

Thomas Anz

Literatur des Expressionismus

Verlag J.B. Metzler Stuttgart · Weimar

43661

und Kritik gilt hier einer psychologisierenden Sprache, die zur Erfassung psychischer Vorgänge ungeeignet sei und die wahren Antriebe menschlichen Handelns verschleierte. Döblins Sprachkritik ist begleitet von der Skepsis gegenüber dem Erkenntnisvermögen des menschlichen Bewusstseins generell. 1904 schreibt er an Elise Laaker-Schüller: »wenn man zu *denken* versucht, wird alles bekannte unbekannt; das Rätsel steht unglaublich dicht vor der Tür« (Döblin 1970, S. 26; Hervorhebung T.A.).

Dem entspricht es, wenn Kafkas Hauptfiguren sich gezwungen sehen, eine ihnen rätselhafte Umwelt und Innenwelt immer neu zu interpretieren, und dabei zu keinem gesicherten Ergebnis kommen. Eine der ersten Veröffentlichungen Kafkas, das *Gespräch mit dem Beten* (1909), spricht diese Problematik noch sehr direkt und eher abstrakt an. Der Wahrheitsanspruch gedanklicher Vorstellungen und sprachlicher Äußerungen wird grundsätzlich in Frage gestellt: »Ich erfasse nämlich die Dinge um mich nur in so hinfalligen Vorstellungen, daß ich immer glaube, die Dinge hätten einmal gelebt, jetzt aber seien sie versinkend« (Kafka 1993, S. 91). Begriffe erscheinen als etwas bloß Zufälliges, den Dingen Äußerliches. Die daraus resultierende Unsicherheit wird als »Seekrankheit auf festem Lande« verbildlicht. »Deren Wesen ist so, daß Ihr den wahrhaftigen Namen der Dinge vergessen habt und über sie jetzt in einer Eile zufällige Namen schüttert« (ebd., S. 89).

Das Bewusstsein der **Kontingenz und Konventionalität des sprachlichen Zeichens** und der Fiktionalität aller Zusammenhang stiftenden Sinnkonstruktionen liegt ähnlich Einsteins *Behauptung* zugrunde. In der Perspektive des Textes liegt die Problematik des Subjekts darin, die Unmöglichkeit, einen Zusammenhang der Welt zu erkennen, einzusehen zu haben und dennoch nicht davon ablassen zu können, einen solchen Zusammenhang zu suchen: »Ich bin geschaffen zu erkennen und zu schauen, aber Deine Welt ist hierzu nicht gemacht; sie entzieht sich uns; wir sind walverlassen« (Einstein 1992, Bd. 1, S. 125). Die Problematik der Jenseitsverlassenheit ist ähnlich gelagert: »wir brauchen ein Jenseits, glauben es aber nicht« (ebd., S. 128f.). Ähnlich wie bei Benn schlägt bei Einstein jedoch die Klage über das Unvermögen der Erkenntnis um in aggressive Kritik an tradierteren Erkenntnisformen. Der Ausdruck des Leidens am Verlust eines kohärenten Weltbildes tritt zurück hinter die Kritik des Versuches, eine solche Kohärenz überhaupt herstellen zu wollen: »Alles unverschämte Einbiegen auf eine Einheit appelliert nur an die Faulheit der Mitmenschen« (ebd., S. 99). Das Denken auf Einheit stiftende Zusammenhänge hin wird im Roman als falscher Beruhigungsversuch gewertet, der die produktive Aktivität des Menschen einschränkt.

Die poetologische Konsequenz aus der Sprach- und Erkenntnis-Kritik Einsteins ist das Programm einer ungenügenständlichen, absoluten Kunst, die sich dem Dilemma der gedanklich-begrifflichen Unfassbarkeit der Dinge zu entziehen versucht durch die Befreiung aus dem Zwang einer auf Wirklichkeit bezogenen Sprachverwendung. Einsteins frühem Prosewerk gelingt es dabei einerseits, eine programmatische Kritik und ein ästhetisches Programm zu entwerfen, und andererseits, dieses mit dem phantastisch-grotesken Text gleichzeitig zu realisieren. Die Affinität zum späteren Dadaismus macht dabei deutlich, dass der zeitgenössische Hang zum experimentellen Gedanken- und Sprachspiel nur die andere Seite der Sprach- und Erkenntnis-Krise ist.

Wissenschaftskritik: Müller-Seidel 1994 (grundlegender Aufsatz).
Erkenntnis- und Sprachkritik: Eibl 1970 (Gustav Sack); Yvertal/Kemper 1975, S. 134-176; Eschenbacher 1976; Anz 1977, S. 68-71.

3.4 Technik

Im Sommer 1912 erschienen in der *Aktion* eine hymnische Glosse der Schriftstellerin und Journalistin Marie Holzer auf »Das Automobil«. Sie ist eines von vielen Beispielen dafür, dass auch der Expressionismus aus dem *Aktions-Kreis* von dem Technik- und Geschwindigkeitssentimentalismus des italienischen *Futurismus*, dem in Deutschland seit 1912 vor allem *Der Sturm* Publizität verschaffte, keineswegs unbeeindruckt war:

Das Automobil ist der Anarchist unter den Gefährten. Es rast, Schrecken verbreitend, durch die Welt, losgelöst von althergebrachten Gesetzen. Kein Schienenstrang schreibt ihm die Wege vor; keine Pferdelunge zwingt ihn zu einem vorgeschriebenen Tempo, das in sich selber enggezogene Grenzen hat. Es ist der Herr der unbegrenzten Möglichkeiten (Holzer 1912, S. 205).

Wird hier belläufig die Eisenbahn gegenüber der anarchischen Freiheit des Autos abgewertet, so sind es in der Zeit des Expressionismus durchaus auch »Eisenbahngedichte« (Mahr 1987), in denen sich Begeisterung über technische Innovation artikuliert. Eines der vielen vom Futurismus inspirierten Gedichte Johannes R. Bechers, der die Übersetzerin der futuristischen Manifeste und Dichtungen Elise Hadwiger persönlich gut kannte (Demetz 1990, S. 99-113), heißt »Lokomotiven«. Das berühmteste *Eisenbahngedicht* des Expressionismus ist Ernst Stadlers »Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht«. Eisenbahn- und Brückenbautechnik zusammen sind hier Bedingungen für ein kurzes, rauschhaftes und kollektives Glückserleben: »Wir fliegen,

aufgehoben, königlich durch nachentrittssne Luft, hoch übern Strom« (Stradler 1983, S. 169). Alfred Wolfensteins Gedicht »Fahrt« formuliert die gemeinschaftliche Erfahrung der Befreiung von aller irdischen Gebundenheit in den Versen:

Seht auf, seht auf .. da steigt und schreit und hebrt der Zug
 Uns hoch in Glanz .. das Gleis verstummt .. die Nacht wird Flug ..

Wir Alle flammen

Im wilden Schmelz des Sterns zusammen!

(Wolfenstein 1982, Bd. 1, S. 138)

In Reinhard Sorges Drama *Der Bettler* wird der Traum vom Fliegen (ähnlich wie die dem Sohn hinterlassene Vision des wahnsinnigen Vaters von Maschinen, die die Erde in ein Paradies verwandeln könnten) mystisch-religiös überhöht. In einer Szene betrauen sechs Flieger den Tod eines Kameraden und verleihen ihm den sakralen Sinn eines Opfers, das ihnen Mut und Hoffnung gibt, ihre hohen Ziele weiter zu verfolgen.

Der Flugzeugbegeisterung gleich zu Beginn von Marinettis »Technischem Manifest« des Futurismus ist das nur entfernt verwandt. Wie der Wissenschaftsgläubigkeit des Naturalismus steht die Literatur des Expressionismus, von Ausnahmen abgesehen, der vorbehaltlosen Technikbegeisterung des italienischen Futurismus fern. Auch Bernhard Kellermanns technischer Zukunfts- und Erfolgsroman *Der Tunnel* von 1913, die literarische Utopie einer Tunnelverbindung zwischen Europa und Amerika, die den heroischen Sieg eines amerikanischen Ingenieurs im Kampf gegen die Natur glorifiziert, hat in der Literatur des Expressionismus nicht ihresgleichen. Die Figur des Ingenieurs in Georg Kaisers beiden *Gas*-Dramen (1918 und 1920) ist schon deshalb ungleich problematischer, weil sein Werk zum Exempel für die katastrophalen Folgen einer sich verselbständigenden Technik der Energieerzeugung wird.

Kaiser variiert in diesen Dramen zwei schon ältere **Topoi der Technik-Kritik**, die in der Zeit des Expressionismus immer wieder aufgegriffen werden. Der eine Topos beschreibt den Produzenten der Technik eine beängstigende Eigendynamik zu, die sich der Kontrolle der Produzenten entzieht (s. Pinthus auf S. 100). Der Autonomiegewinn durch neuzeitliche Rationalität generiert neue Abhängigkeiten. Die von der zivilisierten Vernunft erfolgreich entzauberten Gespenster, Dämonen und mythischen Urgewalten kehren in verwandelter Form zurück. Hugo Balls Vortrag über Kandinsky (s. S. 107, 109) formuliert, was zahllose Gedichte, Dramen und Erzähltexte in Bilder umsetzen:

Maschinen entstanden und traten an die Stelle der Individuen. Komplexe und Wesen entstanden von übermenschlicher und überindivdueller Furchbarkeit. Angst wurde ein Wesen mit Millionen Köpfen. Kraft wurde nicht mehr nach dem einzelnen Menschen, sondern nach zehntausenden Pfendekräften gemessen. Turbinen, Kesselhäuser, Eisenhämmer, Elektrizität ließen Kraftfelder und Geister entstehen, die ganze Städte und Länder in ihrer fürchbaren Gewalt harten [...]. Eine Welt abstrakter Dämonen verschlang die Einzeläußerung; verzehre die individuellen Gesichter in turmhohen Masken; verschlang den Privatdruck, raube den Namen der Einzeldinge, zerstöre das Ich und schwenke Meere von in einandergestürzten Gefühlen gegen einander (Ball 1917, S. 125).

Ein zweiter Topos der Technik-Kritik mischt sich hier mit ein. Der Großindustrielle, Schriftsteller und Politiker Walther Rathenau verbreitete ihn in seinen einflussreichen Schriften *Zur Kritik der Zeit* (Berlin 1912) und *Zur Mechanik des Geistes* (Berlin 1913) unter dem Begriff »Mechanisierung«. Die gleichförmige, leblose Mechanik moderner Maschinen greift, in enger Allianz mit Prinzipien ökonomischer Rationalität, auf die Arbeits- und Lebenswelt des Menschen über, kolonialisiert den Kopf und den Körper des einzelnen Subjekts, transformiert Individuen in standardisierte Typen oder in funktionale Bestandteile eines größeren Apparates, macht das menschliche Subjekt und auch seine Umwelt gleichsam selbst zu einer Maschine. Kaisers *Gas* führt gleich eine ganze Reihe von Arbeiterfiguren vor, bei denen jeweils nur die Augen, eine Hand, ein Fuß oder ein anderer Körperteil in der Maschinerie der Gas-Produktion aktiv sind. Im Blick auf Kaisers Drama hat Eberhard Lämmert die **Differenzen zwischen Futurismus und Expressionismus** pointiert hervorgehoben:

Ein größerer Gegensatz läßt sich kaum denken als der zwischen dem **Aufwurf des militärischen Maßstäbes Futuristen Marinetti**, die »Schöpfung des mechanischen Menschen mit Ersatzteilen« bringe der Menschheit am Ende auch die Befreiung »vom Tode«, und der **Klage einer Arbeiterfrau**, die ihren Mann beschreibe, wie er »sein lebelang gestorben war«. Denn der Triebwagen, den er zu führen hat, »rollt immer: Vorwärts – und rückwärts – rückwärts – vorwärts – der Mann rollt mit – weil der Fuß an ihm ist [...].« Sechs Jahre nur trennen diese Texte der fast gleichartigen Autoren. Aber zwischen dem *Technischen Manifest* der futuristischen Literatur und Georg Kaisers Schauspiel *Gas*, das dieser Arbeiterfrau das Wort gibt, liegt der Erste Weltkrieg (Lämmert 1994, S. 62).

Das Gas gerät in Kaisers Dramen auch als Bestandteil der Kriegstechnologie in den Blick. Es war wesentlich das Zerstörungspotential der neuen Kriegsmaschinen, das die expressionistische Technik-Kritik forciert hat. Davon zeugt beispielsweise Leonhard Franks Erzählung

Die Kriegswitwe, auch wenn hier die Kritik auf die Zeit vor dem Krieg rückprojiziert wird. In dem Text streht der Befund, »daß ganz Europa schon vor dem Kriege ein einziger großer Fabriksaal war, in dem nicht Menschen lebt, sondern Maschinen automatisch sich bewegen«, und zwar »Maschinen aus Fleisch und Blut«, die »keine Erinnerung mehr daran haben, daß sie einmal Menschen waren, sondern wie die Maschinen aus Stahl, die sie bedienen, betrieben werden« (Frank 1964, S. 48).

In solchen Zusammenhängen verliert der von den Futuristen und von manchen expressionistischen Texten gefeierte Zuwachs an Geschwindigkeit, den die neuen Technologien ermöglicht haben, an Attraktivität. Das **Tempo der Moderne** ist nicht mehr Verheißung der Befreiung aus erstarrten Ordnungen, sondern ein Disziplinierungsinstrument im Dienste technischer und ökonomischer Rationalität. Bezeichnend dafür ist in Kafkas Amerika-Roman *Der Verschollene* die Beschreibung eines modernen Expeditionsgeschäftes. Sie hebt das zwanghafte Tempo der Bewegungsabläufe hervor, die sich nicht zuletzt den neuen Kommunikationstechnologien verdanken. Die Vertreibung des sechzehnjährigen Karl Rossmann aus der europäischn Heimnat in die Fremde des modernen Amerika gleicht in dem Roman der Konfrontation des Europäers mit den Modernisierungsprozessen im eigenen Land. Rossmann findet sich in einer neuen Welt, von der sein Onkel sagt: »Alle Entwicklungen gehn hier so schnell vor sich« (Kafka 1983, S. 68). Das Expeditionsgeschäft des Onkels ist von dieser Dynamik geprägt: »Mitten durch den Saal war ein beständiger Verkehr von hin und her gegagten Leuten. Keiner grüßte, das Grüßen war abgeschafft« (ebd., S. 67). Das Geschäft ist vor allem auch dadurch charakterisiert, dass es

ganz genaue unaufhörliche telephonische und telegraphische Verbindungen mit den Klienten unterhalten mußte. [...] Im Saal der Telephone giengen wohin man schaute die Türen der Telefonzellen auf und zu und das Lärten war sinnverwirrend. Der Onkel öffnete die nächste dieser Türen und man sah dort im sprühenden elektrischen Licht einen Angestellten gleichgültig gegen jedes Geräusch der Türe, den Kopf eingespant in ein Stahlband, das ihm die Hörmuscheln an die Ohren drückte. Der rechte Arm lag auf einem Tischehen, als wäre er besonders schwer und nur die Finger, welche den Bleistift hielten, zuckten un menschlich gleichmäßig und rasch. In den Worten, die er in den Sprecherichter sagte, war er sehr sparsam und oft sah man sogar, daß er vielleicht gegen den Sprecher etwas einzuwenden hatte, ihm etwas genauer fragen wollte, aber gewisse Worte, die er hörte, zwangen ihn, ehe er seine Absicht ausführen konnte, die Augen zu senken und zu schreiben (ebd., S. 66f.).

Was hier an einer amerikanischen Firma beschrieben ist, kannte Kafka ähnlich aus unmittelbarer Anschauung. Zu seinen Aufgaben als Versicherungsausgestellter gehörte es, Betriebe aufgrund komplizierter Regeln in bestimmte »Gefahrenklassen« einzustufen. Die Prager Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt war im technisch entwickeltesten Gebiete der Doppelmonarchie tätig und erfasste ein Drittel der österreichischen Industriearbeit. Kafka arbeitete an einem Ort, der ihn wie kaum einen anderen Schriftsteller seiner Generation mit den Modernisierungsfolgen in der damaligen Zeit konfrontierte (vgl. Hermsdorf in Kafka 1984).

»Maßnahmen zur Unfallverhütung« ist ein Aufsatz Kafkas von 1910 betitelt. Die Probleme der Unfallverhütung gehörten in dieser Zeit zu seinen wichtigsten Aufgabenbereichen. Dabei setzte er sich auch detailliert mit dem Funktionalisieren sicherheitsschützter Hobel- und Fräsmaschinen auseinander. Deren Beschreibung nimmt sich wie eine Vorübung zu jenen genauen Schilderungen aus, mit der in der *Straffkolonie* dem Leser der Mechanismus des Straßapparats vor Augen geführt wird.

»Gestern in der Fabrik.« So beginnt eine Tagebucheintragung vom 4. Februar 1912. Gemeint ist die Asbestfabrik seines Vaters.

Die Mädchen in ihren an und für sich unerträglich schmutzigen und gelbsten Kleidern, mit den wie beim Erwachen zerworfenen Frisuren, mit dem vom unaufhörlichen Lärm der Transmissionen und von der einzelnen zwar automatischen aber unberechenbar stockenden Maschine festgehaltenen Gesichtsausdruck sind nicht Menschen, man grüßt sie nicht, man entschuldigt sich nicht, wenn man sie stößt, ruft man sie zu einer kleinen Arbeit, so führen sie sie aus, kehren aber gleich zur Maschine zurück, mit einer Kopfbewegung zeigt man ihnen, wo sie eingreifen sollen (Kafka 1990, S. 373).

Die distanzierte Beobachtung der Arbeiterinnen, die von der Macht der Maschinen beherrscht sind, vermeidet das Humanitätspapros der expressionistischen Zeitgenossen, hat aber doch Anteil an deren humanem Engagement. Sie »sind nicht Menschen«, heißt es. Die Arbeiterinnen werden es erst wieder, wenn die Arbeit zu Ende ist.

Die Technik-Kritik in der Literatur aus dem Umkreis des Expressionismus, die die gelegentliche Technikbegeisterung an Dominanz in den Scharten stellt, könnte dazu verleiten, in ihr eine Bestätigung der von Charles Percy Snow in den 1950er Jahren formulierten und viel beachteten These über das fatale Neben- und Gegeninander von »zwei Kulturen« in der modernen Gesellschaft zu sehen: einer naturwissenschaftlich-technischen und einer geisteswissenschaftlich-literarischen.

Lassen wir die naturwissenschaftliche Kultur außer Betracht, so ist von den übrigen westlichen Intellektuellen niemals der Versuch gemacht, der Wunsch geäußert oder die Fähigkeit aufgebracht worden, die Industrielle Revolution zu verstehen, geschweige denn sie hinzunehmen. Die Intellektuellen, und ganz besonders die literarisch Gebildeten, sind die geborenen Maschinenstürmer (Snow 1967, S. 28).

Bei aller Skepsis gegenüber dem technischen Fortschritt, die dem literarischen Expressionismus eigen ist, können ihm weder Ignoranz, noch Inkompetenz in Sachen Technik und schon gar nicht intellektuelle Maschinenstürmerei nachgesagt werden. Ernst Tollers Drama *Maschinenstürmer* wiederholt, was ein Jahr zuvor, 1919, schon sein Stück *Masse Mensch* zu dem Thema in Szene setzte: Der blinde Wirt der Masse auf die Maschinen hält die Protagonistin hier die Forderung nach ihrer Umfunktionierung statt Zerstörung entgegen und argumentiert:

Denn seht: Wir leben zwanzigstes Jahrhundert.

Erkenntnis ist:

Fabrik ist nicht mehr zu zerstören.

(Toller 1978, Bd. 2, S. 81)

Literaturwissenschaft und Expressionismusforschung haben der Beziehung zwischen Literatur- und Technikgeschichte erst seit den späten 1980er Jahren umfassenderes Interesse gewidmet (Segeberg 1987 und 1987a; Großklaus/Lämmert 1989). Bemerkenswert dabei, dass die Kritik Snows an der Technik-Ignoranz der literarischen Intelligenz auf die Literatur weit weniger zutrifft als auf die Literaturwissenschaft, die den technikgeschichtlichen Kontexten der Literaturgeschichte bis dahin wenig Aufmerksamkeit geschenkt hatte. Erkant wurde insbesondere auch, dass die literarische Moderne über durchaus differenzierte inhaltliche Auseinandersetzungen mit den Entwicklungsprozessen der Technik hinaus diese gerade auch formal simulierte und reflektierte. Angesichts der vielfältigen Übereinstimmungen zwischen literarischen und »technisch-industriellen Strukturen der Wirklichkeitsaneignung« kann, so die Herausgeber des 1989 erschienenen Bandes *Liternatur in einer industriellen Kultur*, »von einem Modernisierungsdefizit der kulturellen und ästhetischen Bereiche« nicht mehr die Rede sein (Großklaus/Lämmert 1989, S. 14f.).

In den paratrazischen Reihungsgedichten des Expressionismus, die heterogene Teile der Wahrnehmung aneinander fügen, kündigt sich die literarische Technik der Montage an, die wiederum Prinzipien der Modernisierung in der Autoindustrie durch Henry Ford zur Voraussetzung hat (Heimböckel 1998). Georg Kaisers abstrakte und künstli-

che »Denk-Spiele«, mit denen der Autor sich selbst einem »Ingenieur« angleicht, ahnen die »Struktur spezifisch technischer Tendenzen nach« (Segeberg 1987, S. 226). Die expressionistischen Tendenzen zur Typisierung der Figuren und zur Verknappung des sprachlichen Ausdrucks folgen Prinzipien technischer und ökonomischer Rationalität. »Knappheit, Sparsamkeit der Worte ist nötig«, forderte Döblins »Berliner Programm« des modernen Romans. Der »alte Pegasus« sei »von der Technik überflügelt« worden. Den Beschleunigungseffekten der modernen, präzise funktionierenden Maschinen seien das Tempo und die Genauigkeit des Erzählens zu assimilieren:

Rapide Abläufe, Durcheinander in bloßen Stichworten; wie überhaupt an allen Stellen die höchste *Exaktheit* in suggestiven Wendungen zu erreichen gesucht werden muß (Döblin 1989, S. 122; Hervorhebungen T.A.).

Marinetti's »Technisches Manifest«, das *Der Sturm* im Oktober 1912 der deutschen Öffentlichkeit vorstellte, beginnt mit Sätzen, die das Bedürfnis nach einer neuen Sprache aus dem haunahen Erleben der Flugtechnik ableiten: »Im Aeroplan auf einem Oelzylinder, den Kopf am Bauche des Aviatikers, fühle ich plötzlich die lächerliche Leere der alten, von Homer ererbten Grammatik. Stürmisches Bedürfnis die Worte aus dem Gefängnisse der lateinischen Periode zu befreien« (Marinetti 1990a, S. 193). »So sprach der surrende Propeller«; er hat das futuristische Sprachprogramm gleichsam diktiert.

Zu den Affinitäten und Differenzen zwischen italienischer und deutscher Avantgarde vor dem und im Ersten Weltkrieg sind Anfang der 1990er Jahre wichtige Untersuchungen und Dokumentationen vorgelegt worden (Demetz 1990; Schmidt-Bergmann 1991). Die expressionistische Moderne war, so zeigen sie, vornehmlich an den ästhetischen Innovationen des italienischen Futurismus interessiert. Die Entdeckung der Schnelligkeit und der Simultanität des Verschiedenen, die Befreiung der Wörter aus den Fesseln syntaktischer Regeln und die formsprenghende Feier anarchischen Lebens – das alles schien geeignet, die tradierten Kunstkonventionen zu revolutionieren. Doch noch weniger als mit der Technikbegeisterung mochte die deutsche Avantgarde sich mit einem politischen Programm identifizieren, das sich in Sätzen wie diesem zu erkennen gab: »Wir wollen den Krieg preisen, – diese einzige Hygiene der Welt – den Militarismus, den Patriotismus, die zerstörende Geste der Anarchisten, die schönen Gedanken, die töten, und die Verachtung des Weibes« (Marinetti 1990, S. 175). Als sich auch Franz Pfemfers Zeitschrift *Die Aktion* mitten im Ersten Weltkrieg dem vorher missbilligten Futurismus annäherte, um erneut ein Signal für die internationale Solidarität der

europäischen Avantgarde zu geben, wusste sie wenig über den nationalistischen Taumel der Kriegsbegeisterung in den futuristischen Kreisen Italiens. In politischer Hinsicht unterschieden sich Futurismus und Expressionismus diametral.

Technik: Daniels 1969; Rademacher 1981 (zum Eisenbahngedicht); Ingold 1987 (Literatur und Aviatik); Segeberg 1987 und 1987a; Mahr 1987 (zum Eisenbahngedicht); Segeberg 1989 (zu Georg Kaisers »Gas-Dramen«); Lämmert 1994 (Maschinenmenschen); Loquai 1994; Bergner 1998 (Döblin, Benn, Einstein); Heimböckel 1998.

Futurismus und Expressionismus: Demetz 1990 und Schmidt-Bergmann 1991 (Monographische Darstellung und Dokumentation); Schmidt-Bergmann 2000 (knapp zusammenfassend).

3.5 Apparate der Bürokratie

Mit der zu Beginn des Ersten Weltkrieges aufgenommenen Arbeit am *Proceß* trat Kafka in ein Stadium seines Schreibens ein, in dem er die im *Urteil* und in der *Vermählung* dargestellten Familienkonflikte in außerfamiliäre Bereiche projizierte. Vater und Mutter verschwinden aus dem Text; sie werden vom Autor ersetzt durch anonyme Instanzen der Macht: durch einen bürokratischen Apparat. Zur Hilfe kamen Kafka dabei ausgerechnet die Erfahrungen, die er auf seinem verhassten »Posten« machte. Der Schriftsteller Kafka kann den Beamten nicht verleugnen. Die bürokratische Welt von Akten, Schriftstücken, Eingaben, Gesetzestexten, Einsprüchen, Statistiken und Bilanzen ist vielfach auch die seiner literarischen Wirklichkeit.

»Bürokratien sind essentieller Bestandteil moderner Gesellschaften«, konstatiert der Verwaltungswissenschaftler Hans-Ulrich Derlien, verweist auf die sozialwissenschaftlichen *Bürokratie-Theorien* um und nach 1900 und stellt verwundert fest, »daß Bürokratisierung und Bürokratie nur partiell und sehr selektiv in der Literatur dieses Jahrhunderts reflektiert sind – mit einer wesentlichen Ausnahme: Franz Kafka.« Seine Romane seien durch »seine ungewöhnlich differenzierte Einsicht in die inneren Mechanismen und das soziale Funktionieren von Bürokratie« gekennzeichnet (Derlien 1994, S. 44).

Zu Kafkas Lebzeiten schrieb Max Weber sein säkulares *Werk Wirtschaft und Gesellschaft*. Vom Idealtypus bürokratischer Herrschaft machte er hier ein Bild aus, das mit den literarischen Bildern in Kafkas Romanen manche Ähnlichkeiten hat:

Wo die Bürokratisierung der Verwaltung einmal restlos durchgeführt ist, da ist es praktisch so gut wie unbrechliche Form der Herrschaftsbeziehungen geschaffen. Der einzelne Beamte kann sich den Apparat, in dem er hingepannt ist, nicht entwinden. Der Berufsbeamte ist [...] mit seiner ganzen materiellen und ideellen Existenz an seine Tätigkeit gekettet. Er ist [...] nur ein einzelnes, mit spezialisierten Aufgaben betrautes, Glied in einem [...] rastlos weiterlaufenden Mechanismus (Weber 1956, S. 578).

Die Gebundenheit der Masse an das Funktionieren der bürokratischen Organisationen nehme stetig zu. »Die Akten, einerseits und andererseits die Beamtendisziplin, d.h. Eingestelltheit der Beamten auf präzise Gehorsam innerhalb ihrer gewohnten Tätigkeit, werden damit im öffentlichen wie im privaten Bereich zunehmend die Grundlage aller Ordnung« (ebd.).

Die jüngere Literaturwissenschaft hat ihre Analysen der von Kafka dargestellten Macht- und Abhängigkeitsmechanismen häufig auf Michel Foucault gestützt. Vor allem was seine Schrift *Überwachen und Strafen* über die bürokratisierten Disziplinierungstechniken in modernen Gesellschaften ausführt, eignet sich in der Tat vorzüglich dazu, wichtige Aspekte von Kafkas *Werk* zu kommentieren. Die »Kontrollmaschine«, die »um die Menschen einen Beobachtungs-, Registrier- und Dressurapparat aufgebaut« hat; das engmaschige Überwachungssystem, das nicht mehr durch die körperliche Anwesenheit eines höchsten Machthabers, sondern »durch Angestellte, Aufseher, Kontrolleure, Vorarbeiter sichergestellt« ist; die Macht, die nicht mehr etwas ist, was jemand persönlich besitzt, »sondern eine Maschine, die funktioniert«; der kleine »Strafmechanismus«, der im Herzen aller Disziplinarsysteme arbeitet und »mit seinen eigenen Gesetzen, Delikten, Sanktionsformen und Gerichtsinstanzen so etwas wie ein Justizprivileg genießt«; die »Mikro-Justiz der Zeit (Verspätungen, Abwesenheiten, Unterbrechungen), der Tätigkeit (Unaufmerksamkeit, Nachlässigkeit, Faulheit), des Körpers (falsche Körperhaltungen und Gesten, Unsauberkeit), der Sexualität (Unanständigkeit, Schamlosigkeit)« (Foucault 1976, S. 224-230) – all das, was Foucault hier beschreibt, hat kein Schriftsteller der literarischen Moderne so detailliert, genau und umfassend veranschaulicht wie Franz Kafka.

Seine Darstellungen bürokratisch organisierter Macht stellen diese in kein gutes Licht. Im *Proceß* dominiert, vom Schlusskapitel abgesehen, der Wille Joseph K.s zur Auflehnung gegen die Macht, und er richtet sich weniger gegen einzelne Personen als gegen die ganze »Organisation«. Vor dem Untersuchungsrichter klagt der Protagonist sie mit den Worten an: