

Renata Cieślak

Der Artz als Expressionist : "Die Ermordung einer Butterblume" von Alfred Döblin

Acta Universitatis Lodziensis. Folia Germanica 4, 165-179

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Renata Cieślak

DER ARZT ALS EXPRESSIONIST
***DIE ERMORDUNG EINER BUTTERBLUME* VON ALFRED DÖBLIN**

Alfred Döblin gehört neben Gottfried Benn, Friedrich Wolf, Johannes R. Becher, Georg Büchner, Friedrich Schiller und den Apothekern Georg Trakl und Theodor Fontane zu denjenigen Schriftstellern, die Medizin studiert haben. Die angeführten Namen beweisen, dass die literarisch aktiven Mediziner keinesfalls ein nur expressionistisches Phänomen darstellen. Was jedoch die Konsequenzen der doppelten Berufstätigkeit betrifft, so erlangen diese besonders in der Zeit des Expressionismus prägnante Bedeutung. Döblins Erzählung *Die Ermordung einer Butterblume*, in der der Autor sein psychiatrisches Wissen und sein schriftstellerisches Können in Verbindung bringt, spielt dabei eine bahnbrechende Rolle. *Die Ermordung einer Butterblume* markiert einen aus den Erfahrungen auf dem Gebiet der Medizin resultierenden Neuanfang in Döblins literarischem Schaffen. Der in dieser Erzählung vollzogene Durchbruch zu neuen Erzählformen wäre bei einem Nicht-Mediziner kaum vorstellbar. Nachdem Kurt Hiller den Begriff ‚Expressionismus‘ aus dem Gebiet der Malerei auf die Literatur übertragen hat, ist Döblins Erzählung das erste literarische Werk, das mit diesem Terminus bezeichnet wird. Das treffendste Urteil fällt der berühmte Kritiker Kurt Pinthus:

Die Novellensammlung Döblins zeigt [...] die Umwandlung vom Impressionismus zum Expressionismus. Außer dieser für unsere neueste Literatur symptomatischen Bedeutung ist das Buch aber auch wegen seines absoluten künstlerischen Wertes durchaus zu beachten (SCHUSTER, BODE 1973, S. 15).

In den Rezensionen aus dem Erscheinungsjahr der Novellensammlung, der *Die Ermordung einer Butterblume* den Titel gleichen hat, ist nicht zu übersehen, dass der Autor ein Mediziner ist. Im Hinblick auf die doppelte Berufstätigkeit Döblins verdienen die Bemerkungen Joseph Adlers die höchste

Aufmerksamkeit. Adler behauptet, die *Butterblume*-Erzählung enthalte keine Erklärung der dargestellten Psychose. Diesem Gedanken folgend stellt er weiterhin fest, darin bestehe eben der Unterschied zwischen Döblins Erzählung und den Werken von Schnitzler, Marimee oder Wassermann. Außerdem weist er auf den Einfluss des Films hin und schätzt die Knappheit der Form (SCHUSTER, BODE 1973, S. 13–15). Die Sammlung bringt dem bisher kaum bekannten Döblin den Rang eines Dichters ein, was in der Aussage von Max Jungnickel eindeutigen Ausdruck findet: „Ein Hauch von Größe durchzieht Döblins Buch. [...] Man muß einen neuen Dichter begrüßen“ (SCHUSTER, BODE 1973, S. 7). Die Kritiker nehmen zwar in Döblins Erzählungen durchaus neue und originelle Ansätze wahr, konzentrieren sich jedoch, mit Ausnahme Joseph Adlers, auf die einzigartige Phantasie und die plastische Sprache des Schriftstellers. Erst in den Besprechungen nach dem Zweiten Weltkrieg wird auf Döblins Arztberuf und sein Studium der Psychiatrie Wert gelegt. Als Konsequenz der neuen Interpretationsansätze gehen in die deutsche Literaturgeschichte zwei Bezeichnungen der Erzählung ein. Die erste „exakte Beschreibung einer Psychose“ prägt Walter Muschg in seinem Nachwort zu den *Ausgewählten Erzählungen 1910–1950* (MUSCHG 1962, S. 425). Leo KREUTZER (1970, S. 32) nennt diese Erzählung „eine regelrechte Schizophrenie-Studie“. Die Tatsache, dass immer mehr Literaturwissenschaftler die Niederschrift der Erzählung mit Döblins medizinischer Tätigkeit in Zusammenhang bringen, bewegt den Autor dazu, sich über sich selber als Dichterarzt zu äußern:

Daß ich nun als Mediziner mich in den Kliniken herum bewegte und beobachtete, ging es in merkwürdiger Weise zusammen mit meiner literarischen Neigung, mit dem Phantasieren und es ergaben sich da die ersten besonderen Verschmelzungen (DÖBLIN in *Journal* 1952/53, zit. nach: KÖBEL 1985, S. 49).

Diese Erinnerung liefert einen untrüglichen Beweis dafür, dass der Arzt den Dichter beeinflusst hat. Die ‚besondere Verschmelzung‘ der Erfahrungen im Bereich der Medizin und der Literatur hat zur Entstehung des ersten expressionistischen Prosastücks in der deutschen Literatur geführt.

Auf welche Weise der Arzt den Dichter beeinflusst hat, lässt sich am besten am Beispiel der Hauptfigur der Erzählung verfolgen. Döblin setzt sein psychiatrisches Wissen so geschickt ein, dass dem Leser in Michael Fischer unverkennbar ein Neurotiker begegnet, obwohl die Figur an keiner Stelle der Erzählung als ein Irrer oder als ein psychisch kranker Mensch bezeichnet wird. Der Protagonist wird in dem ersten Satz nicht als ein beliebiger-Mann, sondern als der Herr im schwarzen Anzug präsentiert. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird auf das Äußere der Gestalt gelenkt und durch den Gebrauch des bestimmten Artikels – „der schwarz gekleidete

Herr“ (DÖBLIN 1984, S. 7) – an diese konkrete Person gebunden. Herr Michael Fischer geht durch den Park spazieren und scheint dabei völlig in das Zählen seiner Schritte vertieft zu sein. Merkwürdig wirkt die Motorik des Herrn, das Taumeln und Wiegen in den Hüften. Der Erzähler konzentriert sich nicht auf die Gestalt als eine einheitliche Ganzheit, sondern auf die einzelnen Körperteile des Mannes. Dies kommt nicht nur inhaltlich, sondern auch grammatisch zum Ausdruck, indem die Augen oder die Arme den Platz des Satzsubjektes einnehmen: „Die hellbraunen Augen starrten auf den Erdboden und die Arme schlenkerten an den Schultern“ (DÖBLIN 1984, S. 7). Die Gliedmaßen verselbständigen sich und beginnen unabhängig von dem zentralen Willen zu agieren. Nicht der Mann, sondern die Augen, der Kopf und die Hände können das Licht der untergehenden Sonne nicht ertragen. Bemerkenswert ist, dass es nicht einmal ‚seine‘ Augen sind, das Possessivpronomen fehlt. Das Spazierstöckchen wird ebenfalls zu einem handelnden Gegenstand, der sogar Lustgefühle empfindet. Trotz des von der Norm abweichenden Verhaltens handelt es sich hier nicht um einen Geisteskranken, sondern um einen Bürger. Der Spazierstock, der schwarze Anzug sowie die goldene Uhrkette und der steife englische Hut gehören nämlich zu den Attributen eines Bürgers. Zusätzlich wird der Mann die ganze Zeit als ‚Herr‘ tituliert, nur an einer Stelle wird er ‚der Dicke‘ genannt. Als sein Spazierstock plötzlich am Unkraut hängen bleibt, gerät der bisher ruhig spazierende Herr in Unruhe. Schon im nächsten Satz wächst diese Aufregung zum unbegründeten Wutausbruch. Herr Michael verliert auf einmal die Beherrschung und schlägt mit dem Spazierstöckchen brutal auf die Blumen ein. Lediglich vor Angst, jemand könnte ihn sehen, versucht er sich zu beherrschen. Dies gelingt nur scheinbar, denn er keucht nach wie vor. In diesem Moment erscheint er im doppelten Sinne nicht mehr als Herr. Er ist psychisch nicht mehr Herr über sich selbst. Zu dem Bild eines Herrn passt ausserdem sein, erst jetzt dem Leser präsentiertes, bartloses Gesicht mit süßem Mündchen nicht, das zwar alt doch nicht männlich geworden ist.

Die Verhaltens- und Bewegungsweise des Mannes verrät Symptome sowohl physischer als auch psychischer Störung. Nach dem Vorfall mit den Blumen beginnen sich Anzeichen einer Neurose zu häufen. Es kommt sogar zum Zerfall seiner Wahrnehmungsfähigkeit, was sich in zwei Situationen eindeutig manifestiert. Erstens zieht der Erdboden unter den Füßen Fischers fort, zweitens schreiten die Bäume an ihm vorüber. Er verliert den Halt im Sehen und ist daher nicht mehr fähig, sich durch Augenschein über die äußere Welt Gewissheit zu verschaffen. Die Gegenstände der Außenwelt dienen ihm nicht mehr als Bezugspunkt seiner Bewegungen, sondern werden von ihm als agierende Objekte betrachtet. Fischers Verhältnis zu den Elementen der äußeren Wirklichkeit kann man mit Wolfgang ISKRA (1967, S. 54)

als „die veränderte Zuordnung des Wahrgenommenen zum Beobachter“ definieren. Fischers Wahrnehmung der Welt ähnelt einer visuellen Halluzination, was als Zeichen einer psychischen Störung gelten kann. Als ein weiteres Signal des Wahnsinns können der unerwartete Wutausbruch und das Losschlagen auf das Blumenewächs gelten, zumal dass dies aus einem geringfügigen Grund, das Spazierstöckchen blieb an dem spärlichen Unkraut hängen, passiert. Die *Unangemessenheit von Ursache und folgender Wirkung* weisen einerseits auf das Absurde, andererseits auf das Krankhafte hin. Die Verselbständigung der Körperteile, in der Medizin als Depersonalisation bezeichnet, gehört ebenfalls zu den Symptomen einer Geisteskrankheit. Da man jedoch nicht mit Gewissheit feststellen kann, ob Fischer weiterhin seine Hände als seine Körperteile empfindet, scheint es angebrachter zu sein, seine Verhaltensweise als eine motorische Störung zu bezeichnen. Ansonsten weist diese Depersonalisation keinen dauerhaften Charakter auf. Nach dem Vorkommnis mit der Butterblume empfindet Fischer das Gesicht als sein Gesicht und die Brust als seine Brust.

Das Losschlagen auf die Blumen wird als eine aus dem zeitweiligen Verlust der Kontrolle über sich selbst resultierende Ohnmacht dargestellt. Es stellt sich jedoch heraus, dass ein solches Benehmen dem Mann gar nicht fremd ist. Er schlägt auf die Blumen mit den gleichen „wohlgezielten Handbewegungen [...], mit denen er seine Lehrlinge zu ohrfeigen gewohnt war, wenn sie nicht gewand genug die Fliegen im Kontor fingen und nach der Größe sortiert ihm vorzeigten“ (DÖBLIN 1984, S. 8). In dem Vorkommnis auf dem Spaziergang tritt wiederholt die abnorme Nervosität Fischers zum Vorschein, die ihre Wurzel höchstwahrscheinlich in dem Gefühl der Bedrohung seiner Machtposition im Büro hat. Dafür sprechen nicht nur die absurden Befehle an die Lehrlinge, sondern vor allem die panische Angst des ‚Herrn‘ von einem seiner Geschäftskollegen gesehen zu werden. Fischers unangemessene Reaktionen sind auf den Mangel an Selbstsicherheit sowie die Unmöglichkeit, ‚Herr‘ über seine Gedanken und Handlungen zu werden, zurückzuführen. Auf das Krankhafte in seiner Psyche weist auch die Tatsache hin, dass der Spaziergang für ihn keine Entspannung bedeutet. Fischer sucht nämlich nicht im Genuss der Natur, sondern im Zählen der Schritte nach *Halt und Beruhigung*. Die herrliche Atmosphäre des Fichtenwaldes beim Sonnenuntergang spricht den Kaufmann nicht an. Mit hastigen Bewegungen seiner Hände versucht er sich sogar gegen das Abendlicht zu wehren. Die Natur wird von ihm als etwas Bedrohliches empfunden, was indirekt zu einem Aggressionsausbruch beiträgt. Der Frevler an den Blumen führt zu einer Steigerung des Wahnsinns, der sich nun im völligen Verlust des Kontaktes zur Wirklichkeit manifestiert. In einfachen, durch zahlreiche Kommata getrennten Sätzen entwirft Döblin ein Bild dessen, was sich zuvor im Wald begeben hat und lässt es Fischer wie einen Film sehen. Herr

Michael sieht also sich selbst, wie er mit seinem Spazierstock die Blume vernichtet. Danach tritt der abgeschlagene Blumenkopf vor seine Augen. In seiner Vision bekommt die Pflanze menschliche Züge; sie hat einen Körper, einen Hals und sie blutet, als ob sie ein Mensch wäre. Das weiße Blut fließt in einem so dicken Strom auf Herrn Michael zu, dass er sich bedroht fühlt. Dieses durch die Verkehrung der Größenordnung erschreckende Wahnbild ist so suggestiv, dass Fischer so reagiert, als ob er sich tatsächlich in Gefahr befände. Wie in einem Alptraum versucht er wegzulaufen, bleibt aber trotzdem an die Mordstelle geheftet. Die Darstellung der Halluzination wird durch die plötzliche Änderung der Erzählerperspektive von der Gestalt heraus auf sie hin abrupt unterbrochen. Jetzt sieht der Leser Fischer und hört ihn zu sich selber sprechen: „Was ist geschehen? Ich bin nicht berauscht [...]“ (DÖBLIN 1984, S. 9). Diese Aussage bedeutet nicht, dass Fischer sich besonnen hat. Im Gegenteil, darin offenbart sich seine wahnhafte Verwirrung, denn in Gedanken beschäftigt er sich nach wie vor mit der Blume. Die vor kurzem erlebte Vision behält ihren Realitätscharakter bei. Fischers Feststellung: „Ich erinnere mich dieser Blume nicht, ich bin mir absolut nichts bewußt“ (DÖBLIN 1984, S. 9) drückt den Versuch aus, sich von den aufregenden Gedanken zu distanzieren. In Wirklichkeit vermag er aber weder seine Gedanken noch seine Gliedmaßen zu steuern. Um sich zu beherrschen nimmt er die Pose des Chefs an und klammert sich an Sprachklischees, die wahrscheinlich in seiner Firma im täglichen Gebrauch sind:

Was steht zu Diensten? In meiner Firma ist solch Benehmen nicht üblich. Hausdiener, raus mit dem Keri“ (DÖBLIN 1984, S. 9).

Doch selbst von dieser Position aus gelingt es ihm nicht, sich zu beschwichtigen. Die unternommenen Versuche, sich zu beherrschen und die Macht über seine Gedanken zurückzugewinnen, enden in ihrem Gegenteil; Fischers Verwirrung nimmt zu, und die Signale des einbrechenden Wahnsinns häufen sich. Die fortschreitende Wahrnehmungsstörung erreicht ihren Höhepunkt, nachdem in einer Vision das Wort ‚Mord‘ fällt und die Bäume zum Gericht zusammentreten. Dadurch wird der Titel der Erzählung einleuchtender. In der Perspektive des Erzählers wird einer Butterblume der Kopf abgeschlagen, in der Perspektive der Hauptfigur wird jedoch ein Mord begangen.

Döblin bedient sich des Tempuswechsels, um den Wirklichkeitsbezug zu signalisieren. Im Präsens drückt er die Visionen Fischers, im epischen Präteritum seine Reaktionen aus und teilt sie in Sätze ein:

Der Rumpf ragt starr in die Luft, weißes Blut sickert aus dem Hals. Herr Michael streckte leicht abwehrend die Hände vor. Es gerinnt oben ganz dick und klebrig, so daß die Ameisen hängen bleiben (DÖBLIN 1984, S. 10).

Den visuellen schließen sich jetzt Geschmacks- und Geruchshalluzinationen an. Fischer fühlt einen scheußlichen Geschmack im Munde und spürt den Geruch einer „Pflanzenleiche“. Die früher angedeutete Verselbständigung der Körperteile wird nun potenziert:

Die Füße begannen ihn zu grimmen. Auch sie wollten sich zum Herrn aufwerfen; ihn empörte ihr eigenwilliges Vorwärtsdrängen. Diese Pferdchen wollte er bald kirren (DÖBLIN 1984, S. 11).

Zum wiederholten Mal kommt es hier zu einer Zerrüttung der Persönlichkeit; während Fischers Füße die Flucht von der Mordstelle ergreifen, bewegen ihn die Schuldgefühle dazu, umzukehren und den Mord zu sühnen. Er sucht nach der Blume und nennt sie plötzlich Ellen. An dieser Stelle werfen sich mehrere Fragen auf; warum Fischer der Pflanze einen menschlichen, weiblichen Namen gibt, warum er eben diesen und nicht einen anderen Namen wählt,¹ ob eine Frau Namens Ellen in seinem Leben eine Rolle spielt oder gespielt hat. Auf der Textebene bleiben diese Fragen unbeantwortet. Der Erzähler konzentriert sich, nachdem der Wiedergutmachungsversuch misslungen ist, auf die Schilderung des geistigen Zustand Fischers. Die innere Spaltung des Herrn erreicht nun ihren Höhepunkt, was sich in der Zerrissenheit zwischen seiner panischen Angst vor der Strafe und seiner spöttischen Überlegenheit äußert. Der Furcht, zur Rechenschaft gezogen zu werden, setzt Fischer die kühne Behauptung entgegen, es sei sein Recht, Blumen zu töten. Von den Schuldgefühlen verfolgt ergreift er die Flucht aus dem Wald. Während er immer schneller rennt, hört er, wie der Wald auf ihn schimpft, wie die Bäume um die Blume weinen, er spürt die Schläge der Tannen. Als er letztendlich vor einer kleinen Kirche am Rande des Parks steht, verrät sein Äußeres Spuren eines Kampfes gegen die Natur. In seinen Haaren stecken Tannennadeln, sein Gesicht ist schmutzig und seine Nase blutet. An dieser Stelle bricht das Erzählen ab.

Im nächsten Abschnitt wird Herr Fischer in seiner vertrauten Umgebung, zu Hause und in der Arbeit, präsentiert. Das erste Bild zeigt ihn in seinem Schlafzimmer. Als Erstes fällt sein schwarzer Anzug auf, den er, obwohl er auf der Chaiselongue liegt, anhat. Unübersehbar ist auch seine motorische Unruhe. Er geht im Zimmer auf und ab, zieht sich aus und wieder an. Beim Lesen der Zeitung gerät er plötzlich in Wut. Die Gründe für diesen hitzigen Ausbruch sind einerseits in seiner Nervosität, andererseits in seiner gedanklichen Beschäftigung mit dem Vorkommnis im Wald zu suchen. Dort, in dem Park „war etwas geschehen, es war etwas geschehen“ (DÖBLIN 1984, S. 15) und dies hat Folgen im gegenwärtigen Leben Herrn Michaels, auch

¹ Das etymologische Wörterbuch erklärt den Namen ‚Ellen‘ nicht.

wenn er einen Moment glaubt, „dass alles wohl geträumt sein müsse“ (DÖBLIN 1984, S. 16). Zu den Indizien, die solch eine Deutung zulassen, gehören solche Tatsachen, dass die Erzählung erstens am Abend beginnt, und zweitens dass sich Fischer nach dem Vorfall mit der Blume in seinem Schlafzimmer und nicht etwa in einem Wohnzimmer befindet. Ein schlagender Beweis dafür, dass sich die Ermordung der Butterblume im Traum ereignet hat, bleibt jedoch aus. Dagegen wird Fischer erkennen müssen, dass die Risse an seiner Stirn echt, und dass er somit am Tod der Butterblume schuldig ist. Er sucht einerseits den Gedanken, ein Mörder zu sein, zu verdrängen, indem er von einer ‚geheimnisvollen Schuld‘ spricht, andererseits denkt er wiederum daran, seine Bluttat zu sühnen. Da er von Beruf Kaufmann ist, glaubt er, seine moralische Schuld materiell ausgleichen zu können. Er legt ein Konto für die Butterblume an und überweist ihr Geld. Fischers merkantile Denkweise verursacht eine Änderung seines Verhältnisses zu der Blume. Nach gewisser Zeit beginnt er die Blume wie einen Geschäftskonkurrenten zu behandeln. Er betrügt sie, indem er sich beispielsweise zu ihrem Nachteil verrechnet. An dem Verhalten Herrn Michaels fällt es auf, dass er die Blume wie ein menschliches Wesen betrachtet. Eines Tages befiehlt er sogar seiner Haushälterin, ein zusätzliches Gedeck auf den Tisch zu stellen, denn es drängt ihn, der Blume „von Speise und Trank zu opfern“ (DÖBLIN 1984, S. 16). In seiner Perspektive nimmt die Blume durchaus menschliche Züge an. Davon, dass es sich unmöglich um einen Mord an einer Blume handelt, zeugen auch die Veränderungen in Fischers Äußerem. Er nimmt sichtbar ab, seine Augen liegen nun tief und sein Gesicht durchzieht ein leidender Zug. Hinzuzufügen bleibt es nur, dass er eines Morgens „zum ersten Male seit seiner Kindheit“ (DÖBLIN 1984, S. 17) weint. Derartige Veränderungen sowohl in der Physiognomie als auch in der Psyche evozieren die Frage, ob die Blume nicht für eine Person steht. Bejaht man die Frage, so werden die Reaktionen Fischers plausibel. Hinweise darauf, dass sich hinter der Blume eine Frau versteckt, vermehren sich, nachdem Herr Michael auf einem Spaziergang beschließt, eine Blume im Park auszugraben und zu Hause in einen Topf zu pflanzen. Verräterisch sind die Verwandtschaftsbeziehungen, die er dabei aufstellt; Die ausgegrabene Pflanze bezeichnet er als Tochter und Nebenbuhlerin der von ihm ermordeten. Er nennt Ellen seine Schwiegermutter, und nachdem der Topf mit der jungen Blume zerbrochen worden ist, fühlt er sich von ihrer Tochter geschieden. Obwohl das Benehmen Fischers der Blume gegenüber eindeutig darauf schließen lässt, dass hinter der Pflanze ein Mensch steht, so werden jedoch Zweifel darüber auf der Textebene nicht aufgehoben.

Das Einpflanzen einer anderen Blume erklärt Fischer zu einer gesetzlichen Sühnetat. Er erinnert sich eines Paragraphen über die Kompensation der Schuld und schreibt die Nummer dieses Paragraphen auf den Boden des

Blumentopfes. Die durchgeführten Sühneaktionen beruhigen jeweils nur zeitweilig das Gewissen Herrn Michaels. In Wirklichkeit ist er nicht imstande, den Mord an der Blume und somit auch seine wahnhaften Vorstellungen zu überwinden. Befreit von den Schuldgefühlen sowie den Gedanken an die Blume fühlt er sich erst dann, als seine Haushälterin beim Reinemachen den Topf mit der Blume zu Boden fallen und zerbrechen lässt. Dieser Vorfall bringt ihn in Euphorie, denn die Blume ist ohne sein Zutun aus der Welt geschafft worden. „Er hatte nicht mit dem kleinsten Gedanken den Tod dieser Blume gewünscht, nicht die Fingerspitze eines Gedanken dazu geboten“ (DÖBLIN 1984, S. 19). Mit diesen Worten betont Fischer seine Schuldlosigkeit, denn er hat diesmal nicht einmal in Gedanken gesündigt. Dies erlaubt es ihm, sich rechtlich wie moralisch von jedweder Bußpflicht befreit zu fühlen. An dieser Stelle kommt es scheinbar zur Auflösung der Geschichte. Scheinbar, weil es sich gleich herausstellen wird, dass mit der Beseitigung des Objektes, um das herum sich Fischers Wahnvorstellungen entwickelt haben, seine psychische Krankheit gar nicht verschwunden ist. Die Heiterkeit, die jetzt Herrn Michael ergreift, ist das Gegenteil der früheren Melancholie, genauso wie sein derzeitiges Selbstgefühl in Opposition zur früheren Ohnmacht steht. Dabei muss man darauf hinweisen, dass Fischers Gefühle und Reaktionen jetzt, genauso wie das vorher der Fall war, ein enormes Ausmaß annehmen und von herrschenden Normen wesentlich abweichen. Vom medizinischen Standpunkt aus gesehen ist der Verlauf seiner Psychose durchaus konsequent. Der Kaufmann fühlt sich befreit, weil er zum Tod der zweiten Blume nicht beigetragen hat, befreit aber nicht zu einer wahnfreien bürgerlichen Existenz, sondern zum neuen Morden. Eine neue Vision, in der das Spazierstöckchen wiederum über die Blumen schwingt, setzt ein. Der Wahnsinn ergreift aufs Neue die Macht über Herrn Michael. Er läuft weg von seinem Zuhause in den Wald hinein, raus aus dem bürgerlichen Leben in den Wahnsinn hinein. Im Kontrast zu seiner inneren Zerstörung wird er noch einmal mit allen seinen Attributen präsentiert: „Der dicke, korrekt gekleidete Kaufmann Herr Michael Fischer“ (DÖBLIN 1984, S. 20).

Der Schluss pointiert die ganze Geschichte. Die erwartete Befreiung vom Wahnsinn vollzieht sich nicht, weil Fischer seine Einbildung, die Blume ermordet zu haben, nicht überwunden hat (vgl. REUCHLEIN 1992, S. 20).

Die sich häufenden Indizien dafür, dass sich hinter der Butterblume eine Frau verbirgt einerseits und die ausbleibende eindeutige Darlegung des Grundes Fischers Neurose andererseits, eröffnen mehrere Möglichkeiten, die ‚Ermordung‘ zu interpretieren. Klaus MÜLLER-SALGET (1988, S. 75) weist als erster auf die sexuelle Bedeutung, der von Döblin eingesetzten Symbolik hin. Die Grundlage eines solchen Interpretationsansatzes bildet für Müller-Salget die Physiognomie Fischers. Sein bartloses, ältliches Kindergesicht sowie

sein Tänzeln und Wiegen in den Hüften deutet der Kritiker als fehl bzw. unterentwickelte Sexualität. Handgreiflich ist die sexuelle Bedeutung des Spazierstöckchens, das sich mit den Blumen vergnügt und dabei Lustgefühle empfindet. Weißes Blut, das aus dem Hals der enthaupteten Butterblume quillt, lässt sich ebenfalls sexuell auslegen. Mit diesem Bild knüpft Döblin an eine um die Jahrhundertwende geläufige Bezeichnung des Samens als weißes Blut an (vgl. DUYSCHAEVER 1973, S. 37). Wenn man an diese Assoziationskette den weiblichen Namen Ellen anfügt, mit dem Fischer die Blume bezeichnet, erscheint die ‚Ermordung‘ als ‚Vergewaltigung‘. Diesen Gedanken fortsetzend interpretiert Müller-Salget das Einpflanzen und das Nach-Hause-Nehmen der zweiten Blume als Ehe mit der Tochter, die als Sühne für die Vergewaltigung der Mutter erfolgt. Die Bestätigung solch einer Auslegung der ‚Ermordung‘ sieht Müller-Salget in einer Äußerung Döblins aus dem Jahre 1955, die Robert Minder überliefert hat. Döblin sagte:

Der biographische Klartext zu der *Ermordung einer Butterblume* [...] ist das Verhältnis, in das ich zu einem Mädchen gekommen bin, in der letzten Studenzeit bekam sie ein Kind: es starb rasch, ich hatte Glück (zit. nach: KÖBEL 1985, S. 70).

Erwin Köbel, der ebenfalls auf diese Aussage Döblins Bezug nimmt, betrachtet sie nicht als einen Schlüssel zur Enthüllung des Hintergrundes der Erzählung, denn die Dichtung sei seines Erachtens keine Art Chiffrieren von Erlebnissen. Das Biographische solle jedoch herangezogen werden, weil es zu besserem Verständnis eines literarischen Werkes führen könne (KÖBEL 1985, S. 70). Köbel illustriert seine These anhand einer autobiographischen Notiz von Döblin, die ihm dazu verhalf, den Begriff ‚belasteter Mensch‘ plausibel zu machen. Döblins Bemerkung lautet:

In Freiburg im Breisgau im letzten Studienjahr kam mir beim Spazieren über den Schloßberg das Thema der Novelle *Die Ermordung einer Butterblume*, ich wußte nun etwas von Zwangsvorstellungen und anderen geistigen Anomalien. Es liefen da Jungen über die Wiese und hieben mit ihren Stecken fröhlich die unschuldigen schönen Blüten ab, daß die Köpfe nur so flogen. Ich dachte an die Beklemmungen, die wohl ein feinfühligere oder, wenn man will, auch belasteter Mensch nach einem solchen Massenmord empfinden würde (DÖBLIN in Journal 1953/52, zit. nach: KÖBEL 1985, S. 70).

Aus der Übertragung dieser Äußerung Döblins auf die Hauptfigur der Erzählung zieht Köbel die Schlussfolgerung, dass die Bezeichnung ‚belasteter Mensch‘ mit ‚schuldbelasteter Mensch‘ gleichzusetzen ist. Worauf die ‚geheimnisvolle Schuld‘ Herrn Michaels beruht, sucht Köbel zu erklären, indem

er die Aussagen des Protagonisten genau analysiert. Beispielsweise deutet er den Ausruf Fischers „Nach Kanossa gehen wir nicht!“ (DÖBLIN 1984, S. 11) als Ablehnung eines Heiratsantrags. Der Kaufmann hat nicht vor, sich wie Kaiser Heinrich IV. der Kirche zu unterwerfen, d.h. er will nicht die Mutter seines Kindes zum Altar führen (vgl. KÖBEL 1985, S. 68–69). Eine Heiratsweigerung kommt auch in dem Gedanken zum Ausdruck: „Die Alte konnte jetzt fluchen und sagen, was sie wollte“ (DÖBLIN 1984, S. 19). Mit diesem Satz quittiert Fischer das Zerschneiden des Blumentopfes mit der jungen Blume. Seine plötzliche Stimmungsänderung resultiert wohl daraus, dass er sich nach diesem Vorfall der Heiratspflicht entbunden fühlt. KÖBEL (1985, S. 69) gibt dafür folgende Erklärung:

Das, was eine Heirat als notwendig hat erscheinen lassen, muß hinfällig geworden, das Kind tot zur Welt gekommen oder gestorben sein.

Köbel versteht die Ermordung im übertragenen Sinn als Wunsch, der das Kind umgebracht hat. Fischer ermordet das Kind zwar nicht wirklich, wünscht sich aber dessen Tod herbei, so dass sich die Ermordung in seinen Gedanken vollzieht. Da das Kind aber tatsächlich stirbt, fühlt er sich an seinem Tod schuldig. Die Verkettung von Gedanken und Tatsache hat zur Folge, dass er in seinen Zwangsvorstellungen das Geschehene noch einmal erlebt und dabei die Rolle des Mörders annimmt.

Mit diesen beiden Beispielen ist die Symbolik der Ermordung noch nicht ausgeschöpft. Thomas Anz unternimmt den Versuch, die Ermordung zu entschlüsseln, indem er das Verhältnis des Bewusstseins eines Individuums zur Wirklichkeit untersucht. Anz stellt die Frage, was passiert, wenn das Bewusstsein ausgeschaltet wird. Im Falle Michael Fischers weist er in erster Linie auf die Verselbständigung der Gliedmaßen als erstes Zeichen der Unabhängigkeit des Körpers vom Bewusstsein hin. Die Ohnmacht des Bewusstseins manifestiert sich ANZ (1974, S. 388) zufolge ebenfalls in den ungewollten Gedanken und Visionen Fischers. Ihre Bestätigung finden die Thesen von Anz in den Einblendungen des Erzählers, die Fischers Vergessenheit bezeugen, z.B. „Dann vergaß er es“ (DÖBLIN 1984, S. 7), und an einer anderen Stelle liefert der Protagonist selber Beweise für seine Gedächtnisschwäche: „Ich erinnere mich dieser Blume nicht, ich bin mir absolut nichts bewußt“ (DÖBLIN 1984, S. 9). Setzt man die Vergessenheit mit der Bewusstlosigkeit gleich, so wird klar, warum sich Fischer nicht mehr bewusst ist, wo er sich befindet und wie er sich bewegt. Die zweite Frage, die sich nun aufwirft, lautet, was die Souveränität Fischers Bewusstseins begrenzt. Anz lehnt die Behauptungen von Müller-Salget und Ribbat ab, dass es die Natur ist, die die Autonomie des Ichs einschränkt. Im Gegensatz zu diesen zwei Interpreten forscht er nach den Ursachen der Bewusstseinsbegrenzung nicht

in der Außenwelt, sondern in Fischer selbst. Er stellt die These auf, es sei die unkontrollierte Gewalt der innermenschlichen Kräfte, welche die Autonomie des menschlichen Bewusstseins begrenze (vgl. ANZ 1974, S. 391) und verbindet sie mit der von Müller-Salget und Ribbat überlieferten sexuellen Symbolik der Ermordung. Die Verschmelzung dieser zwei Ansätze verführt Anz dazu, die ‚innermenschlichen Kräfte‘ als sexuelle Triebkräfte auszulegen. Die inneren, sexuellen Triebkräfte werden in Döblins Erzählung durch das Spazierstöckchen symbolisiert, das Lustgefühle empfindet und an der Blume im Augenblick der Ohnmacht des Bewusstseins hängen bleibt. Nach den Gesetzen der bürgerlichen Moral heißt es aber, seine Geschlechtstriebe zu bezähmen. Daher bestraft Fischer die Blume dafür, dass sie ihn aufgehalten hat, sobald er merkt, dass er gegen die gesellschaftlichen Regeln verstoßen hat. Seine Erwägungen über die Erzählung schließt Anz mit der Feststellung, die Ermordung der Butterblume „muß symbolisch als bestrafung seiner (Fischers RC) triebkräfte gelesen werden“ (ANZ 1974, S. 391).

Eine weitere Möglichkeit, die Ermordung zu deuten, bezieht sich auf das Verhältnis Fischers zur Natur. Am Beispiel von Herrn Michael wird ein unsensibler Städter dargestellt, der seine natürliche Umgebung in Wut vernichtet. In diesem Sinne ist die Ermordung der Blume als ihre Vernichtung zu verstehen und der Wahnsinn Fischers als Rache der Natur für ihren sinnlosen Mißbrauch.

Döblins Darstellungsweise des Wahnsinns in der *Ermordung einer Butterblume* sucht unter den Werken anderer Dichterärzte umsonst nach ihresgleichen. Die Originalität der Erzählung manifestiert sich jedoch nicht nur darin, wie ein Irre geschildert wird, sondern vielmehr in der Erzählform schlechthin. Die Tatsache, dass die Niederschrift der Erzählung zeitlich mit der Entstehung der Dissertation Döblins über Gedächtnisstörungen bei der Korsakoffschen Psychose einher geht, regt zu einem direkten Vergleich des Falls Michael Fischers mit den in der wissenschaftlichen Arbeit dargestellten Geisteskranken an. Die Suche nach Ähnlichkeiten in der Darstellung der Psychose in dem literarischen Werk und in der Dissertation erweist sich kaum erfolgreich, die Unterschiede werden dagegen auf den ersten Blick handgreiflich. In der medizinischen Studie berichtet ein Arzt sachlich und distanziert über die Kranken, die für ihn lediglich bestimmte Krankheitsfälle darstellen. Seine Bemerkungen schreibt er auf, ohne sie in Sätze zu formulieren, meistens in Form einer Aufzählung von Stichworten oder Symptomen. Die Hauptfigur der Erzählung dagegen wird nicht als Patient in einer Irrenanstalt präsentiert, sondern als ein Bürger in seiner gewohnten Umgebung. Die Symptome seines Wahnsinns werden nicht benannt. Der Schriftsteller Döblin kreiert aber Michael Fischer so, dass der Leser aus seinem Handeln und Verhalten auf seine psychische Störung schließen kann. Dies fällt dem Leser leicht, weil Fischers Verhaltensweise eindeutig solche

Phänomene wie motorische Erregung, Verfolgungswahn, Halluzinationen und Affektanomalien verrät. Döblin konzentriert sich also auf die typischen Symptome einer Geisteskrankheit, die nicht nur für einen Arzt eine deutliche Sprache sprechen. Der Vergleich von Döblins Dissertation mit der *Ermordung einer Butterblume* führt zu der Schlussfolgerung, dass beide Arbeiten ihre Autonomie als wissenschaftliche Studie und literarisches Werk bewahren. Die Konsequenzen des Einflusses des Arztes auf den Schriftsteller werden erst dann sichtbar, wenn man den Stil genauer analysiert. Zwischen der Studie und der Erzählung besteht nämlich eine Affinität, die in der Beschränkung auf bloßes Notieren der Abläufe und Bewegungen zum Ausdruck kommt. Eine solches Postulat realisierende Erzählweise bezeichnet Döblin in seinem Aufsatz *An Romanautoren und ihre Kritiker* als psychiatrischen Erzählstil. Das in die Literaturgeschichte unter dem Titel *Berliner Programm* eingegangene ästhetische Manifest erschien nach der Niederschrift der *Ermordung einer Butterblume*, im Jahre 1913. Döblins medizinisches Wissen und seine bisherigen Schreiberfahrungen verschmelzen in diesem Programm zur Forderung nach einer psychiatrischen Erzählweise. Döblin setzt die psychiatrische Erzählweise der psychologischen entgegen und überträgt somit die wissenschaftliche Ausdifferenzierung von Psychiatrie und Psychologie auf die Literatur. Die psychologische Schreibweise lehnt er ab, weil sie den Ablauf einer wirklichen Psychose verfehlt. Die psychoanalytische Methode kommt an keine Wurzel, weil sie die einer Neurose zugrunde liegenden Motive nicht erkennt. Döblins Kritik an der Romanpsychologie erreicht ihren Höhepunkt in der Feststellung, „Psychologie ist ein dilettantisches Vermuten, scholastisches Gerede, spintisierender Bombast, verhehlte, verheuchelte Lyrik“ (DÖBLIN 1980, S. 120). Seine Kritik richtet sich jedoch nicht gegen Psychologie als Wissenschaft, sondern gegen die Verschmelzung von Psychologie und Dichtung. In seinem *Berliner Programm* propagiert der Dichterarzt daher eine neue Art der Verbindung von Medizin und Literatur:

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‘ (DÖBLIN 1980, S. 120–121).

Was Döblin mit solch einem Postulat meint, lässt sich am Beispiel der *Ermordung einer Butterblume* hervorragend untersuchen. Die Hauptfigur der Erzählung wird in verschiedenen Situationen dargestellt, ihr Verhalten aber an keiner Stelle psychologisch erklärt. Die Frage, warum er auf die Blumen losschlägt, bleibt im Text unbeantwortet. Der Autor nimmt keine Stellung zum Verhalten Herrn Michaels, denn nicht er, sondern der Leser „in voller

Unabhängigkeit, einem gestalteten Ablauf gegenübergestellt, mag urteilen.“ (DÖBLIN 1980, S. 121). Der Schriftsteller soll die dargestellte Wirklichkeit nicht interpretieren, um dadurch die Urteilsfähigkeit des Lesers nicht einzuschränken (vgl. DÖBLIN 1980, S. 122). Wenn der Autor dieser Forderung Döblins folgt, so hat dies, wie das auch bei der *Ermordung einer Butterblume* der Fall ist, mehrere Interpretationsmöglichkeiten des Textes zur Folge. Ein literarisches Werk, postuliert Döblin weiterhin, soll nicht erzählt, sondern gebaut werden. „Der Erzählerschlendrian hat im Roman keinen Platz [...], denn die dargestellten Abläufe sollen wie vorhanden, nicht wie gesprochen, erscheinen“ (DÖBLIN 1980, S. 122). Für solch eine Darstellungsweise eignet sich besonders der Kinostil. Wie aber manche Passagen in der *Ermordung einer Butterblume* zeigen, handelt es sich dabei nicht so sehr um die Bilder, diese sollen sogar vermieden werden, sondern vielmehr um Ereignisse und Vorgänge. Im Allgemeinen kann man sagen, dass Döblin der statischen Dichtkunst eine kinetische entgegensetzt. Die Dynamik erreicht der Schriftsteller durch die Darstellung von rapiden Abläufen und die Wiedergabe des Inhalts in Stichworten, oder wie man das in der *Butterblume*-Erzählung beobachten kann, durch den ständigen Wechsel der Perspektive vom Erzähler zum Protagonisten. Der Monotonie des Erzählens wirkt in Döblins Erzählung ebenfalls die Anreihung von Absätzen, die sich nach der Länge und dem Tempo voneinander unterscheiden entgegen. Schließlich ruft Döblin die Autoren dazu auf, sich dem Reichtum des Lebens hinzuwenden, um die Thematik ihrer Werke zu bereichern. Im Hinblick auf Döblins Arztberuf kommt diesem Postulat eine besondere Bedeutung zu. Am Beispiel Michael Fischers zeigt er nämlich, dass Wahnsinn zum menschlichen Leben gehört und macht ihn somit literaturfähig.

Mit seinen frühen Erzählungen und dem *Berliner Programm* trägt Döblin unmittelbar dazu bei, dass das Phänomen Wahnsinn in der Zeit des Expressionismus zu einem Mode-Thema wird. Die Auseinandersetzung mit Geisteskranken, Irren und Wahnvorstellungen wird in Prosatexten, Gedichten und Dramen thematisiert. Der Wahnsinn als Thema gibt den Dichtern eine besonders provokative Möglichkeit, Kritik an der Epoche zu äußern sowie sich gegen veraltete Normen und Vorstellungen zu richten. Mit der Figur eines Irren wird ein Gegenteil zu dem verhassten Bürger und seiner Moral geschaffen. Sozial-kritische Tendenz kommt auch in der *Ermordung einer Butterblume* deutlich zum Vorschein. Im Laufe des Geschehens verwandelt sich der anfangs nette, harmlose Bürger in einen böartigen Verbrecher. Herr Michael wird als ein auf gesellschaftliches Ansehen und Wahrung des äußeren Scheins bedachter Spießier entlarvt. Döblins Ironie gilt jedoch lediglich dem Kaufmann, dem Wahnsinnigen stellt er sich wie der Arzt dem Patienten gegenüber. Der Spießier macht sich lächerlich, indem er sich auf die Erde legt und im Gras wühlt, wenn man aber dabei bedenkt, dass er

krank ist, erscheint diese Situation nicht mehr komisch, sondern eher furchterregend. Der Wahnsinn nimmt die Züge einer Dekonstruktionsmacht an, die den Bürger psychisch zerstört. Solch eine Darstellung der Hauptfigur entspricht der gesellschaftskritischen Tendenz des Expressionismus, der sich als eine antibürgerliche Bewegung definiert.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass sich die ästhetischen Konsequenzen Döblins doppelter Berufstätigkeit grundsätzlich in einer Bereicherung der Thematik der literarischen Werke beobachten lassen. Der Beruf des Arztes liefert dem nach neuen Themen und Motiven suchenden Expressionismus zunächst den Stoff. Dann, nachdem das Bedürfnis nach einer starken Anregung von Außen nicht mehr so nötig zu sein scheint, beeinflusst der Arztberuf auch die Form und die Erzählweise der expressionistischen Literatur. Döblins *Ermordung einer Butterblume* stellt ein Paradebeispiel der Verschmelzung dieser Einflüsse in/zu einem Werk dar. Der schlagartige Erfolg dieser Erzählung verhilft einer neuen Schreibweise zum Durchbruch und leitet eine neue Phase in der deutschen Literatur ein.

LITERATURVERZEICHNIS

- ANZ Th. (1974), *Die Problematik des Autonomiebegriffs in Alfred Döblins frühen Erzählungen*, [in:] *Wirrendes Wort* 24.
- DÖBLIN A. (1984), *Die Ermordung einer Butterblume*, [in:] *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*, dtv 1552, München.
- DÖBLIN A. (1980), *An Romanautoren und ihre Kritiker*, [in:] *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*, Walter, Ölten u. Freiburg i.B.
- DUYTSCHAEVER J. (1973), *Eine Pionierleistung des Expressionismus. Alfred Döblins Erzählung „Die Ermordung einer Butterblume“*, [in:] *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 2.
- ISKRA W. (1967), *Durchbrechung der Sehgewohnheiten*, [in:] *Die Darstellung des Sichtbaren in der dichterischen Prosa um 1900*, Bd. 2, Aschendorf, Münster.
- KÖBEL E. (1985), *Alfred Döblin. Erzählkunst im Umbruch*, Walter de Gmyter, Berlin, New York.
- KRUETZLER L. (1970), *Man lerne von der Psychiatrie*, [in:] DÖBLIN A., *Sein Werk bis 1933*, W. Kohlhammer, Stuttgart.
- MUSCHG W. (Hrsg.), (1962), *Die Ermordung einer Butterblume. Ausgewählte Erzählungen 1910–1950*, Walter, Olten u. Freiburg i.B.
- MÜLLER-SALGET K. (1988), *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*, Bonnier, Bonn.
- REUCHLEIN G. (1992), *Man lerne von der Psychiatrie. Literatur, Psychologie und Psychopathologie in Alfred Döblins „Berliner Programm“ und der „Ermordung einer Butterblume“*, [in:] *JIG* 23/1, Lang, Bern.
- SCHUSTER I., BODE I. (Hrsg.), (1973), *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Francke, Bern.

Renata Cieślak

ALFRED DÖBLIN – LEKARZ EKSPRESJONISTA

(Streszczenie)

Początki twórczości literackiej Alfreda Döblina, znanego przede wszystkim z monumentalnych modernistycznych oraz historycznych powieści, przypadają na okres studiów. Spośród powstałych w tym czasie opowiadań *Die Ermordung einer Butterblume* wyróżnia się oryginalnością formy i sposobem narracji. O szczególnym charakterze tego utworu zdecydowało połączenie w integralną całość talentu pisarskiego z doświadczeniem lekarza. Uwzględnienie wiedzy z zakresu psychiatrii w kreacji postaci Michaela Fischera umożliwiło Döblinowi stworzenie dzieła, które jako pierwsze w historii literatury niemieckiej nazwano ekspresjonistycznym. Zawarta w tym tomie analiza opowiadania *Die Ermordung einer Butterblume* odpowiada na pytania, w jakim stopniu lekarz wpłynął na pisarza i w jaki sposób pisarz wykorzystał fachową wiedzę z medycyny oraz pokazuje typowe cechy prozy okresu ekspresjonizmu.