.a.O., 54) Penkert bringt die erste Deutung vom Namen "Bebuquin", den sie "möglicherweise" aus der Zusammensetzung zweier französischer Wörter entstammen sieht: "bēbēte = unsinnig, kindisch, närrisch und mannequin = Kunstfigur, Männchen, Gliederpuppe". (Sibylle Penkert, Carl Einstein: Beitrag zu einer Monographie, a.a.O., S. 66, Anm. 79) K. Sello bezeichnet den Namen "Bebuquin" als "französierend nieselnde Nachbildung von Babychen, zumal Bebuquin seine Gefährten mit 'Babys' anredet und alle seine Handlungen in den Präliminarien steckenbleiben." Katrin Sello, "Revolte und Revolution: Vorschläge zu einer Interpretation des Bebuquin," Alternative, 13. Jg., Heft 75, 1970, S. 235. Oehm schließt sich der Deutung von Penkert an. Oehm, a.a.O., S. 103f.

17 Quenzer stellt Bebuquin mit Böhm zusammen als "real-irreale Doppelgestalt" auf. (a.a.O., S. 55) Penkert macht aus der Doppelgestalt die Konstellation "Christ: Antichrist".

(Sibylle Penkert, Carl Einstein: Beitrag zu einer Monographie, a.a.O., S. 66, Anm. 82) Sello erweitert die Doppelgestalt zum "Dilettanten-Tripel": Bebuquin, Böhm, Euphemia. (a.a.O., S. 236.) Oehm betrachtet Bebuquin als "multiple person". (a.a.O., S. 105) Sie fügt jedoch hinzu, Einstein möchte ihn von den anderen Figuren, den Dilettanten des Wunders, unterscheiden. (ebd. S. 107)

¹⁸ Kapitel 10 läßt sich als Übergang zwischen den zwei Hälften des Romans bezeichnen. Es ist auch das einzige Kapitel, in dem Bebuquin nicht präsent ist.

¹⁹ Der Darstellung und Erläuterung des Kunstmotivs im Roman liegen Einsteins eigene Kunsttheorien zugrunde. In dieser Hinsicht wird Bebuquin zum Roman über den Roman, wie auch Friedrich Schlegels Lucinde. Oehms Versuch, diese Tendenz mithilfe einer Interpretation des Namen "Bebuquin" und der Kunsttheorie von Baudelaire zu bestätigen, erweist sich als unzulänglich. Vgl. Oehm, a.a.O., S. 103ff., bes. S. 105.

²⁰ Franz Kafka, Gesammelte Werke: Taschenbuchausgabe in sieben Bänden, Bd. 5, Die Beschreibung eines Kampfes, hrsg. v. Max Brod, (Frankfurt am M.: S. Fischer, 1976), S. 91.

²¹ Sello, a.a.O., S. 236.

²² Carl Einstein, Die Kunst des XX. Jahrhunderts, a.a.O., S. 64.

²³ Vgl. Einsteins Kritik an den Weltanschauungsdichtern, GW S. 116-117, s.a. Oehm, a.a.O., S. 87.

VI. DRITTER POL: EXPRESSIONISMUS DER HANDLUNG AM BEISPIEL VON ALFRED DÖBLINS "DIE TÄNZERIN UND DER LEIB", "DIE ERMORDUNG EINER BUTTERBLUME" UND "DER KAPLAN"

¹ Alfred Döblin, Die Ermordung einer Butterblume: Ausgewählte Erzählungen 1910-1950, (Olten, Freiburg im Br.: Walter Verlag, 1962). Im folgendem als EB zitiert.

² "Die Tänzerin und der Leib" Erstdruck in Der Sturm, Nr 10, März 1910; "Die Ermordung einer Butterblume" Erstdruck in Der Sturm, Nr. 28 und 29, 8. und 15. September 1910; "Der Kaplan" Erstdruck in Der Sturm, Nr. 5, Juni 1914.

³ Klaus Müller-Salget, Alfred Döblin: Werk und Entwicklung, (Bonn: Bover, 1972), S. 12ff und S. 44ff. S. a. Leo Kreuzer, "Abläufe oder Geschichten: über das Romanwerk Alfred Döblins", Akzente, 14. Jg., Heft 4, August 1967, S. 321.

⁴ Viktor Žmegač, "Alfred Döblins Poetik des Romans", a.a.O., S. 303. S. a. W. Sokel, "Die Prosa des Expressionismus", a.a.O., S. 155.

⁵ Zitiert nach Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik, hrsg. v. Ingrid Schuster und Ingrid Bode, (Bern, München: Franke Verlag, 1973). Die in den Klammern stehenden Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

⁶ Die strenge Perspektivität der Darstellung ist mit einer Ausnahme charakteristisch für alle frühen Erzählungen von Döblin. In "Die Segelfahrt" (1911) wird die Geschichte aus zwei Perspektiven erzählt: als Copetta stirbt, wird weiter aus der Perspektive der Frau berichtet.

⁷ Zum Verhältnis bei Döblin zwischen der Dynamik und den Forderungen der Futuristen siehe Müller-Salget, a.a.O., S. 105ff. und Kasimir Edschmid, "Alfred Döblin und die Futuristen", in Kasimir Edschmid, Die doppelköpfige Nymphe: Aufsätze über die Literatur und die Gegenwart, (Berlin: Paul Cassierer, 1920).

⁸ Siehe hierzu Helga Stegemann, Studien zu Alfred Döblins Bildlichkeit, (Bern, Frankfurt am M., Las Vegas: Peter Lang, 1979). Über die Rolle der Bildlichkeit im "Kinostil" stellt Stegemann fest: "Sie ist vom Erzähler so geformt, daß sie den Leser instand setzt, intuitiv und erlebnishaft zu erfassen, was im Inneren eines Menschen vor sich geht, und zwar nicht nur das, was in sein Bewußtsein dringt." (S. 61) Aufgrund der Untersuchung von Stegemann sei hier auf eine weitere Analyse der Bildlichkeit verzichtet.

⁹ Die Figuren der Erzählungen werden selten sofort mit Namen bezeichnet. In "Die Ermordung einer Butterblume" fällt der Name der Hauptfigur erst im achten Absatz (EB 43), und in "Der Kaplan" erst auf der zehnten Seite! (EB 190). Davor werden die Figuren nach ihren Berufen benannt: Tänzerin, Kaufmann, Kaplan.

¹⁰ Kurt W. Schild, "Formen des Verschlüsseln in Franz Kafkas Erzählkunst", Diss., Köln, 1970, S. 31. Die Definition der Grundelemente des Handlungsablaufes bei Döblin basiert im wesentlichen auf Schilds "Fabelanalyse", S. 31ff.

¹¹ Der Tempuswechsel: Imperfekt--Präsens ist ein weiteres Beispiel der Perspektivität des Erzählens und zeigt, wie sehr Fischer vom Einbruch betroffen ist.

¹² Zur Funktion der Firma-Metaphorik siehe Stegemann, a.a.O., S. 115.

¹³ Ein analoger Kausalnexus läßt sich bei sämtlichen frühen Erzählungen Döblins erweisen.

¹⁴ Müller-Salget steht hier stellvertretend für die vielen Interpretationen des Döblin'schen Erzählwerkes, die von der psychologischen, sexuellen Motivation der Figuren (und des Autors) ausgehen. Vertreter dieser Richtung sind bei Müller-Salget verzeichnet. a.a.O., S. 75ff.

¹⁵ S. a. Stegemann, a.a.O., S. 110ff., et passim.

VII. VIERTER POL: EXPRESSIONISMUS DES ERZÄHLENS AM BEISPIEL VON AUGUST STRAMMS "DER LETZTE"

¹ August Stramm, "Der Letzte", in August Stramm, Das Werk, hrsg. v. René Radrizzani, (Wiesbaden: Limes, 1962), S. 123-124. Seine Kürze macht Seitenangaben bei Zitaten überflüssig.

² Inge Stramm, zitiert nach René Radrizzani, "Nachwort", zu August Stramm, Das Werk, a.a.O., S. 422.

³ Vgl. Stramms Brief an Walden vom 22. Mai, 1914, abgedruckt in Paul Pörtner, Literaturrevolution, Bd. I, a.a.O., S. 45.

⁴ Thea Pokowietz, "August Stramm", in Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung, hrsg. v. Hermann Freidemann und Otto Mann, (Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag, 1956), S. 116-117.

⁵ ebd.

⁶ Radrizzani, "Nachwort", a.a.O., S. 426.

⁷ Zuletzt Jürgen Zenke, Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert, (Köln, Wien: Böhlau Verlag, 1976), S. 26. Im folgenden als Zenke zitiert.

⁸ Zenke, S. 87, Anm. 15, und Radrizzani, "Nachwort", a.a.O., S. 432-433. Auf die sehr interessante Frage, wo der Unterschied zwischen dem inneren Monolog und einem Gedicht liegt, sei in der vorliegenden Arbeit nicht eingegangen.

⁹ Vietta/Kemper, Expressionismus, a.a.O., S. 45.

¹⁰ Briefe vom 6. Oktober 1914 und 14. Dezember 1914 an Walden. Zitiert nach Paul Pörtner, Literaturrevolution, Bd. I, a.a.O., S. 47-48.

¹¹ Vgl. Radrizzani, "Nachwort", a.a.O., S. 432ff. und A. Arnold, Die Literatur des Expressionismus, a.a.O., S. 28-31.

¹² Aus einem Brief vom 29. Dezember 1914 an seine Frau. Zitiert nach Radrizzani, "Nachwort", a.a.O., S. 433.

¹³ S. a. Lämmert, Bauformen des Erzählens, a.a.O. S. 236-237.

¹⁴ Peter Michelsen, "Zur Sprachform des Frühexpressionismus bei August Stramm", Euphorion, Jg. 58, 1964, S. 289. Im folgenden als Michelsen zitiert.

LITERATUR

LITERATUR

A. TEXTE

Döblin, Alfred. Aufsätze zur Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden in Verbindung mit den Söhnen des Dichters. Herausgegeben von Walter Muschg. Olten, Freiburg im Br.: Walter Verlag, 1963 (=AZL)

Die Ermordung einer Butterblume: Ausgewählte Erzählungen 1910-1950. Ausgewählte Werke in Einzelbänden in Verbindung mit den Söhnen des Dichters. Herausgegeben von Walter Muschg. Olten, Freiburg im Br.: Walter Verlag, 1962. (=EB)

Unser Dasein. Ausgewählte Werke in Einzelbänden in Verbindung mit den Söhnen des Dichters. Herausgegeben von Walter Muschg. Olten, Freiburg im Br.: Walter Verlag, 1964.

Die Zeitlupe: Kleine Prosa. Ausgewählte Werke in Einzelbänden in Verbindung mit den Söhnen des Dichters. Herausgegeben von Walter Muschg. Olten, Freiburg im Br.: Walter Verlag, 1962.

Edschmid, Kasimir. Die doppelköpfige Nymphe: Aufsätze über die Literatur und die Gegenwart. Berlin: Paul Cassierer, 1920. Nachdruck: Neudeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1973.

Lebendiger Expressionismus: Auseinandersetzungen, Gestalten, Erinnerungen. Wien, München, Basel: Verlag Kurt Desch, 1961.

Frühe Manifeste: Epochen des Expressionismus. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1957.

Frühe Schriften. Ausgewählt von Ernst Johann. Neuwied: Luchterhand, 1970.

Die sechs Mündungen: Novellen. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1915. Nachdruck: Neudeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1973. (=SM)

- . Die sechs Mündungen: Novellen. Mit einem Nachwort von Kurt Pintus. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1967. (= Universalbibliothek Nr. 8774-75).
- . "Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung." Tribüne der Kunst und Zeit: Eine Schriftensammlung. Nr. I. Herausgegeben von Kasimir Edschmid. Berlin: Erich Reiß Verlag, 1919 (=TKZ)
- Einstein, Carl. Gesammelte Werke. Herausgegeben von Ernst Nef. Wiesbaden: Limes Verlag, 1962.
- . Die Kunst des XX. Jahrhunderts. 3. Aufl. Berlin: Propyläen Verlag, 1931. (= Propyläen Kunstgeschichte Bd. 16).
- Stramm, August. "Briefe an Herwarth und Nell Walden." in Paul Pörtner. Literaturrevolution 1910-1925: Dokumente, Manifeste, Programme. 2 Bände. Bd. I. "Zur Aesthetik und Poetik." Darmstadt, Neuwied am Rhein, Berlin Spandau: Hermann Luchterhand, 1960. S. 45-57.
- . Das Werk. Herausgegeben von René Radrizzani. Wiesbaden: Limes Verlag, 1962.

B. LITERATUR ZU DÖBLIN, EDSCHMID, EINSTEIN UND STRAMM

- Blessing, Karl Herbert. Die Problematik des "modernen Epos" im Frühwerk Alfred Döblins. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Haim, 1972.
- Brammer, Ursula. Kasimir Edschmid: Bibliographie. Heidelberg: Schneider, 1970.
- Casey, Timothy Joseph. "Alfred Döblin." in Expressionismus als Literatur: Geammelte Studien. Herausgegeben von Wolfgang Rothe. Bern und München: Franke Verlag, 1969. S. 637-655.
- Engels, Günther. "Der Stil expressionistischer Prosa im Frühwerk Kasimir Edschmids." Diss. Köln, 1952.
- Graber, Heinz. "Carl Einstein." in Expressionismus als Literatur: Gesammelte Studien. Herausgegeben von Wolfgang Rothe. Bern und München: Franke Verlag, 1969. S. 669-680.
- Grass, Günter. "Über meinen Lehrer Döblin." Akzente XIV Heft 4 (August 1967). S. 290-309.

- Grothe, Wolfgang. "Die Theorie des Erzählens bei Alfred Döblin." Text und Kritik, 13/14 (1966). S. 5-21.
- Haller, Rudolf. "August Stramm." in Expressionismus als Literatur: Gesammelte Studien. Herausgegeben von Wolfgang Rothe. Bern und München: Franke Verlag, 1969. S. 232-250.
- Heißenbüttel, Helmut. "Ein Halbvergessener: Carl Einstein." in H.H. Über Literatur: Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972. (zuerst: Olten: Walter Verlag, 1966).
- Huget, Louis. Bibliographie Alfred Döblin. Berlin: Aufbau Verlag, 1972.
- Jens, Inge. "Studien zur Entwicklung der expressionistischen Novelle." Diss. Tübingen, 1954.
- Kreuzer, Leo. "Abläufe oder Geschichten: über das Romanwerk Alfred Döblins." Akzente XIV. Heft 4 (August 1967). S. 310-325.
- Kort, Wolfgang. Das Bild des Menschen im Romanwerk Alfred Döblins. Diss. McGill University, 1969. Bonn: Bovier, 1970.
- Kraft, Herbert. Kunst und Wirklichkeit im Expressionismus: mit einer Dokumentation zu Carl Einstein. Bebenhausen: Verlag Lothar Rotsch, 1970.
- Liede, Helmut. "Stiltendenzen expressionistischer Prosa: Untersuchungen zu Novellen von A. Döblin, C. Sternheim, K. Edschmid, G. Heym, G. Benn." Diss. Freiburg im Br. 1960.
- Links, Roland. Alfred Döblin: Leben und Werk. Berlin: Volk und Wissen, 1965.
- Meyer, Jochen, Herausgeber. Alfred Döblin 1878-1978. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-National-Museum. Marbach am Neckar 10. Juni bis 31. Dez. 1978. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1978.
- Michelsen, Peter. "Zur Sprachform des Frühexpressionismus bei August Stramm." Euphorion. Jg. 58 (1964). S. 276-302.
- Minder, Robert. "Alfred Döblin 'Die Segelfahrt': oder Struktur und Erlebnis." in R.M. Wozu Literatur: Reden und Essays. Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1971. S. 77-118.

- Oehm, Heidemarie. Die Kunsttheorie Carl Einsteins. München: Fink, 1976.
- Penkert, Sibylle. Carl Einstein: Beitrag zu einer Monographie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969. (= Palaestra Bd. 255).
- . Carl Einstein: Existenz und Ästhetik. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1970. (= Verschollene und Vergessene).
- . "Carl Einstein 1885-1940." Euphorion LXI Heft 4 (1967). S. 407-411.
- Pfaff, Peter. "Kasimir Edschmid." in Expressionismus als Literatur: Gesammelte Studien. Herausgegeben von Wolfgang Rothe. Bern und München, Franke, 1969. S. 707-716.
- Pokowietz, Thea. "August Stramm." in Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung. Herausgegeben von Hermann Friedemann und Otto Mann. Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag, 1956. S. 116-128.
- Prangel, Mattias. Alfred Döblin. Stuttgart: Metzler, 1973 (= Sammlung Metzler Nr. 105).
- Quenzer, Gert. "Absolute Prosa: Carl Einsteins Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders." Der Deutschunterricht. Jg. 17 Heft 5 (Oktober 1965). S. 53-65.
- Schuster, Ingrid und Ingrid Bode, Hrsg. Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik. Bern und München: Franke, 1973
- Sello, Katrin. "Revolte und Revolution: Vorschläge zu einer Interpretation des Bebuquin." Alternative. 13. Jg. Heft 75 (1970). S. 232-245.
- Stegemann, Helga. Studien zu Alfred Döblins Bildlichkeit: "Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen." Diss. Kingston, Ontario, Queen's University, 1975. Bern, Frankfurt am M., Las Vegas: Peter Lang, 1979.
- Thomas, R. Hinton. "Carl Einstein and Expressionism." in Essays in German Language. Hrsg. v. Siebert S. Praver, R. Hinton Thomas und Leonard Foster. London. 1969. S. 136-148.
- de Vries, Karl-Ludwig. "Moderne Gestaltelemente im Romanwerk Alfred Döblins und ihre Grundlagen: Ein Beitrag zur Morphologie des modernen Romans." Diss. Hamburg, 1968.

- Wasmuth, Ewald. "Die Dilettanten des Wunders: Versuch über Carl Einsteins Bebuquin." Der Monat. Jg. 14 Heft 163 (April 1963). S. 49-58.
- Zenke, Jürgen. Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert. Köln und Wien: Böhlau Verlag, 1976. (=Kölner germanistische Studien. Hrsg. v. Paul Böckmann, Bd. 12).
- Žmegač, Viktor. "Alfred Döblins Poetik des Romans." in Deutsche Romantheorien: Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland. Hrsg. v. Reinhold Grimm. Frankfurt am M. und Bonn: Athenäum Verlag, 1968. S. 297-320.

C. LITERATUR ZUM EXPRESSIONISMUS

- Allen, Roy P. Literary Life in German Expressionism and the Berliner Circles. Göttingen: Kümmerle, 1974.
- Anz, Thomas. Literatur der Existenz: literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart: Metzler, 1977. (= Germanistische Abhandlungen Nr. 46).
- Arnold, Armin. Die Literatur des Expressionismus: sprachliche und thematische Quellen. Stuttgart: Kohlhammer, 1966. (= Sprache und Literatur).
- Prosa des Expressionismus: Herkunft, Analyse, Inventar. Stuttgart: Kohlhammer, 1972. (= Sprache und Literatur).
- Bense, Max. "Über expressionistische Prosa." Merkur 3 (1949). S. 197-199.
- Best, Otto F., Hrsg. Theorie des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1976. (= Universalbibliothek Nr. 9817 (3)).
- Brinkmann, Richard. "'Abstrakte' Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage." in Der deutsche Expressionismus: Formen und Gestalten. Hrsg. v. Hans Steffen. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970. S. 88-114.
- Expressionismus: Forschungsprobleme 1952-1960. Stuttgart: Metzler, 1961.

- . Expressionismus: internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. Stuttgart: Metzler, 1980. (= Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte Sonderband.).
- Dimić, Collette. "Das Groteske in den Erzählungen des Expressionismus: Scheerbart, Mynona, Sternheim, Ehrenstein und Heym." Diss. Freiburg im Br., 1960.
- Eykmann, Christoph. Denk- und Stilformen des Expressionismus. München: Franke, 1974. (= UTB Nr. 256).
- Kahler, Erich v. "Die Prosa des Expressionismus." in Der deutsche Expressionismus: Formen und Gestalten. Hrsg. v. Hans Steffen. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970. S. 157-178.
- Klee, Wolfhart Gottholt. Die charakteristischen Motive der expressionistischen Erzählliteratur. Diss. Leipzig. 1934. Berlin: Max Lichtwitz, 1934.
- Knapp, Gerhard P. Die Literatur des deutschen Expressionismus. München: C. H. Beck, 1979.
- Krispyn, Egbert. Style and Society in German literary Expressionism. Gainesville, Florida: University of Florida Press, 1964.
- Martens, Gunter. Vitalismus und Expressionismus: ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Stuttgart: Kohlhammer, 1971.
- Martini, Fritz. "Expressionismus." in Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert: Strukturen und Gestalten. Hrsg. v. Otto Mann und Wolfgang Rothe. Bd. I "Strukturen". Bern und München: Franke, 1967. S. 297-326.
- . Hrsg. Prosa des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1970. (= Universalbibliothek Nr. 8379-82).
- Paulsen, Wolfgang, Hrsg. Aspekte des Expressionismus: Periodisierung, Stil, Gedankenwelt. Heidelberg: Stiehm, 1968. (=Poesie und Wissenschaft Nr. 8).
- . "Die deutsche expressionistische Dichtung des 20. Jahrhunderts und ihre Forschung." Universitas. Jg. XVII Heft 4 (1962). S. 411-422.
- Peter, Lothar. Literarische Intelligenz und Klassenkampf: die "Aktion" 1911-1932. Köln: Pahl-Rugenstein, 1972.

- Perkins, Geoffrey. Contemporary Theory of Expressionism.
Bern und Frankfurt am M.: Peter Lang, 1974.
- Raabe, Paul. Expressionismus: Der Kampf um eine literarische
Bewegung. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1965.
- . Hrsg. Index Expressionismus: Bibliographie der
Beiträge in den Zeitschriften des literarischen Expres-
sionismus 1910-1925. Neudeln: Kraus Thomson, 1972.
- Schneider, Otto. "Bedeutung und Gedanke der Einheit in der
expressionistischen Prosa." Diss. Rostock, 1949.
- Soergel, Albert. Dichtung und Dichter der Zeit: vom
Naturalismus bis zur Gegenwart. Neuausgabe. Bd. II
Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1963.
- Sokel, Walter. "Die Prosa des Expressionismus." in
Expressionismus als Literatur: Gesammelte Studien.
Hrsg. v. Wolfgang Rothe. Bern und München: Franke.
1969. S. 153-170.
- . The Writer in Extremis: Expressionism in
twentieth-century German Literature. Stanford,
California: Stanford University Press, 1959.
- Vietta, Silvio und Hans-Georg Kemper. Expressionismus.
München: Wilhelm Fink, 1975. (= UTB Nr. 362).
- Voermanek, Wilderich. "Untersuchungen zur Kunsttheorie des
Sturm-Kreises." Diss. Berlin F. U., 1970.

D. ALLGEMEINE LITERATUR

- Böckmann, Paul. "Die Bedeutung Nietzsches für die Situation
der modernen Literatur." Deutsche Vierteljahresschrift
für Literatur und Geistesgeschichte. XXVII (1953)
S. 77-101.
- Friedemann, Käte. Die Rolle des Erzählers in der Epik.
Berlin: H. Haessel Verlag, 1910. Nachdruck Darm-
stadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.
- Hamburger, Käte. "Erzählformen des modernen Romans." Der
Deutschunterricht. Jg. 11 Heft 4 (1959). S. 5-23.
- . Die Logik der Dichtung. 2. Aufl. Stuttgart:
Ernst Klett, 1968.

- Hasselblatt, Dieter. Zauber und Logik: eine Kafka-Studie. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1964.
- Hofmannsthal, Hugo v. "Ein Brief." Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II. Frankfurt am M.: S. Fischer, 1959. S. 7-22.
- Holl, Osker. Der Roman als Funktion und Überwindung der Zeit. Diss. Wien, 1963. Bonn: Bovier, 1968.
- Ingarden, Roman. Das literarische Kunstwerk. 4. Aufl. Tübingen: Max Niemayer Verlag, 1972.
- Kafka, Franz. Gesammelte Werke. Taschenbuchausgabe in sieben Bänden. Bd. 5 Die Beschreibung eines Kampfes. Hrsg. v. Max Brod. Frankfurt am M.: S. Fischer, 1976.
- Kayser, Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk: eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 13. Aufl. Bern und München: Franke, 1968.
- Lämmert, Eberhard. Bauformen des Erzählens. 6. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1975.
- Marinetti, F. T. "Technisches Manifest der futuristischen Literatur." in Paul Pörtner. Literaturrevolution 1910-1925: Dokumente, Manifeste, Programme. Bd. II Zur Begriffsbestimmung der Ismen. Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau: Luchterhand, 1961. S. 47-56.
- Mirendorff, Carlo. "Wortkunst/ Von der Novelle zum Roman." in Paul Pörtner. Literaturrevolution 1910-1925: Dokumente, Manifeste, Programme. Bd. I Zur Aesthetik und Poetik. Darmstadt, Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau: Luchterhand, 1960. S. 307-313.
- Pörksen, Uwe. Der Erzähler im mittelhochdeutschen Epos. Berlin: Erich Schmidt, 1971.
- Schild, Kurt W. "Formen des Verschlüsseln in Franz Kafkas Erzählkunst." Diss. Köln, 1970.
- Steiger, Emil. Grundbegriffe der Poetik. 4. Aufl. Zürich: Atlantis Verlag, 1959.
- Wellek, René und Austin Warren. Theory of Literature. New York: Harcourt, Brace und World, 1949.