

Industrie: denn der Unternehmer ist der Vater der Arbeiter!« (Werfel 1990a, S. 257).

Von der Faszination, die Gross mit seinen Ideen und seiner Person ausübte, zeugen die vielen autobiographischen Romane und Erinnerungen über die Zeit des Expressionismus, in denen er auftaucht: als Dr. Gebhart in Franz Werfels *Barbara oder die Frömmigkeit* (1929), Dr. Kreuz in Leonhard Franks *Links wo das Herz ist* (1952), Dr. Hoch in Johannes R. Bechers *Abschied* (1940), Dr. Othmar in Karl Orens *Wurzeln* (1963) und unverschlüsselt in Franz Jungs Roman *Sophie* (1915) und seiner Autobiographie *Der Weg nach unten* (1961). In Franz Werfels Drama *Schweiger* (1922) tritt er als Dr. Otrakar Grund auf. Der wie Gross zeit lebens an seiner Vaterbeziehung leidende Franz Kafka plante mit ihm und Werfel zusammen 1917 eine gemeinsame Zeitschrift mit dem bezeichnenden Titel *Blätter zur Bekämpfung des Machtwillens* (Binder 1976). Starkes Aufsehen erreichte im November 1913 die Verhaftung des Arztes: Otto Gross' einflussreicher Vater hatte seinen aus der bürgerlichen Ordnung ausgebrochenen Sohn in eine Irrenanstalt verschleppen lassen und damit für die literarischen Bearbeitungen des Vater-Sohn-Konflikts ein reales Exempel geliefert. Franz Pfemfert und Franz Jung initiierten eine Pressekampagne für seine Freilassung (Hurwitz 1979; vollständig dokumentiert in Jung/Anz 2002).

Generationenkonflikte: Hohendahl 1967, S. 80ff. (Drama); Hamann/Hernand 1976, S. 18ff.; Vietra/Kemper 1975, S. 176-182; Anz/Stark 1982, S. 144-168 (Dokumente); Siebenhaar 1982, S. 35-52 (politische und soziologische Implikationen); Michaels 1983 (Gross-Rezeption im Expr.); Sheppard 1986 (an Lacan orientierte Textanalysen zum Vater-Sohn-Konflikt); Korre 1988 (Expressionismus und Jugendbewegung); Mix 1995 und 2000b (Generationen- und Schulkonflikte); Ehart 2001 (Familie und Männlichkeit); Rilke, Kafka, Werfel; Anz 2002 (Expr. und Sturm und Drang); Jung/Anz 2002 (Dokumente zum Fall Otto Gross).

2.3 Irre

Der Arzt und Dichter Alfred Döblin berichtete 1927 während der Abschlussarbeiten an seinem Roman *Berlin Alexanderplatz*, in dem Franz Biberkopf am Ende einer kriminellen Karriere krank in die Irrenanstalt Buch eingeleitet wird, über seine früheren psychiatrischen Erfahrungen als Assistenzarzt: »Unter diesen Kranken war mir immer sehr wohl. Damals bemerkte ich, daß ich nur zwei Kategorien Menschen ertragen kann neben Pflanzen, Tieren und Steinen: näm-

lich Kinder und Irre. Diese liebte ich immer wirklich. Und wenn man mich fragt, zu welcher Nation ich gehöre, so werde ich sagen: weder zu den Deutschen noch zu den Juden, sondern zu den Kindern und den Irren« (Döblin 1986, S. 92). Döblins wissenschaftliche und praktische Beschäftigung mit pathologischen Phänomenen fand ihren direkten literarischen Niederschlag schon in der frühen Erzählung *Die Erinnerung einer Butterbunne*. Der in seinem Denken und Verhalten ganz von den bürgerlichen Prinzipien der Ordnung und Disziplin geprägte »Held« lässt nach Ausbruch des Wahnsinns plötzlich Anzeichen von Menschlichkeit erkennen: »Da weinte der Verhärter eines Morgens am Fenster auf, zum ersten Male seit seiner Kindheit« (Döblin 2001, S. 64).

Die Erzählung erschien 1910 im *Sturm*. Mit seinem literarischen Psychopathogramm hatte Döblin einen Themenkomplex aufgegriffen, der auf die expressionistische Künstlergeneration in den folgenden Jahren eine außerordentliche Faszination ausübte. In den literarischen Fiktionen über Irre und Zustände des Wahnsinns konzentrieren sich wie in keinem anderen Motiv die charakteristischen Merkmale der expressionistischen Kulturkritik und Poetik (vgl. Rothe 1972 und Anz 1980).

Der Ire fungiert im Expressionismus als extremster Kontrast zur Normalität des verhassten Bürgers. Er bildet darin zusammen mit Kranken, Verbrechern, Gefangenen, Dirnen, Beratern, Juden und Künstlern eine Beispieltreihe von sozialen Außenseitern, mit der sich die damalige literarische Avantgarde identifiziert. Der Expressionismus wurde damit eine Gegenbewegung zu jener Tradition administrativer Ausgrenzung der Unvernunft, die Michel Foucault in seiner *Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* (1973) und nach ihm ähnlich der Psychiater und Historiker Klaus Dörner in einer Sozial- und Wissenschaftsgeschichte der Psychiatrie mit dem bezeichnenden Titel *Bürger und Irre* (1975) beschrieben haben.

Dass der Wahnsinn als negatives Gegenbild zu bürgerlichen Tugenden wie Selbstdisziplin, Arbeitsfreude, Ordnung, soziale Anpassungsfähigkeit, Pflichtbewusstsein, Affektkontrolle (kurz: Vernünftigkeit) definiert wird, ist die sozial- und kulturgeschichtliche Grundlage, auf der er als literarisches Motiv schon in der Romantik, doch weit radikaler noch im Expressionismus seine kritische Potenz entfaltet. In ihrem aggressiven Sturmlauf gegen die überalterte Kultur der spätwillhelminischen Patriarchalgesellschaft mussten die jungen Künstler den Wahnsinn nur auf- beziehungsweise umwerten, um eine provokante Möglichkeit zu bekommen, ihre Gegenposition zu den herrschenden Normen und Wertvorstellungen zu verbildlichen.

Um Metaphern handelt es sich bei ihren literarischen Phantasien über Verrückte, Irrenanstalten und Wahnsinnszustände in den meisten Fällen. Der Expressionismus übernimmt nur noch selten den naturalistischen Mitleidsgestus, in dem sich deutlich der Abstand zwischen den Bemitleidenden und den mitleidenden Autoren (und Lesern) kundtut. In der Darstellung der gesellschaftlichen Außenseiter und damit auch der Irren geht es dem expressionistischen Schriftsteller nicht so sehr um deren reale Probleme als um die der eigenen Existenz. Sie will er freilich nicht als bloß private und von sozialen Bedingungen losgelöste verstanden wissen.

Die existentielle **Metaphorik des Wahnsinns** wird vom Expressionismus in recht unterschiedlichen, zum Teil gegensätzlichen Bedeutungsvarianten kultur- und gesellschaftskritisch ausgelotet. Der Wahnsinn erscheint zuweilen als **tausendfache Glückserfahrung**, die in der alltäglichen Lebenswelt nicht mehr möglich ist, und die Anstalt als Ort sozialer Verweigerung, als Zielpunkt der Flucht aus den umerträglich gewordenen Belastungen durch eine übermächtige Realität. Häufig indes macht der Ire auch, fern aller euphorischen Verkürzungen des Wahns, das Leiden einer deformierten, beschädigten Existenz anschaulich. Als Kranker ist er hier das Produkt und die **Manifestation einer kranken Gesellschaft**. Die ins Unmenschliche verzerrte Grimasse des Wahnsinns wird zum Ausdruck des Leidens an einer humanitätswidrigen Umwelt. In Georg Heyms Gedichten schwanken daher die Irren zwischen Visionen bezaubernder Schönheit sowie angst- und ekelregender Hässlichkeit. In seiner Erzählung *Der Ire* erscheint die Anstalt mit ihren brutalen Wärtern zunächst als Ort, der den Wahnsinn erst eigentlich produziert. Später indes erscheint sich der in die Freiheit einer fremden und feindlichen Großstadtwelt ausgesetzte Ire die Anstalt als Heimat zurück.

Im Kontext des für den Expressionismus typischen gesellschaftskritischen Bildinventars lassen sich die Anstalt, die Wärter oder Ärzte und die Irren vielfach als Elemente eines literarischen Modells der zeitgenössischen Wirklichkeit verstehen: Die Anstalt strebt für die bürgerliche Welt (die der Expressionismus immer wieder als Gefängnis verbildlicht), die Wärter und Ärzte sind ihre Autoritäts- und Aufsichtspersonen (darin Wärtern äquivalent), und der Ire verkörpert die in diesem Zwangssystem unterdrückte Individualität und Vitalität des unangepassten Ichs (darin den im Käfig festgehaltenen Tieren und den gegen ihre Väter aufbegehrenden Söhnen verwandt).

Der Verrückte ist eine Provokation der »heiligen Dogmen« der öffentlichen Meinung – so in Franz Werfels *Blaspheemie eines Irren* (im Anz 1980, S. 120). Wer aus den offiziell gültigen Denkformen und

Konventionen ausbricht, wird für verrückt erklärt und ins Irrenhaus ausgesondert – so sieht es Carl Einsteins phantastisch-surrealer Roman *Behnquin oder Die Dilettanten des Wanders* (1912).

Hier ist der Wahnsinn, dem der Protagonist am Ende anheim fällt, nur eine Konsequenz der wiederholt propagierten »Verwandlung« (Einstein 1992, Bd. 1, S. 121, 122, 125) zu einem »neuen Menschen« (ebd., S. 121), der das logische Denken in Kausalzusammenhängen und das Streben nach Gleichgewicht, Einheit und Symmetrie überwinden hat – zugunsten einer alogischen Phantastik und Originalität, die das schlechthin Andere sucht: das Wunder. »Er sehnte sich nach dem Wahnsinn, doch seinen letzten ungezügeltten Rest Mensch ängstigte es sehr« (ebd., S. 95). »Wahnsinnig« bedeutet hier so viel wie »originell«: »Beinahe wurden Sie originell, da Sie beinahe wahnsinnig wurden« (ebd., S. 94). Dies entspricht, wenn auch mit umgekehrten Wertvorzeichen, den Beurteilungsmustern der bürgerlichen Gesellschaft: »Wenn ein sympathischer Zeitgenosse sich mit Außerordentlichem abgibt, sperrt sie ihn ins Irrenhaus. / Meine Herren, der Mann interessiert sich nur nicht für Ihre rationale Welt. Warum wollen Sie denn nicht einsehen, wenigstens daß Ihre Vernunft langweilig ist!« (ebd., S. 104).

Mit solchen Argumenten, die sich mit den älteren Thesen über den Zusammenhang von »Genie und Wahnsinn« berühren, können sich die Expressionisten unter anderem auf die **Kulturkritik** des in vielerlei Hinsicht verehrten Nietzsche berufen. Sein biographischer Weg in den Wahnsinn schien ihnen, ähnlich wie der des ebenfalls hoch geschätzten Hölderlin, darüber hinaus eine empirische Bestätigung ihrer Auffassungen zu bieten. »Jeder will das Gleiche, jeder ist gleich; wer anders fühlt, geht freiwillig ins Irrenhaus«, läßt Nietzsche seinen Zarathustra in der Vorrede ausrufen (Nietzsche 1988, Bd. 4, S. 20). Und in dem moralphilosophischen Werk *Morgenwöthe* (1881) heißt es im Abschnitt über die »Bedeutung des Wahnsinns in der Geschichte der Moralität«:

fast überall ist es der Wahnsinn, welcher dem neuen Gedanken den Weg bahnt, welcher den Bann eines verehrten Brauches und Aberglaubens bricht. [...] allen jenen überlegenen Menschen, welche es unwillkürlich dahin zog, das Joch irgend einer Stilleckheit zu brechen und neue Gesetze zu geben, blieb, wenn sie nicht wirklich wahnsinnig waren, Nichts übrig, als sich wahnsinnig zu machen oder zu stellen – und zwar gilt dass für die Neuerer auf allen Gebieten (Nietzsche 1988, Bd. 3, S. 26f.).

Nietzsches berühmtes Gedicht »Vereinsamt« verweist auf die Kehrsseite der ideologiekritischen Destruktion ehemals verbindlicher Werte.

Die Befreiung von ihnen bedeutet gleichzeitig auch einen Verlust der Geborgenheit und Orientierung, die sie boten, als man noch in das bürgerliche Sozial- und Normgefüge integriert war. Die Risiken einer unbürgerlichen Existenz beschreibt 1918 eindringlich Christian Morgenstern: »Der Bürger und nichts als Bürger ist ein trister Anblick, aber der aus jeder und gar jeder Bürgerlichkeit hinausgeschreckte Mensch, der verfluchte Bürger, der irre, friedlose, von jeder Gewißheit entehrte, das personalisierte Grauen vor dem Unfaßbaren, der aus der Tiefe wahnsinnig werdende Mensch – das wäre der Untergang selbst« (Morgenstern 1918, S. 131f.). Das trifft die Situation und Selbstinschätzung der Expressionisten sehr genau.

Fern aller bruchlosen Verklärung des Wahnsinns als der extremsten Form unbürgerlicher Andersartigkeit hat ihr zwischen Euphorie und Verzweiflung wechselndes Pathos die andere, die Leidenseite des sozialen Außenseitertums nachdrücklich thematisiert: die Erfahrungen existentieller Heimatlosigkeit, Desorientierung, Entfremdung und Angst. Der Expressionismus hat hierin eine regelrechte literarische Psychopathologie entwickelt. In deren Vokabular und Bildinventar bildet der Irre nur einen kleinen, wenn auch besonders signifikanten Ausschnitt. Denn zum pathologischen Fall tendieren die meisten literarischen Figuren im Umkreis dieser Bewegung, auch wenn sie nicht ausdrücklich als wahnsinnig hingestellt werden (Anz 1977).

Die dichterische Darstellung pathologischer Zustände diente der literarischen Avantgarde der 1910er Jahre also zur Vermittlung zumindest oberflächlich recht unterschiedlicher kulturkritischer Anliegen. Als pathogen beschreibt sie einerseits einen als ichfremd und bedrohlich empfundenen Druck sozialer Institutionen und Normen, demgegenüber der Wahnsinn mitunter eine anarchische Freiheit verspricht; doch gleichzeitig auch den Zustand des sozialen Geborgenheitsverlustes und der Desorientierung angesichts fehlender normativer Richtlinien.

Der Wahnsinn war für den Expressionismus nicht nur ein Thema, sondern wurde von ihm auch formal simuliert. Wie eine Beschreibung expressionistischer Stilmerkmale nimmt sich die folgende Passage aus einem 1916 erschienenen Buch aus: »Die normalen Ideenverbindungen hüßen an Festigkeit ein; beliebige andere können an ihre Stelle treten. So können aufeinanderfolgende Glieder der Beziehung zueinander ganz entbehren, so daß das Denken unzusammenhängend wird.« Die Sätze stammen aus Eugen Bleulers Lehrbuch der Psychiatrie und skizzieren Grundsymptome der Schizophrenie (der Begriff wurde von ihm 1911 in die Psychiatrie eingeführt) (Bleuler 1916, S. 278). Dass man sich im Umkreis des Expressionismus der Affinität der Wahr-

nehmungs- und Ausdrucksformen des Wahnsinns zur eigenen Poetik bewusst war, zeigt sich an Rehnungsgelehrten wie Trakls »Dethüm« oder Lichtensteins »Fahrt nach der Irrenanstalt«, die darauf schon mit dem Titel hinweisen. In programmatischer Form trat dies der spätere Dadaist Wieland Herzfelde mit seiner gegen die gängige Diskreditierung des Wahnsinns gerichteten »Ethik der Geisteskranken« (in Anz 1980, S. 127-133). Der Aufsatz zeigt deutlich, wie sehr gerade auch im pathologischen Motivbereich expressionistische Kulturkritik und Ästhetik eine Einheit bilden. Herzfelde beschreibt unter Hinweis auf »unsere heutigen Künstler« mit den Denk- und Verhaltensweisen der Geisteskranken charakteristische Merkmale expressionistischer Poetik und Ästhetik:

Die Sprache der Wahnsinnigen, die sich über die offiziellen Regeln der Syntax, der Rechtschreibung, der Zeichensetzung und Wortbildung hinwegsetzt und sich keinen Realitätsprinzipien verpflichtet zeigt, sei unmitttelbarer »seelischer Ausdruck« ihres inneren Wesens. Das entspricht ganz dem Prinzip der »inneren Notwendigkeit«, das Kandinsky in seiner für die avantgardistische Ästhetik wegweisenden Schrift *Über das Geistige in der Kunst* (1912) als einziges Regularium des von allen vorgegebenen Regeln zu befreienden künstlerischen Ausdrucks gelten ließ. Der Irre bot der Kunstavantgarde dieser Jahre Identifikationsmöglichkeiten nicht nur als Oppositionsfigur zur Normalität des Bürgers, sondern auch zu den Normen »bürgerlicher, und das heißt vor allem klassisch-realistischer Kunst.

Ich halte den Versuch, den Wahnsinn darzustellen, [...] für den Einfall einer krankhaften Natur. Die Darstellung des Wahnsinns ist eine unkünstlerische Aufgabe, denn der Wahnsinn, als die Negativität des Geistes, folgt keinem geistigen Gesetz, die Willkür hat einen unermesslichen Spielraum, und die hervorzuhebenden Stimmungen kontrastieren so gewaltsam mit einander, daß ein lebendiger Eindruck nicht möglich ist. [...] Der Wahnsinn als solcher gehört in das Gebiet der Pathologie, und hat ebensowenig das Recht, poetisch behandelt zu werden, als das Lazarett und die Folter (in Bucher 1975, Bd. 2, S. 87).

Mit diesen Argumenten hatte 1851 der realistische Programmattiker Julian Schmidt die literarischen Psychopathologen (Woyzeck und vor allem *Lenz*) des von den Expressionisten bewunderten Georg Büchners abgeurteilt. Das Urteil stand in der Tradition der klassischen Ästhetik und deren Ausgrenzung alles Krankhaften aus dem Bereich der schönen, »gesunden« Kunst. Der »dem Klassizisten zuwiderer Wahnsinn« (so Cät. Einstein 1916 in einer Rezension zu Paul Adlers Roman *Nanitch*) kam der expressionistischen Vorliebe für alles Groteske (s. S. 169ff.) entgegen. Was der auf poetische Ausgeglichtheit bedachte

Julian Schmidt am Wahnsinn negativ akzentuiert: die Gesetzlosigkeit, die Willkür und die Stimmungskontraste, vermochte die Expressionisten gerade zu reizen.

Zur kommerzialisierten Mode war diese Reizquelle des Pathologischen bereits geworden, als sich ihrer zu Beginn der 1920er Jahre das expressionistische Kino bediente. *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919/20), mit seinen von Künstlern des Sturm-Kreises gemalten Bühnenkulissen (zuerst war Alfred Kubin dafür vorgesehen), deren kubistisch verwickelter Stil die verzerrte Perspektive des Wahnsinns imitieren sollte, wurde zum Inbegriff expressionistischer Filmkunst und trug wesentlich zur Popularisierung des Expressionismus und zu seiner Kennzeichnung auch durch das Ausland bei.

Der mit der künstlerischen Darstellung des Wahnsinns verbundene Wandel ästhetischer Wertvorstellungen hatte einen beachtenden Nebeneffekt. Wie sich die Autoren an der Psychiatrie und Psychoanalyse interessiert zeigten, so wuchs das Interesse der Psychiatrie am Zusammenhang von Kunst und Pathologie. Dabei verlor die Unterscheidung zwischen nicht künstlerischen Werken der Kranken und der Kunst der Gesunden viel von ihrer alten Selbstverständlichkeit. Die literarischen und bildnerischen Ausdrucksformen Geisteskranker würden deutlich aufgewertet. Die Arbeiten der Psychiatrer Walter Morgenthaler und Hans Prinzhorn (Morgenthaler 1921 und Prinzhorn 1922), die um 1920 dazu wesentlich beitrugen und spätere Diskussionen über »Schizophrenie und Kunst« entscheidend angeregt haben, wären ohne den kunstrevolutionären Anstoß der expressionistischen Bewegung nicht denkbar. Prinzhorn selbst weist auf die Verwandtschaft der von ihm gesammelten Bilder von Schizophrenen mit der expressionistischen Malerei mehrfach hin. Er betont indes zu Recht die Unterschiede in der Motivation und Art des Schaffensprozesses. Die Musik, Malerei und Literatur des Expressionismus sind nicht so sehr das Ergebnis eines kulturenthobenen, spontanen, reinen Ausdrucks als vielmehr Kunstprodukte, die in einer bestimmten historischen Situation rational in Szene gesetzt und von theoretischen Reflexionen programmatisch begleitet werden und die zuweilen Auftragsformen des Wahnsinns bewusst simulieren.

Auch wenn die dichterischen Phantasien über den Wahnsinn nicht die Phantasien wahnsinniger Dichter wären, läßt sich doch keineswegs übersehen, dass das Thema gerade in seinem negativen Aspekt des Leidens direkte autobiographische Erfahrungsgrundlagen hat. Er sei »nahe daran, wahnsinnig zu werden«, notierte Georg Heym am 20.12.1910 in sein Tagebuch, und ähnliche Bemerkungen wiederholten sich während des Jahres 1911, in dem die meisten seiner Irendichtun-

gen entstranden (Heym 1960, Bd. 3, S. 154, vgl. auch S. 149, 157 u. 168). Jakob van Hoddis zeigte 1912 erste Anzeichen von Schizophrenie und wurde 1914, kurz vor Kriegsausbruch, in die Heilanstalt Jena eingeliefert. Georg Trakl litt unter schweren Depressionen und wurde zunehmend alkohol- und drogenabhängig. Ein bekanntes Dokument seiner persönlichen Lebenskrise und der Angst vor dem Wahnsinn ist der ein Jahr vor der Selbsttötung an seinen väterlichen Freund Ludwig von Ficker geschriebene Brief, in dem es heißt: »ich weiß nicht mehr ein noch aus. Es <ist> ein so namenloses Unglück, wenn einem die Welt entzwei bricht. O mein Gott, welch ein Gericht ist über mich hereingebrochen. Sagen Sie mir, daß ich die Kraft haben muß noch zu leben und das Wahre zu tun. Sagen Sie mir, daß ich nicht irre bin. Es ist steinernes Dunkel hereingebrochen. O mein Freund, wie klein und unglücklich bin ich geworden« (Trakl 1969, Bd. 1, S. 530).

Motiv des Wahnsinns und Figur des Irren: Rothke 1972; Vietal/Kemper 1975, S. 169-171, S. 182-185; Anz 1977 (literarische Psychopathologie); Anz 1980 (Sammlung von Gedichten, Erzählungen und Dokumenten); Ihekweazu 1982a; Krull 1984, S. 33-44; Schönert 1990 (Georg Heym); Esselborn 1998 (Literatur und Film).

2.4 Kranke

Bei Heym steht der Irre, zumindest in seinem negativen Bedeutungsaspekt, in unmittelbarer Nähe der Figur des Kranken. Mit dem sozial diskreditierenden Attribut »krank« werden diejenigen stigmatisiert, die von der herrschenden »gesunden« Norm in bestimmter Weise abweichen, sei es psychisch oder physisch. Von der Metaphorik des Wahnsinns unterscheidet sich um 1910 die der körperlichen Krankheit vor allem durch das weitgehende Fehlen der positiven Bedeutungsmöglichkeiten. Die *Morgue*-Gedichte (1912) Gottfried Benns sind dafür ein Beispiel. Sie sind adäquat wohl nur vor dem zeitgenössischen Hintergrund eines wesentlich durch Klassik und Idealismus geprägten, nicht nur in der Literatur gültigen Menschenbildes zu verstehen. Das Selbstbewusstsein, die in Anspruch genommene Überlegenheit und Größe des Menschen werden durch Gedichte wie »Der Arzt« und »Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke« gründlich desillusioniert. »Komm, hebe ruhig diese Decke auf. / Sieh: dieser Klumpen Fett und faule Säfte« (Benn 1982, Bd. 1, S. 28). Benn hat in diesen Versen die Intention seiner Lyrik metaphorisch thematisiert: die Decke der Ideologien aufzuheben, unter der die Realität verborgen liegt. Es ist die Faktizität der Körperlichkeit, die mit Krankheit und Tod

die Ohnmacht und Nichtigkeit des so hoch gepriesenen Bewusstseins der menschlichen Kreatur offen zutage treten lässt. In der Perspektive dieser Gedichte ist der Mensch nicht mehr als ein Stück Natur; nicht mehr oder sogar weniger als eine kleine Aster, ein Nest von Ratten und als die Erde, zu der er nach dem Tod wird. Provokierend bei Benn wirkt das Fehlen jeglichen Mitleidspathos. Es ist nicht als Menschenverachtung zu verstehen. Das Mitleid mit den Kranken hat sich vielmehr zum Schock über die in der Krankheit und im Tod sichtbar werdende Befindlichkeit menschlicher Existenz radikalisiert, deren sarkastische Darstellung ihrerseits den Leser schockiert, der an (nicht nur poetische) Euphemismen gewöhnt ist. Sie lässt Benn explizit anklingen (z. B. mit »Ruhe sanft«, mit der Rede von der »schönen Jugend« oder vom schönen und schnellen Tod), um sie gleichzeitig zu destruieren. Die Mitleidlosigkeit der Gedichte entspricht im Übrigen der beschriebenen klinischen Realität: Die Schwester wäscht die Krebskranken, »wie man Bänke wäscht«. Über den »Saal der kreißelnden Frauen« (Benn 1982, Bd. 1, S. 30) heißt es:

Es wird nirgends so viel geschrien.
Es wird nirgends Schmerzen und Leid
so ganz und garnicht wie hier beachtet,
weil hier eben immer was schreit.

Eine zentrale Rolle spielt das Motiv der Krankheit im Werk **Thomas Manns**. Die Tendenz der Forschung, das zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts als das »expressionistische« zu bezeichnen, hatte die negative Folge, Gemeinsamkeiten zwischen Expressionismus und jener Literatur, die zur gleichen Zeit geschrieben wurde, doch nicht als expressionistisch gilt, zu übersehen. Durchaus vergleichbar etwa mit den *Morgue*-Gedichten Benns, hat beispielsweise die Krankheit im *Tod in Venedig* (1912) in ihrem Bezug zu gesellschaftlich verdrängten Dimensionen der Existenz eine die geltenden Vorstellungen von menschlicher Überlegenheit und Autonomie destruiierende Funktion. Während allerdings Benn Krankheit mit provokativer Hässlichkeit darstellt, ist Thomas Mann der literarischen Tradition darin stärker verbunden, dass er die Krankheit und das Leiden seines Protagonisten Aschenbach an ihr sprachlich und thematisch noch weitgehend ästhetisiert, auch wenn sich im *Tod in Venedig* das Schöne mit dem Hässlichen (der Schmutz und Unrat Venedigs, der faulige Geruch der Lagunen) oft in eigenwilliger Weise vermischt. Der Dichter Aschenbach kann sich der Krankheit so wenig entziehen wie der sinnlichen Schönheit des »kränkl[ic]hen« Knaben Tadzio (Mann 1974, Bd. 8, S. 479). In diesem Sinn setzt die Erzählung Schönheit und Krankheit

partiell synonym. Dem entspricht ganz auch Aschenbachs Tod. Es ist ein Tod in Schönheit, in den erlesenen Vokabeln einer erhabenen Stil-
lage erzählt. Dieser Tod hat kaum etwas Erschreckendes an sich – im Gegensatz zum Tod in den Gedichten Benns. Sie enttullen vergleichbare Todsmystifikationen als realitätsverschleiendes Klischee. »Und schön und schnell kam auch ihr Tod: / Man warf sie allesamt ins Wasser.« Durch diese im Gedicht »Schöne Jugend« (Benn 1982, Bd. 1, S. 22) vorgenommene Übertragung der Redensart vom schönen und schnellen Tod auf Ratten, und zwar vor dem Hintergrund eines ebenfalls ertrunkenen Mädchens, wird die Beschwichtigungsformel als Zynismus entlarvt.

Gegen religiös-kirchliche Sinnungsversuche des Todes, zur Beruhigung und zum Trost der Kranken geschafften, richten sich einige Dichtungen **Georg Heyms**. Was er bei der Verwendung des Krankheitsmotivs unter anderem herausstellt, ist die extreme Situation dessen, der, abgesehen von seinen körperlichen Schmerzen, den Tod ständig vor Augen hat und von der ungewissen Angst gequält ist, vielleicht sein nächstes Opfer zu sein. Das Erzählfragment *Die Pest* (Heym 1960, Bd. 2, S. 114f.) und ausführlicher noch die von schauerromantischen Motiven durchsetzte Geschichte *Das Schiff* (ebd., S. 52-64) malen das kollektive Einsetzen derer aus, die von der Seuche bedroht sind. Die ersten Strophen von Heyms Gedicht »Das Fieber-spiral« (Heym 1960, Bd. 1, S. 166-169) kontrastieren das Leiden der Kranken mit der steril-teilnahmslosen und durchrationalisierten Umwelt des Krankenhauses:

Die bleiche Leinwand in den vielen Betten
Verschwimmt in kahler Wand im Krankensaal.
Die Krankheiten alle, dünne Marionetten,
Spazieren in den Gängen. Eine Zahl
Hat jeder Kranke. Und mit weißer Kreide
Sind seine Qualen sauber aufnotiert.
Das Fieber donnert. Ihre Eingeweide
Brennen wie Berge.

Die vom Gedicht immer neu vermittelte Angst der Kranken vor dem Tod erscheint dadurch noch einmal gesteigert, dass sie ihn täglich unmittelbar vor Augen haben:

Die Leichenräger gehen durch die Reihen
Und reißen schnell die Toren aus dem Bett.
Die andern drehn sich nach der Wand mit Schreien
Der Angst, der Toren gärllichem Valet.

Angesichts einer solchen Situation verzerren sich die feierlichen Rituale des Priesters ins Groteske. »Der Gammeln [eines Kranken], der wie rotes Feuer brennt; / Würgt mühsam die Oblate in den Schlund.« – »Der Priester singt. In grauser Parodie / Krähn sie die Worte nach in dem Geber.« Die hier von den Kranken noch absichtslose Destruktion der priestertlichen Handlungen lässt Heym in gewollte Aggression umschlagen:

Der Kranke setzt sich auf. In seiner Hand
Dreht er im Kreise einen spitzen Stein.
Er schwingt ihn hoch, haut zu. Ein breiter Riß
Klafft auf des Priesters Kopf, der rückwärts fällt.
Und es erriert sein Schrei auf dem Gebiß,
Das er im Tode weit noch offen hält.

Dem Priester als Vertreter einer kirchlichen Institution, die den Tod als etwas Sinnhaftes begrifflich zu machen hat und ihm so seinen Schrecken nehmen soll, ist selber im Tod der Schrei der Angst noch in das verzerrte Gesicht eingepreßt. Gegenüber der ungeschminkten Realität der Krankheit und des Todes erweisen sich in der Perspektive dieses Gedichtes die institutionalisierten religiösen Bewältigungs- und Sinngungsmuster nicht nur als ungenügend, sondern als lächerlich und obendrein zynisch. Diesem Zynismus gilt die literarische Aggression Heyms, und in der Fiktion des Gedichts setzt sie der Kranke in die Tat um.

Das dominante semantische Merkmal in der expressionistischen Verwendung des Krankheitsmotivs ist allerdings die Isolation beziehungsweise das soziale Außenseitertum. Auch darin bestehen Parallelen zu Thomas Manns *Tod in Venedig*. Hier wird der ehemals sozial voll integrierte Aschenbach, nachdem er von der Krankheit infiziert worden ist, wiederholt als »der Einsame« bezeichnet. In Georg Heyms Erzählung *Jonathan* ist der Protagonist in das Maschinenwerk eines Schiffs gestürzt. Die Kolbenstangen haben ihm beide Beine gebrochen. Zusätzlich an Malaria erkrankt, liegt er in Quarantäne. Es ist jedoch weniger der körperliche Schmerz, an dem er hier leidet, als seine Einsamkeit; sie »allein ist schlimmer als der Tod« (Heym 1960, Bd. 2, S. 42). Wieder ist es in dieser Erzählung eine Institution, der Heyms Kritik gilt: das Krankenhaus und sein Personal. Es steht freilich nur stellvertretend für die zeitgenössischen gesellschaftlichen Institutionen allgemein, so wie auch der Kranke allgemeiner das Leiden des Einzelnen an der zivilisierten Gesellschaft repräsentiert. Jonathan erinnert sich an das Spital von Monrovia, wo er vier Wochen lang mehr tot als lebendig »miten unter hundert schmutzigen Negern« gelegen hatte:

»Aber es war trotz des Schmutzes, des Negergestankes, der Hitze, trotz des Fiebers immer noch besser gewesen als hier. Denn da wären sie nie allein gewesen, da hätten sie immer Unterhaltung gehabt« (ebd., S. 41). In Europa hingegen sperrt man die Kranken ein wie Verbrecher und macht sie dadurch noch kränker. Auf den Beweis dieser verbal geadürften These hin ist die Erzählhandlung angelegt. Dank einer wesentlich offen gelassenen Tür knüpft Jonathan Gesprächskontrakte mit seiner Zimmernachbarin. Sie ist die Erste, die hier ein freundliches Wort zu ihm sagt, und dies, meint er, helfe ihm mehr als alle Ärzte. Das sich aus der Liebe zu dem Mädchen entwickelnde Glück zerstören jedoch die Ärzte und Schwestern, indem sie unter Berufung auf die Hausordnung und die Ruhepflicht der Kranken das Gespräch der beiden dadurch endgültig unterbinden, dass sie die Tür zwischen den Zimmern zuschließen. Jonathan fällt in seine alte Verzweiflung zurück, er stirbt.

Kranke und Krankheit: Anz 1977, S. 45-51; Rothe 1979, S. 169-196; Hoffmann 1965 und Noble 1970 (bei Thomas Mann).

2.5 Tiere

Mit Blick auf Edward Munch schrieb Theodor Däubler 1919: »Die Rückkehr zum Tier durch die Kunst ist unsere Entscheidung zum Expressionismus« (Däubler 1919, S. 100). Die im Expressionismus verwendeten Tierbilder haben vielfältige und zum Teil ganz konträre Bedeutungaspekte. In Rilkes Gedicht »Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens ...«, das wie mancher andere Text von ihm dem Expressionismus nahe steht, sind dem Tier diejenigen Attribute zugewiesen, die der Mensch schnuschnusvoll entbehrt. Vom heilen Bewusstsein des gesicherten Bergtieres ist die Rede und von dem geborgenen Vogel. Dass die Bedeutung des Tieres in diesem Gedicht weitgehend gültig für Rilkes Gesamtwerk ist, zeigt eine Arbeit von Karl-Heinz Fingerhut. Das Tier bei Rilke sei »überall der Hintergrund, der Kontrast, gegen den sich die menschliche Existenz abhebt«, es sei »Vertreter einer Seinsweise, auf die der Mensch herablickt oder der er sich in Sehnsucht zuwendet, die er aber ohne Selbstverleugnung nie erreichen kann« (Fingerhut 1970, S. 45). Rilkes Affinitäten zum Expressionismus belegt er mit Tierfiguren in Texten von Wolfenstein, Schickel, Goll, Benn und Trakl (ebd., S. 22-31). Tiere stehen im Expressionismus vielfach im Rahmen vitalistisch geprägter Einheitsvorstellungen und damit verbundener Regressionsmythen.

Die Sehnsucht nach der durch das Bewusstsein verlorenen Einheit des Menschen mit der Natur richtet sich auf vergangene Stufen der Entwicklung des Lebens: eben auf Tiere, aber auch auf Pflanzen oder noch weiter zurück wie bei Gottfried Benn: »Oh, dass wir unsre Ur-ur-ahnen wären./ Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor« (Benn 1982, Bd. 1, S. 47). In ähnlichem Sinn hatte Wilhelm Emrich die Vielzahl der Tierfiguren im Werk Kafkas gedeutet. Die tierische Existenz repräsentiere hier eine Sphäre der Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen, der kindlichen Ursprünglichkeit und unverstellten Authentizität (Emrich 1958, S. 92-186). Was Kafka und die expressionistische Lyrik angeht, haben Fingerhut (1969) und Cosentino (1972) dieses einheitlich positive Verständnis der Tierfiguren ergänzt durch den Aufweis ihrer möglichen negativen Bedeutungaspekte. Kurt Maurz sieht die grundsätzlich entgegengesetzte Verwendungsweise wohl richtig, wenn er über Heym und den Expressionismus schreibt, dass das Tier hier »entweder ein noch unentstelltes Leben oder als gefangenes Tier unfreies, beschädigtes Leben repräsentiert« (Maurz 1972, S. 87).

In vielen Fällen dient es daneben auch der Darstellung einer grotesk-entfremdeten, undurchsichtigen, unheimlichen und ekelhaften Umwelt (ebd., S. 87ff.; Cosentino 1972, S. 35ff.). Schlangen, Fliegen, Würmer oder Spinnen gehören zur Ästhetik des Hasslichen und Grotesken im Expressionismus (s. S. 163-173), die emotionale Effekte der Angst, der Ohnmacht und des Ekels evozieren. Dass »Die Ratten« (Trakl 1969, Bd. 1, S. 52) zum Titel ausgerechnet eines lyrischen Textes werden, verbunden gar mit Mondscheinmotive, läßt die provokative Absicht deutlich hervortreten. In der dritten und vierten Strophe des Trakl-Gedichts »Vorstadt im Föhn« erscheinen diese Tiere in der Umgebung von »Eingeweide«, »Schmutz und Räude« sowie dem Blut der Schlachthäuser (ebd., S. 51). In Heyms »Ophelia« nisten sie im Haar einer auf dem Wasser treibenden Leiche (Heym 1960, Bd. 1, S. 160; s. auch S. 117, 476), in Benns Gedicht »Schöne Jugend« unter dem Zwerchfell eines Mädchens (Benn 1982, Bd. 1, S. 22). In diesem Bildzusammenhang steht auch der Titel von Gerhart Hauptmanns Tragikomödie *Die Ratten* (1911). Ratten sind hier leitmotivisch verwendeter Ausdruck einer von Grund auf zerrütteten und inhumanen gesellschaftlichen Umwelt, die anders ist, als sie das öffentliche Bewusstsein wahrhaben will: »Allens is hier morsch! Allens fauler Holz! Allens unterminiert, von Unieziefer, von Ratten und Mäuse zertressent!« (Hauptmann 1962, Bd. 2, S. 824).

Das seiner in Anspruch genommenen Überlegenheit und Größe beraubte Subjekt mutiert in der Literatur des expressionistischen

Jahrzehnts ebenfalls zum Tier. Ein substantieller Bestandteil humanistischer Anthropologie, die den Menschen über seine spezifische Differenz zum Tier definiert, wird damit destruiert. Der selbstherrliche Mensch als autonomer Mittel- und Höhepunkt der Evolutionsgeschichte – bei Gottfried Benn liest man es anders: »Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch [...]« (Benn 1982, Bd. 1, S. 88). Mir solcher Provokation steht Benn in seiner Zeit nicht allein. Die Menschen in Döblins *Wang-Lin* schmaratzen, schnüffeln oder belecken sich (Döblin 1960, S. 75, 168 u.ö). In einem Gedicht Paul Boldts »Blecken [sic] die Zähne, röcheln schwarz und äugen« (Boldt 1913, Sp. 304). »Eine Schwangere blökt« (Benn 1982, Bd. 1, S. 90). Robespierre »meckert vor sich hin« (Heym 1960, Bd. 1, S. 90). »Wie Ziegen meckern hopfern schieft die Invaliden« (Becher in Rothe 1973, S. 149). Die Provokationen wollen als Ausdruck der Betroffenheit über die Deformationen menschlicher Existenz gelesen werden. Im Medium ihrer literarischen Figuren identifizieren sich die Autoren dabei vielfach auch mit vom Menschen verachteten, misshandelten, gefangenen oder gejagten Tieren. Mit einem misshandelten Hund vergleicht sich Ladwig in Franz Jungs Roman *Kameraden ...!* »Wie ein verprügelter Hund« kommt sich der Zeichner in Kubins Roman vor (1952, S. 123). »Wie ein Hund« wird Joset K. in Kafkas *Prozeß* hingERICHTET (1990a, S. 312).

In grotesker Komik erzählen Albert Ehrensteins *Der Selbstmord eines Katers* (1912) und *Kaninchen* (1912) die Geschichte eines geschundenen Katers und die vom geschlachteren Kaninchen. Wenn Kafka schreibt er sei »verzwelfelt wie eine eingesperrte Ratte« (Kafka 1967, S. 649), so meint »Ratte« ein von den Menschen gehetztes und gehasstes Wesen (Fingerhut 1969, S. 53). Ähnliches gilt für das Insekt in Kafkas *Verwandlung*. Die Formulierung »ungeheures Ungeziefer« gleich im ersten Satz ist bezeichnend für das Verhältnis der Familie zu Gregor im Verlauf des weiteren Textes.

Häufig sind es gejagte Tiere, mit denen sich Autoren aus dem Umkreis des Expressionismus identifizieren. Rilke nennt im *Malte Laurids Brigge* den Typus des »Einsamen« einen Feind der Gesellschaft und verwendet in diesem Zusammenhang folgendes Bild: »Sie spürten ihn auf in seinem Versteck wie ein jagdbares Tier, und seine lange Jugend war ohne Schonzeit« (Rilke 1996, Bd. 3, S. 585). In einer Textstudie hat Franz Kafka die gleiche Bildlichkeit in der ihm eigenen Art variiert:

Vor einer Mauer lag ich am Boden. Wand mich vor Schmerz, wollte mich einwählen in die feuchte Erde. Der Jäger stand neben mir und drückte mir einen

Fuß leicht ins Kreuz. »Ein kapitäles Stück«, sagte er zum Treiber, der mit den Kragen und Rock durchschnit, um mich zu befühlten. Meiner schon müde und nach neuen Taten begierig, rannten die Hunde sinnlos gegen die Mauer an. Der Kutschwagen kam, an Händen und Beinen gefesselt wurde ich neben den Herren über den Rücksitz geworfen, so daß ich mit Kopf und Armen außerhalb des Wagens nieder hing. Die Fahrt ging flott, verdurstend mit offenem Mund sog ich den hoch gewirbelten Staub in mich, hie und da spüre ich den freudigen Griff des Herrn an meinen Waden (Kafka 1993, S. 427).

Der Text erreicht seine groteske Wirkung durch die nur partielle Durchführung des Vergleiches von Mensch und Tier. Die Beute der Treibjagd ist ein Mensch. Das Verhalten der Jagenden erscheint als alle geltenden Werte verletzender Zynismus, der den Menschen mehr noch als zum Tier zu einem Ding degradiert: als ein »kapitäles Stück« bezeichnet man den sich vor Schmerz Windenden und befühlt ihn prüfend auf seinen Marktwert. Sein kreatürlicher Wert ist so gering, dass selbst die Hunde ihn schon nicht mehr beachten. Die Kontrastierung verschiedener Wertebenen ist für den Text konstitutiv. Menschlicher Schmerz wird mit einer teilnahmslos-vergnügten Jagdgesellschaft konfrontiert, die diesen Schmerz nicht nur verursacht hat, sondern ihn auch noch völlig ignoriert. Die zynische Charakterisierung der Fahrt als »Flort« steht in ihrer schnodderigen Belanglosigkeit direkt neben »verdurstend«.

Kafkas Text enthält Bildelemente, die auf einen anderen Vergleichsbereich der existentiellen Tiermetaphorik weisen. Mit »Mauer« sowie mit der Aussage, dass das Ich »an Händen und Beinen gefesselt« wird, ist ein Bild assoziiert, das für die Literatur des Expressionismus eine noch größere Bedeutung hat als das Jagdmotiv: das Bild des Gefangenen.

Tierfiguren: Tomberg 1964 und Fingerhut 1969 (Kafka); Fingerhut 1970 (Rainer Maria Rilke); Cosentino 1972 (in der Lyrik); Anz 1977, S. 30-36.

2.6 Gefangene

Der Titel *Wir sind Gefangene*, unter dem 1927 der autobiographische Rückblick Oskar Maria Grafts auf die Zeit des Expressionismus erschienen, ist kennzeichnend für die Bedeutung eines literarischen Figurentypus und einer Metaphorik, die in allen Gattungen expressionistischer Literatur mit geradezu penetranter Häufigkeit aufgetreten wird (Anz 1977, S. 36-39). Den naturalistischen Mitteldegestus gegenüber realen Gefangenen verschleiert der Expressionismus dabei zum metaphorischen Ausdruck eigener Befindlichkeit. Die expressionistische

Metaphorik ist, wie Karl Ludwig Schneider (1954, S. 172) betont hat, nicht »dingbezogen«, sondern »ichbezogen«. Sie nimmt zwar viele der von den Naturalisten verwendeten Bilder und Motive des sozialen Elends auf, funktioniert sie jedoch um zur Kennzeichnung des Elends der *eigenen* Existenz. Oft in Kombination mit der Figur des Irren oder des Tieres fungiert der Gefangene als Schlüsselfigur sozialen Ausgrenzerrums, die Gefangenschaft als Bild gefesselter Voralträt in der bürgerlichen Gesellschaft.

Gerade auch die geschlossenen Orte des Wohnens und Arbeitens vergeleicht die zeitgenössische Literatur wiederholt mit einem Kerker. »Dann siehst du Menschen wie in Kerken wohnen, / In Zimmern hockend, jedem Blick bedrängt« (Hoddiss 1987, S. 137). Kafkas Ungeliefer Gregor Samsa wird in der *Vernichtung* in seinem Zimmer gefangen gehalten. Ein Gedicht mit dem Titel »Die Gefangenen« beginnt mit den Versen: »Uns blieb das enge Zimmer nicht erspart, / Drin wir wie Tiere trotten auf und ab« (Jentzsch 1911, Sp. 911). In Barlachs Drama *Der tote Tag* ist die »Hütte« sowohl Ort der Geborgenheit als auch Gefängnis: »ja, ja, ja, ja! Die alte Hütte«, es klingt, als rasseln Kerren!« meint der Sohn gegenüber der Mutter (Barlach 1998, Bd. 1, S. 1037).

In Georg Kaisers Drama *Von morgens bis mitternachts* durchbricht der Kassierer einer Bank die leblose Mechanik und Beschränktheit seiner beruflichen Existenz, indem er 60 000 Mark aus der Kasse entwendet und flieht. Zu Hause von seiner Mutter gefragt, wo er gewesen sei, antwortet er, sich metaphorisch auf die Bank beziehend: »In schneußlichen Verlesen. Mutter! Unter abgrundstiehlen Türmen bodenlos verhafter. Klirrende Kerren betäubten das Gehör. Von Finsternis meine Augen ausgestochen!« (Kaiser 1970, Bd. 1, S. 486). In ähnlicher Bedeutung trifft man auf das Bild leitmotivisch in Walter Hasenclevers *Der Sohn*. Es steht hier im Kontext eines vitalistisch geprägten Revolutionspathos, das die Befreiung aus den tyrannischen Fesseln der Vätergeneration proklamiert und den Aufbruch in ein neues Leben. Der Freund des Sohnes gibt diesem zu bedenken, »daß der Kampf gegen den Vater das gleiche ist, was vor hundert Jahren die Rache an den Fürsten war« (Hasenclever 1990, Bd. II.1, S. 301). Wie damals die Gekrönten ihre Untertanen geknechtet und »ihren Geist in Kerker gesperrt« (ebd.) haben, so heute die Väter, die in der Optik des Stückes die gegenwärtige Gesellschaft in ihrer Repressivität personal repräsentieren. Hasenclever hat das Bild wörtlich genommen und in die Handlung umgesetzt, wo es beide Male einer dramatischen Wende vorausgeht. Im fünften Akt läßt der Vater den Sohn durch die Polizei festnehmen, fesseln und zu sich bringen. Die vorangegangene Flucht

des Sohnes aus dem Varenhaus war die Flucht aus einem »Gefängnis«, einem »Käfig« (ebd., S. 300), einer »Folterkammer« (ebd., S. 301). Der Sohn steht sich nach seiner Befreiung als Kämpfer nicht nur gegen seinen eigenen Vater, sondern »gegen alle Kerker der Erde« (ebd., S. 271).

Der Sohn beruft sich in Hasenclevers Drama gegenüber seinem Vater wiederholt auf sein Menschsein. Dahinter steht die kritische Implikation, dass er sich nicht als Mensch von ihm behandelt fühlt. Die gefangenen Figuren in der expressionistischen Literatur sind *Tiere in Ketten*, wie der bezeichnende Titel eines 1918 erschienenen Romans von Ernst Weiß lautet. Georg Heym hat das gefangene Tier wiederholt zum Paradigma des aller seiner vitalen Lebenskräfte beraubten Menschen gemacht. Eines seiner Gedichte trägt den Titel »Die gefangenen Tiere« (Heym 1960, Bd. 1, S. 338). »Wie Gestorbene« wollen sie »Ins Haus der Lebendigen« hinein. Ein gefangenes Tier ist auch »Der Affe« in dem gleichnamigen Gedicht: »Tief in ihm klopft das Rätsel, und die Nacht / Des Eingekerkerten, das dunkle Weh« (ebd., S. 199). In den Schlusszeilen »verrollt sein Blut / Gebunden wieder in den Adern rund« (ebd., S. 200). Die das Blut bindenden »Adern« erhalten die Bedeutung eines die Lebensentfaltung hemmenden Kerkers.

Die Anfangszeilen von Heyms Gedicht »Der Kondor« häufen zunächst zahlreiche Epitheta des Avitalen (s. S. 59f.) dicht aneinander:

Ein Kondor, *grau* vor Alter, sitzt *allein*
Und *unbeweglich* auf den *kahlen* Stangen
Des *engen* Käfigs, wärmt sich in dem Schein
Der *blassen* Sonne. *Einzaam* und *gefangen*
Seit manchem Jahre schon.
(Heym 1960, Bd. 1, S. 708; Hervorhebungen T.A.)

Das lyrische Ich identifiziert sich in einer späteren Strophe explizit mit dem Kondor und seine Umwelt mit dem Käfig:

Ach du Alltäglichkeit Du Bleigewicht.
Ach, diese stumpe Zeit *Mein Bruder, Kondor*;
Was magst du träumen, wohin reitest du
Aus diesen Stunden dich.
(Ebd., S. 710; Hervorhebung T.A.)

Eine in ihrer Bedeutung zeitrypische, nur in ihrer Qualität singuläre Verwendung der Gefangenen- und Tiermetaphorik liegt in Kafkas *Bericht an eine Akademie* vor. Mit zwei Schlüssen beginnt hier die Gefangenschaft und zugleich die Menschwerdung des Affen Ropteter. Eine Jagdexpedition der Firma Hagenbeck hatte sie auf ihn abgegebene. »Nach jenen Schüssen erwachte ich – und hier beginnt allmäh-

lich meine eigene Erinnerung – in einem Käfig im Zwischendeck des Hagenbeckschen Dampfers« (Kafka 1994, S. 302). Der gewaltsamen Verrichtung aus dem Paradies der Affenfreiheit folgt das Erwachen, die Erinnerung, das Bewusstsein im Käfig der Menschen. Sich zum menschlichen Subjekt dressieren zu lassen und selbst zu dressieren ist der einzige mögliche »Ausweg« aus der Gefangenschaft. »Affen getöten bei Hagenbeck an die Kistenwand – nun, so höre ich auf, Affe zu sein« (ebd., S. 304).

Der Mensch als dressiertes, domestiziertes Tier hat in der Perspektive dieses Textes seinen »Eigensinn« aufgeben müssen: »Gerade Verzicht auf jeden Eigensinn war das oberste Gebot, das ich mir auferlegt hatte; ich, freier Affe, fügte mich diesem Joch« (ebd., S. 299). In modernen, komplexen, zivilisierten Gesellschaften zeichnet sich das »autonome Subjekt, wie man es in der Tradition der Aufklärung propagiert, dadurch aus, dass es gelernt hat, sich selbst zu disziplinieren. Kafka führt auch in dieser Erzählung vor, wie die Herrschaft sozialer Normen einen Platz im Inneren des zivilisierten Subjekts einnimmt. Sie übt dort eine Macht über dessen eigene Natur aus, die viel perfekter funktioniert als jeder äußere Zwang. Die erfolgreich und ordentlich zivilisierte Psyche hat ihre Beobachter, Aufseher, Richter und Henker in sich selbst. Davon handelt Kafkas gesamtes Werk. »Ach, man lernt, wenn man muß; man lernt, wenn man einen Ausweg will; man lernt rücksichtslos. Man beaufsichtigt sich selbst mit der Peitsche: man zerfleischt sich beim geringsten Widerstand. Die Affennatur raste, sich überkugelnd, aus mir hinaus« (ebd., S. 312). Die Versuche zur Selbstbefreiung nehmen in dieser Schilderung Formen der Selbstzerstörung an.

In der Gefangenen- und Tiermetaphorik geht bei Kafka und seinen expressionistischen Zeitgenossen das Unbehagen an der bürgerlichen Gesellschaft einher mit dem umfassenderen Unbehagen an der zivilisatorischen Moderne in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen. In der expressionistischen Lyrik vergleicht man besonders gern auch die moderne Großstadt mit einem Gefängnis: »Ich bin die Stadt der Qual [...] Die Schmerzen anderer Städte / Sind in den Zellen meines Kerkers eingezogen« (Becher in Rothe 1973, S. 149). Oskar Loerke bezeichnet in einem Gedicht mit dem signifikanten Titel »Der steinene Wäbenbau« die Stadt als finsternen »Mauerkäfig« (ebd., S. 164). In der Großstadtliteratur des Expressionismus findet das damalige Unbehagen an der zivilisatorischen Moderne seinen deutlichsten Ausdruck.

Figur des Gefangenen und Gefängnismotiv: Hohendahl 1967 (»Die bürgerliche Welt als Gefängnis«, S. 212f.); Martens 1971, S. 230ff.; Anz 1977, S. 36-39; Vos 1992 (ideologische und dramaturgische Aspekte im Drama).