

Ein bleicher Leib, der die schwarze Flut hinzieht... Zur weiblichen Leidensfigur in der expressionistischen Lyrik

Isabel Gutiérrez Koester

Universidad de Valencia

Ninguno de los personajes femeninos de Shakespeare ha sido objeto de tantas transformaciones y reinterpretaciones literarias y artísticas como Ofelia. El motivo del hermoso cadáver de esta joven flotando en el agua siempre ha estado rodeado de asociaciones míticas y eróticas y ha inspirado la fantasía de numerosos artistas durante siglos.

El giro tan brusco que toma este complejo temático en el siglo XX, especialmente en la lírica del Expresionismo, corresponde a un cambio radical en lo que a la concepción de la naturaleza, la mujer y la civilización se refiere. Heym, Benn, Zech y, posteriormente, Brecht y Huchel son algunos de los autores que han recurrido a este mito para expresar a través de él un sentimiento vital de desesperanza, angustia y amargura.

Este artículo sin embargo no quiere centrarse tanto en la actitud de los poetas como en el medio que han elegido como vehículo simbólico: la mujer. ¿Por qué Ofelia se convirtió durante el Expresionismo en metáfora de la mujer sufridora y por qué los poetas expresionistas vieron precisamente en un cadáver femenino un símbolo de su "Weltanschauung"?

La historia de Ofelia ha sido entendida casi siempre como un proceso de decadencia y corrupción general humano, dejando de lado el aspecto puramente femenino y sexual del personaje y ello va a ser precisamente el objetivo del presente estudio.

Keine von Shakespeares weiblichen Heldinnen ist so häufig zum Objekt künstlerischer und literarischer Umgestaltungen geworden wie Ophelia. In dem Bericht der Königin Gertrude über ihr tragisches Schicksal wird Ophelias Tod in den Bereich der ästhetischen und poetisch-stilisierten Natur erhoben:

„There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream;
There with fantastic garlands did she come
Of crowe-flowers, nettles, daisies, and long purples
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men’s fingers call them:
There, on the pendent boughs her coronet weeds
Clambering to hang, an envious sliver broke;
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brooks. Her clothes spread wide,
And, mermaid-like, awhile they bore her up;
Which time she chanted snatches of old tunes,
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element: but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull’d the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.“ (IV, 7, 167-185)¹

Die tote Ophelia, einst hingeebene Tochter, schöne Wahnsinnige und jetzt unschuldig Ertrunkene ist in Shakespeares Drama ein Kunstobjekt geworden und zum Ikon sublimiert worden. Indem sie mit dem Wasser und den Pflanzen und Blumen um sie herum verschmilzt, wird sie zum harmonischen Teil der Natur – zur Sirene und zur Erd- und Wassergöttin.² Dabei war die Existenz der lebenden Ophelia alles andere als poetisch. Ihre Funktion innerhalb des Dramas beschränkt sich auf die einer männlichen Projektionsebene, da sie nur durch ihre Beziehung zu ihrem Vater, zu ihrem Bruder und zu Hamlet definiert wird. Diese weibliche Unterwerfung führt zur ‚Psychose‘ und zur ‚Hysterie‘ Ophelias, die nach der Psychoanalytikerin Luce Irigaray als Konsequenzen der Kastration und Verdrängung ihres sexuellen Begehrens zu verstehen sind.³ Elaine Showalter faßt diese sexuelle Minderwertigkeit Ophelias folgendermaßen zusammen:

„Deprived of thought, sexuality, language, Ophelia’s story becomes the Story of O – the zero, the empty circle or mystery of feminine difference, the cipher of female sexuality to be deciphered by feminist interpretation.“⁴⁴

Ohne näher auf feministische Interpretationen einzugehen, erscheint es doch offensichtlich, daß Shakespeares Ophelia eine Leidensfigur ist; ein Mangelwesen, dessen Ohnmacht und Schwäche für das Weiblichkeitsbild Shakespeares und seiner Epoche steht. Als Leiche verkörpert sie aber auch gleichzeitig erotische Faszination - bestärkt durch die sie umgebenden Pflanzen und die sexuell konnotierte Blumenwelt - und versinnbildlicht so, wie Anna Maria Stuby feststellt, die Vermischung dreier zentraler Vorstellungen über das Weibliche: Liebe, Tod und Wahnsinn.⁵

Kein Wunder, daß bei solch einer Fülle von mythischen, erotischen und psychologischen Assoziationen das Motiv der im Wasser schwimmenden weiblichen Leiche die Phantasie von späteren Künstlern und Literaten auf vielfältige Weise beflügelt hat. Doch die lyrische Wendung, die dieser Themenkomplex im 20. Jahrhundert,⁶ besonders in der Lyrik des Expressionismus nimmt, entspricht einem radikalen Wahrnehmungswechsel von Natur, Frau und Zivilisation. Schon zahlreiche Studien haben sich mit dem Ophelia-Mythos bei Georg Heym, Gottfried Benn, Paul Zech und später auch bei Bertolt Brecht und Peter Huchel beschäftigt. All diese Autoren haben auf Ophelia oder auf das Motiv der Wasserleiche zurückgegriffen, um durch sie ein allgemein düsteres, beklemmendes und bitteres Lebensgefühl auszudrücken. Die Frage, mit der ich mich im vorliegenden Aufsatz jedoch näher befassen möchte, bezieht sich nicht so sehr auf die Absicht dieser Lyrik als auf das Medium, das als Symbolträger dafür ausgesucht worden ist. Es erscheint mir wichtig zu erörtern, warum gerade eine bzw. diese Frau zum Sinnbild der weiblichen Leidensfigur schlechthin wird und warum die expressionistischen Autoren und überhaupt das ganze 20. Jahrhundert in dieser weiblichen Wasserleiche einen so symbolträchtigen und metaphorischen Ausdruck ihrer Weltanschauung gesehen haben. Abgesehen von wenigen Namen wie Anna Maria Stuby oder Ulrike Weinhold ist bisher dem Aspekt des Sexuellen, der diesem Motiv aufgrund seiner historischen Tradition inhärent ist, kaum Beachtung geschenkt worden. Auch durchaus tiefgreifende Studien wie die von Bernhard Blume, Heinz Rölleke, Stefan Bodo Würffel u.a. haben die Tatsache, daß mit Ophelia kein allgemein

menschlicher, sondern ein weiblicher Verwesungsprozeß beschrieben wird, weitgehend außer Acht gelassen. Ein kurzer Überblick über die wichtigsten Ophelia-Gestaltungen zu Anfang des 20. Jahrhunderts und eine Untersuchung des in ihnen konzeptualisierten Weiblichkeitsbildes soll demnach das Ziel dieses Beitrags sein.

Die Gestaltung des Motivs im 20. Jahrhundert ist ohne Arthur Rimbauds Vorbild *Ophélie* von 1870 nicht denkbar. Rimbaud markierte mit diesem noch dem symbolistischen Stil des ‚Parnasse‘ verhafteten Gedicht einen radikalen Wandel in der Ophelia-Rezeption und diente damit als ungewolltes Vorbild für alle späteren Adaptationen. Er erhebt die schwimmende Leiche über den Wassertod hinaus, verwandelt Wahnsinn und Tod in ästhetische Werte und läßt sie als lyrische Stimmungsträger des Trauers erscheinen:

*Ophélie*⁷

I

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
 La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,
 Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
 — On entend dans les bois lointains des hallalis.
 Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
 Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir;
 Voici plus de mille ans que sa douce folie
 Murmure sa romance à la brise du soir.
 Le vent baise ses seins et déploie en corolle
 Ses grands voiles bercés mollement par les eaux;
 Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
 Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.

II

Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle;
 Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
 Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile :
 — Un chant mystérieux tombe des astres d'or.
 ô pale Ophélie! belle comme la neige !
 Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!
 — C'est que les vents tombant des grands monts de Norwège

T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté;
 C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
 A ton esprit rêveur portait d'étranges bruits;
 Que ton cœur écoutait le chant de la Nature
 Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits;
 C'est que la voix des mers folles, immense râle,
 Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux ;
 C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,
 Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux !
 Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre folle !
 Tu te fondais à lui comme une neige au feu :
 Tes grandes visions étranblaient ta parole
 — Et l'infini terrible effara ton oeil bleu !

III

— Et le poète dit qu'aux rayons des étoiles
 Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis,
 Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
 La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys.

Ophelia ist in dem Gedicht des sechzehnjährigen (!) Rimbauds, wie Walter Hinck bemerkt, zu einer legendären, fast mythischen Gestalt entzeitlicht.⁸ Sie endet nicht in *muddy death* (also im *schlammigen Tod*) wie Shakespeares Heldin, sondern gleitet zeitlos, umgeben von einer mitfühlenden und ornamentalen Natur, sanft den Fluß dahin und erinnert dabei an die Zerbrechlichkeit der fragilen Menschlichkeit. Sie wird, wie Jürg Peter Rüesch bemerkt, „zum Symbol der leidenden, in ihrem Traum verlorenen Menschheit“.⁹ Doch ist Ophelia auch gleichzeitig mit Eigenschaften ausgestattet, die sie als Frau auf ein schwaches und labiles weibliches Wesen reduzieren. Rimbaud spricht sie mit *Kind* an und bezieht sich auf ihr *Kinderherz*; hinzu kommen Begriffe wie *romantisch Lied*, *Träumergeist*, *Himmel*, *Liebe*, *Freiheit* usw. Der Leser stößt hier auf eine fastromantische Naturanschauung, die in dem Frau-Kind-Natur-Komplex den höchsten Ausdruck der Menschlichkeit sah. Doch ist das Ende der rimbaudschen Vision alles andere als romantisch. Denn Ophelia ist eben nur das – eine Träumerin, und an dem, was sie sieht, zerbricht sie innerlich. Aber Ophelia zerbricht nicht, weil sie Mensch ist, sondern weil sie Frau ist. Rimbaud setzt damit ein Weiblichkeitsbild voraus, das von vornherein durch Minderwertigkeit charakterisiert ist. In diesem Zusammenhang

behauptet Rüesch, daß ihre Wehrlosigkeit und ihr schmelzendes Wesen vom Autor nicht weiter begründet werden, weil sie einfach zur weiblichen Natur Ophelias gehören.¹⁰ An dieser Behauptung erscheint das Adjektiv „weiblich“ als störend. Es ist bis zu einem gewissen Punkt noch nachvollziehbar, die Wehrlosigkeit als Teil von Ophelias Natur zu sehen, weil sie so schon bei Shakespeare betrachtet wurde. Doch diese Schwäche auf die weibliche Natur Ophelias zurückzuführen ist eine Generalisierung, die das ganze weibliche Geschlecht mit einbezieht. Wenn das die Absicht des Autors war, so kann man ihm nur zustimmen, wenn er sagt: „Der Gedanke, daß die Frau zu schwach sei, die ihr innewohnende göttliche Aufgabe zu erfüllen, durchzieht Rimbauds ganzes Werk.“

In Wirklichkeit vermittelt also Rimbauds Ophelia einen trügerischen Eindruck. Hinter der pseudo-romantischen Vision einer Kindesähnlichen Frauenleiche, die sanft und zeitlos die Natur durchwandert, steht ein Weiblichkeitsbild, in dem sich Mitleid mit Abscheu mischt. Ophelia schwimmt nur scheinbar unberührt und unkorumpierbar durch die Zeit. In Wirklichkeit deutet die rimbaudsche Version schon auf die expressionistischen Imaginationen hin, in denen der passive weibliche Körper einem unaufhaltsamen Verwesungsprozeß ausgesetzt wird, denn ihr widerstandsloses Erdulden der sich ihr bemächtigenden Natur kommt der allmählichen Auflösung ihres Körpers in der organischen Erde und dem Wasser gleich. So sind auch die zahlreichen künstlerischen Gestaltungen um die Jahrhundertwende zu verstehen, die ophelien-ähnliche Frauengestalten in Verschmelzung mit der Natur zeigen. Als exemplarisch in dieser Hinsicht kann das Gemälde Arthur Hackers *Leaf Drift* (1902) gesehen werden, zu dem Bram Dijkstra in seiner ausführlichen Studie über weibliche Phantasien um die Jahrhundertwende folgendes kommentiert:

„Besonders auffallend ist die Tatsache, daß diese weiblichen Naturwesen, liegend und nackt, so verletzlich wirken. Gleichzeitig scheinen sie ein verzweifertes Bedürfnis nach sexueller Erfüllung zu erleiden. Fast kann man sie uns rufen hören, wie Tiere, die darauf warten, ernährt zu werden. [...] Aber die Verletzlichkeit ihrer Haltung, mit ihrer fortdauernden ekstatischen Passivität, scheint mehr zu verstecken als nur die Attraktivität für die voyeuristischen Tendenzen der männlichen Audienz gegen Ende des Jahrhunderts. Sie, ihre Gefährtinnen und die unendlich wiederholten Bilder liegender Frauen die anscheinend unfähig waren, sich zu erheben und gerade zu stehen, waren Ausdruck einer verborgenen

Aggressionsphantasie. [...] Die Maler dieser Epoche, die diese Bilder von hilflosen und ekstatischen Frauen schufen, spielten offen mit den Aggressionsphantasien ihres Publikums und ‚juden‘ zur Vergewaltigung ‚ein‘, indem sie nackte und äußerst verletzbare Frauen, gewöhnlich auf den Rücken gefallen, in primitiven waldähnlichen Landschaften darstellten. Diese schienen sich im Klimax einer unkontrollierbaren Ekstase zu befinden.“¹¹

Die durch Ophelia exemplarisch dargestellte *femme fragile* des Fin de siècle wird so zum entkräfteten, dem Mann ausgelieferten Wesen. In innerer Verbundenheit mit der Natur wird diese meist aus Liebe enttäuschte, liebes- oder auch geistesranke Frau dem voyeuristischen Blick des Mannes ausgesetzt. Doch dieser Blick enteignet Ophelia ihrer letzten weiblichen Attribute. „Die vollständige Kontrolle“ des männlichen Blickes führte dazu, wie Ulrike Weinhold feststellt, „daß der Frau nichts Eigenes und vor allem keine eigene Erotik mehr blieb“.¹²

Der nächste Schritt in dem Reduktionsprozeß Ophelias ist an Georg Heyms Behandlung des Themas zu beobachten. Hier verwandelt sich die Verschmelzung des weiblichen Leibes mit der Natur in Verfall und Verwesung – die bleiche Schönheit der Leiche erscheint pervertiert.

Ophelia

I.

Im Haar ein Nest von jungen Wasserratten,
Und die beringten Hände auf der Flut
Wie Flossen, also treibt sie durch den Schatten
Des großen Urwalds, der im Wasser ruht.
Die letzte Sonne, die im Dunkel irrt,
Versenkt sich tief in ihres Hirnes Schrein.
Warum sie starb? Warum sie so allein
Im Wasser treibt, das Farn und Kraut verwirrt?
Im dichten Röhricht steht der Wind. Er scheucht
Wie eine Hand die Fledermäuse auf.
Mit dunklem Fittich, von dem Wasser feucht
Stehn sie wie Rauch im dunklen Wasserlauf,
Wie Nachtgewölk. Ein langer, weißer Aal
Schlüpft über ihre Brust. Ein Glühwurmschein

Auf ihrer Stirn. Und eine Weide weint
Das Laub auf sie und ihre stumme Qual.

II.

Korn. Saaten. Und des Mittags roter Schweiß.
Der Felder gelbe Winde schlafen still.
Sie kommt, ein Vogel, der entschlafen will.
Der Schwäne Fittich überdacht sie weiß.
Die blauen Lieder schatten sanft herab.
Und bei der Sensen blanken Melodien
Träumt sie von eines Kusses Karmoisin
Den ewigen Traum in ihrem ewigen Grab.
Vorbei, vorbei. Wo an das Ufer dröhnt
Der Schall der Städte. Wo durch Dämme zwingt
Der weiße Strom. Der Widerhall erklingt
Mit weitem Echo. Wo herunter tönt
Hall voller Straßen. Glocken und Geläut.
Maschinenkreischen. Kampf. Wo westlich droht
In blinde Scheiben dumpfes Abendrot,
In dem ein Kran mit Riesenarmen dräut,
Mit schwarzer Stirn, ein mächtiger Tyrann,
Ein Moloch, drum die schwarzen Knechte knien.
Last schwerer Brücken, die darüber ziehn
Wie Ketten auf dem Strom, und harter Bann.
Unsichtbar schwimmt sie in der Flut Geleit.
Doch wo sie treibt, jagt weit den Menschenschwarm
Mit großen Fittich auf ein dunkler Harm,
Der schattet über beide Ufer breit.
Vorbei, vorbei. Da sich dem Dunkel weht
Der westlich hohe Tag des Sommers spät,
Wo in dem Dunkelgrün der Wiesen steht
Des fernen Abends zarte Müdigkeit.
Der Strom trägt weit sie fort, die untertaucht,
Durch manchen Winters trauervollen Port.
Die Zeit hinab. Durch Ewigkeiten fort,
Davon der Horizont wie Feuer raucht.¹³

Schon der Anfang des Gedichts bewirkt im Leser einen Schauereffekt. Statt der schüchtern flatternden Vögel, von denen im

rimbaudschen Text die Rede ist, treten hier Wasserratten, Fledermäuse, ein Glühwurm und ein langer, weißer Aal als einzige Lebewesen auf, auf die der Leichnam Ophelias stößt. Ihr Haar – sonst ein Attribut weiblicher Schönheit – ist zum Nest geworden und ihre sonst so zarten beringten Finger zu fischähnlichen Flossen. Auch die idyllische Naturbeschreibung mit ihren Lilien, dem Schilf, den Weiden und den Wasserrosen werden im ersten Teil des Gedichts durch den *großen Urwald*, das wilde Farn und Kraut und den dichten Röhricht ersetzt. In der Sprache des Expressionismus eigenen Ästhetik des Häßlichen präsentiert Heym dem Leser eine abstoßende Wasserleiche, deren Reise durch den Urwald der Menschheit und durch das Maschinenzeitalter hindurch geht. Mit *Urwald* ist nämlich nicht, wie Bernhard Blumé zu Recht feststellt, „ein exotisches Stück Landschaft weit weg in einer fabelhaftem Ferne“¹⁴ gemeint, sondern der zivilisatorische Urwald der modernen Stadt, den die expressionistischen Autoren so häufig in ihren Texten beschwören und der Symbol für eine unbändige Natur ist, die die zerfallende menschliche Kultur an sich zu nehmen droht.¹⁵

Die für Heym charakteristische strenge Gliederung des Gedichts läuft in dem zweiten Teil des Gedichts auf einen scheinbaren Kontrasteffekt hinaus. Entgegen Renate von Heydebrands Behauptung, daß der Beginn des zweiten Teils eine von „freundlichen Farben“, gesellige und friedliche Landschaft beschreibt, derem „stillen Schlaf“ sich die Leiche zugesellen will,¹⁶ kann diese scheinbar idyllische Beschreibung als eine Provokation Heyms verstanden werden. Die Windstille des Mittags, die mit ihren Flügeln die Leiche bedeckenden Schwäne und die durch den erträumten Kuß wachgerufenen mythischen Assoziationen scheinen lediglich ein momentanes Gefühl der Geborgenheit und der Harmonie zu vermitteln. Der Leser wird gleich darauf aus dieser beruhigenden Atmosphäre gerissen (*Vorbei, vorbei.*) und mit der alltäglichen, *dröhnenden* und enthumanisierten Welt konfrontiert. Der Strom zieht Ophelia durch ein trostloses Arbeiterszenario, eine dämonische und schallende Stadt, in der *Maschinenkreischen, Kampf, ein Kran mit Riesenarmen, ein mächtiger Tyrann, ein Moloch* und die trübe Farbskala, die das Bild prägt,¹⁷ in dem Leser das Bewußtsein einer existentiellen Bedrohung hervorrufen. Schon Heinz Rölleke macht in seiner Studie über das Motiv der Stadt in Heym darauf aufmerksam, daß auf der Stadt und der Industrie bei Heym „ein unheimlicher, unentgehrbarer Fluch“ liegt,¹⁸ und der Plural (*Der Schall der Städte*) weist darauf hin, daß es sich hier nicht um eine konkrete Stadt handelt, sondern um das gesamte Wesen der Zivilisation. Die moderne

Industrie hat die Städte in Götzen verwandelt, die von den untertänigen und vom Tod gezeichneten Menschen (*schwarzen Knechten*) verehrt werden. Das Humane findet keinen Platz mehr in dieser technifizierten und entfremdeten Umwelt. Der Menschenschwarm, der sich am Flußufer bildet, als Ophelia vorbeigeleitet, sieht in ihr die eigene Einsamkeit und Ziellosigkeit und härt sich deshalb in Trauer oder Mitgefühl um die Verunmenschlichung der elenden und abgestumpften Masse, in der ein individuelles Dasein nicht mehr möglich ist.¹⁹ Ebenso hat sich Ophelia ihrer Individualität und Weiblichkeit beraubt gesehen. Auf ihren Namen und ihre Geschichte verweist nur der Titel; die Leiche im Text ist namenslos.

Auffallend in diesem Zusammenhang ist die Bemerkung des Dichters, daß Ophelias Augenlider sich zu schließen scheinen (*Die blauen Lider schatten sanft herab*). Ist Ophelia etwa nicht tot? Heym präsentiert eine weibliche Wasserleiche, die die Leiche der Menschheit schlechthin verkörpert. Ihren letzten Lebenshauch stößt sie bei dem Anblick des apokalyptischen Zeitalters aus, das sie symbolisch durchwandert. Die weibliche Gestalt wird so zu einem Träger der Menschheit allgemein und versinnbildlicht ihren todesähnlichen Zustand - der Unterschied zwischen Leben und Tod wird aufgehoben. Damit wird auch die im ersten Teil formulierte Frage beantwortet. *Warum starb sie? Warum sie so allein / Im Wasser treibt, das Farn und Kraut verwirrt?* Ophelia starb den Tod der Einsamkeit und des menschlichen Leids. Ein Tod, der auch als Leben in einem dem Untergang geweihten, sich selbst verzehrenden Weltzustand übersetzt werden kann. So wird die weibliche Gestalt der Ophelia zur allgemeinen Leidensfigur. Durch die Konnotationen, die die ursprüngliche Gestalt im Leser hervorrufen – Schönheit, Schwäche, enttäuschte Liebe, Wahnsinn – und ihre anschließende Negierung und Auflösung in Heyms Text, erscheint Ophelia als ideale Verkörperung der Zukunftslosigkeit der Menschheit. Auf dieses apokalyptische Ende weisen verschiedene Elemente hin. Wie Rölleke bemerkt, findet sich kein Stadtgedicht Heyms, in dem nicht die Dunkelheit herrscht, und in dem diese nicht direkt mit ‚Herbst‘ oder ‚Endzeit‘ zusammenhängt.²⁰ Auch Ophelia auf ihrem Weg wird allmählich in die Dunkelheit getrieben. Ebenso wie die Abenddämmerung kündigt auch die Vision der kommenden Winter (*Durch manchen Winters trauervollen Port*) die aussichts- und trostlose Weiterreise Ophelias an. Das Ende ist ebenso typisch für Heyms Stadtgedichte. Das Untertauchen Ophelias versinnbildlicht das allgemeine Schicksal des modernen

Großstadtlebens; der wie Feuer rauchende Horizont kündigt auf apokalyptische Weise Hoffnungslosigkeit und Zerstörung an.

Ein weiteres Motiv, auf das Heym häufig zurückgriff, und das auf exemplarische Weise das beklemmende Selbstbewußtsein des Expressionismus zum Ausdruck bringt, ist der Fluß. Bernhard Blume weist darauf hin, daß man in dem fließenden Wasser das Sinken des allgemeinen Lebensgefühls ablesen kann.²¹ Die Richtung nach abwärts wird so, zusammen mit dem Motiv der Fäulnis, wie Blume weiter bemerkt, zum symbolischen Träger der Epoche:

„Neben der Richtung nach abwärts, dem Untergang zu, neben der Verörperung extremer Willenlosigkeit vermag dieses Motiv noch ein anderes beunruhigendes und beklemmendes Thema der Zeit in sich aufzunehmen, - das der Fäulnis. [...] Denn Gedichte wie ‚Ophelia‘, wie ‚Die Tote im Wasser‘ sind ja nicht schwächerer Ausdruck der Verfallenheit an Untergang, Sterblichkeit und Vernichtung, sondern der Versuch, das Schreckliche ins Bewußtsein zu heben und auszuhalten.“²²

Auch das von Blume erwähnte Gedicht Heyms *Die Tote im Wasser* kann in enger Beziehung zum Ophelia-Motiv gesehen werden.

Die Tote im Wasser

Die Masten ragen an dem grauen Wall
Wie ein verbrannter Wald ins frühe Rot,
So schwarz wie Schlacke. Wo das Wasser tot
Zu Speichern stiert, die morsch und im Verfall.
Dumpf tönt der Schall, da wiederkehrt die Flut
Den Kai entlang. Der Stadtnacht Spülicht treibt
Wie eine weiße Haut im Strom und reibt
Sich an dem Dampfer, der im Docke ruht.
Staub, Obst, Papier, in einer dicken Schicht,
So treibt der Kot aus seinen Röhren ganz.
Ein weißes Tanzkleid kommt, in fetten Glanz
Ein nackter Hals und bleiweiß ein Gesicht.
Die Leiche wälzt sich ganz heraus. Es bläht
Das Kleid sich wie ein weißes Schiff im Wind.
Die toten Augen starren groß und blind

Zum Himmel, der voll rosa Wolken steht.
Das lila Wasser bebt von kleiner Welle.
- Der Wasserratten Fährte, die bemannen
Das weiße Schiff. Nun treibt es stolz von dannen,
Voll grauer Köpfe und voll schwarzer Felle.
Die Tote segelt froh hinaus, gerissen
Von Wind und Flut. Ihr dicker Bauch entragt
Dem Wasser groß, zerhöhlt und fast zernagt.
Wie eine Grotte dröhnt er von den Bissen.
Sie treibt ins Meer. Ihr salutiert Neptun
Von einem Wrack, da sie das Meer verschlingt,
Darinnen sie zur grünen Tiefe sinkt,
Im Arm der feisten Kraken auszuruhn.²³

Obwohl dieses Gedicht zweieinhalb Monate vor *Ophelia* entstand, kann es als absolute Steigerung des Motivs der weiblichen Wasserleiche betrachtet werden. Die Gräßlichkeit der Großstadt tritt durch ihren Schmutz, Dreck und ihre Häßlichkeit noch mehr in den Vordergrund. Inmitten dieses abstoßenden und grausamen Szenarios erscheint die anonyme weibliche Wasserleiche, über deren Identität dieses Mal auch nicht der Titel Aufschluß gibt. Erst mit dem Verlust ihres Namens wird Ophelia zum Sinnbild der Kulturskepsis des 20. Jahrhunderts. Ophelias Entindividualisierung ist in diesem Gedicht so weit fortgeschritten, daß sie auf dieselbe Ebene wie Müll und Kot gesetzt wird. Im fortgeschrittenen Verwesungszustand schwimmt sie nicht mehr den Fluß entlang, sondern durch die verschmutzten Kanalisationsröhre der Großstadt, die in den Hafen münden. Wie ein Stück Abfall wird hier der weibliche Körper behandelt. Nach Staub, Obst und Papier erscheint erst ihr Kleid, dann ihr nackter Hals und anschließend ihr bleiches Gesicht. Ihr Körper wird nicht mehr als ein Ganzes betrachtet, sondern als einzelne Abfallstücke, die auf die fortgeschrittene Verwesung deuten. Ophelias Verdinglichung erreicht schließlich mit der makabren Gleichsetzung eines von Ratten bemannten Schiffes seinen Höhepunkt. Die Ratten sind die einzigen Lebewesen, von denen im Gedicht die Rede ist. Sie bewohnen eine erneut als zerstörerische und bedrohliche Stadt, in denen die Menschlichkeit keinen Platz mehr findet.

Der Leichnam wird auch hier vom Wasser abwärts getrieben - die Fahrt ins offene Meer hinaus hat den Anschein, eine Flucht aus der

zerfallenen und morschen Stadt zu sein, doch in Wirklichkeit ist auch diese Reise Ophelias eine Fahrt in den Untergang. Ihr Körper wird von den Ratten aufgeessen, und die kärglichen Reste verbleiben in der perversen Vorstellung einer Umarmung *der feisten Krake* – erneut eine krankhafte Erinnerung an ein nicht gelebtes Leben.

So ist auch diese anonyme weibliche Wasserleiche eine Leidensfigur. Sie wird zum Ding, doch ihr *fett* glänzendes weißes Tanzkleid erinnert noch auf perverse Weise daran, daß sie den Traum einer persönlichen Beziehung nicht hat ausleben können, und ihr *dicker Bauch* mag sogar auf eine unerfüllte Mutterschaft hindeuten. Mit der weiblichen Leiche wird, wie Stefan Bodo Würffel bemerkt, „auf die Qual eines ungelebten und wohl auch ungeliebten Lebens verwiesen“.²⁴

Der Enthumanisierungsprozeß und der menschliche bzw. weibliche Verwesungsvorgang wird mit Gottfried Benn an die Spitze getrieben. In seinem Gedicht *Schöne Jugend* (1912) ist von ‚einem‘ Mädchen die Rede, das heißt, auch hier steht die Frau stellvertretend für jedermann; ihr Name könnte ebenso gut Ophelia sein.

Schöne Jugend

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte,
sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig.
Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten.
Ein kleines Schwesterchen lag tot.
Die anderen lebten von Leber und Niere,
tranken das kalte Blut und hatten
hier eine schöne Jugend verlebt.
Und schön und schnell kam auch ihr Tod:
Man warf sie allesamt ins Wasser.
Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten!²⁵

Benn schildert hier in protokollarischer Rigorosität den Befund einer Leichenöffnung. Wie in dem ebenfalls zu dem *Morgue*-Zyklus gehörende Gedicht *Kleine Aster*, wo die menschliche Leiche zum Objekt wird, zum Detritus, von dem sich die Pflanze nährt, wird auch diese anonyme Ophelia

zum Nährboden. In diesem Fall sind es aber Ratten, die in dem toten Körper wachsen – ein Motiv, das, ebenso wie bei Heym, Verfall und Fäulnis ankündigt. Das Makabre steigert sich durch die Erwartungen, die der Titel *Schöne Jugend* erweckt, und die dann auf grausame Weise enttäuscht werden, weil damit nicht Bezug auf das Mädchen, sondern eben auf die Ratten genommen wird. Auf ‚medi-zynische‘ Weise wendet sich Benn mit diesem „antiästhetischen Schock“²⁶ provozierend gegen die bürgerlich traditionellen Geschmacksnormen und führt die Ästhetik des Häßlichen bis ins äußerste. Walther Killy hat bereits darauf hingewiesen, daß Benn mit dem Titel dieses Gedichts ein sentimentales Volkslied evoziert.²⁷ Doch die idyllischen Klischees, die Begriffe wie *Jugend, Mädchen, Laube, Neste* usw. hervorrufen, werden radikal und auf grausame Weise umgedeutet. Das Mädchen ist eine Leiche, deren Mund nicht mehr küssen kann, sondern von Ratten angebissen ist, die ihrerseits die menschliche Laube bewohnen. Benn geht so weit in der makabren Beschreibung, daß am Ende Ratte und Mensch fast austauschbar erscheinen. Die Frucht der Frau, dort, wo ein neues Menschenleben heranwachsen sollte, ist von einer toten Ratte bewohnt.

Ophelia ist hier zu einer menschlichen Hülle, die abscheulichen Tieren als Nahrung und Behausung dient, erniedrigt worden. Ihre Bedeutung ist auf die eines Behälters reduziert worden – „das menschliche Äußere als Larve des bestialischen Inneren“.²⁸ Gesteigert wird der Schockeffekt noch dadurch, daß Ophelia hier nicht mehr des Mitleids würdig ist; der Leser empfindet unwillkürlich Mitgefühl bei der Vorstellung, daß die Ratten ins Wasser geworfen werden und laut quietschend ertrinken. Ophelia ist also nur noch ein Teil organischer Materie, ein verwesender Körper, der nichts mehr mit der ursprünglich ‚schönen Leiche‘ gemeinsam hat.

Auch wenn man Bertolt Brecht nicht zu den Expressionisten zählen kann, so soll an dieser Stelle trotzdem sein Gedicht *Vom ertrunkenen Mädchen* (1919) kurz besprochen werden, da es die Behandlung des Ophelia-Motivs im Expressionismus zum einen erweitert, zum anderen aber auch schließt. Schon der Titel weist auf einen wichtigen Unterschied hin: Das ertrunkene Mädchen fungiert hier, im Gegensatz zu Heym, nicht mehr als Subjekt. Durch die Voranstellung der Dativ-Präposition wird eine epische Distanz bewirkt. Zudem wird sie während des gesamten Gedichts kein einziges Mal direkt erwähnt; es ist immer nur von *sie* oder *ihr* die

Rede. Dieser künstlerische Stilgriff, durch den die Natur zum eigentlichen Subjekt wird, und die Situierung des Geschehens in eine unbestimmte Vergangenheit ermöglichen es Brecht, den Vorgang auf eine unsentimentale Weise ohne den Pathos des Sterbens zu beschreiben.²⁹

Vom ertrunkenen Mädchen

1

Als sie ertrunken war und hinunterschwamm
Von den Bächen in die größeren Flüsse
Schien der Opal des Himmels sehr wundersam
Als ob er die Leiche begütigen müsse.

2

Tang und Algen hielten sich an ihr ein
So daß sie langsam viel schwerer ward.
Kühl die Fische schwammen an ihrem Bein
Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt.

3

Und der Himmel ward abends dunkel wie Rauch
Und hielt nachts mit den Sternen das Licht in Schwebe.
Aber früh ward er hell, daß es auch
Noch für sie Morgen und Abend gebe.

4

Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war
Geschah es (sehr langsam), daß Gott sie allmählich vergaß
Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar.
Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.³⁰

Im Gegensatz zu Heyms und Benns Ophelia-Dichtungen, scheint hier die weibliche Wasserleiche in einer gefühlsmäßig engeren Beziehung zu ihrer Umwelt zu stehen. Wörter wie *Opal*, *wundersam*, *begütigen*, *Sterne* usw. erinnern an die lyrische Stimmung in Shakespeares oder Rimbauds Text. Auch die Tatsache, daß die so häufig auftretenden Ratten zugunsten der Fische verschwunden sind, nimmt dem Bild den abstoßenden Charakter, den es bei Heym und Benn hatte. Doch auch hier ist der Eindruck trügerisch, denn Brecht möchte ebenso wenig wie seine Vorgänger ein heiles Weltbild

evozieren, und so kann die letzte Strophe in ihrer Desillusionierung und Offenlegung der bitteren Realität - der zerfallene menschliche Körper ist letzten Endes nur Aas und wird nicht nur von den Menschen, sondern selbst von Gott vergessen - als Fortsetzung von Heyms und Benns Versionen interpretiert werden. Brecht geht es jedoch im Gegensatz zu den Frühexpressionisten nicht so sehr um die Darstellung der menschlichen Entfremdung aus einer gesellschaftskritischen Perspektive, sondern um eine zeitlose, metaphysisch-kosmische Erkenntnis. Ophelia treibt hier nicht an industrialisierten Städten vorbei, ihre Fahrt ist weder geographisch noch zeitlich festgelegt, und es werden keine anderen Menschen erwähnt. Nur Gott und der Himmel haben Teil an der letzten Reise der Wasserleiche, doch auch sie verweigern ihr den Trost.

Das Gottesbild, das Brecht in diesem Gedicht präsentiert, folgt zwar nicht ganz Nietzsches nihilistischem Postulat „Gott ist tot“, doch kann es als eine ermüthende Kritik der traditionellen Christlichkeitsethik und als Ansatz für die spätere Parteinahme des Autors für einen materialistischen Atheismus verstanden werden. Brechts Gott lebt zwar noch, aber er ist seiner allmächtigen Kraft beraubt worden und erweist sich in seiner Gleichgültigkeit und Vergesslichkeit genau so schwach und zerfallend wie der Mensch. Gott ist, ebenso wie der Opal farbene Himmel, nur ein scheinbarer Trost bei dem Anblick des unvermeidbaren und unaufhaltsamen Todes und Zerfalls, den Brecht ohne jede Gefühlsbeteiligung nüchtern darstellt. Das einleitende *als ob* im 4. Vers deutet schon darauf hin, daß der Himmel die Leiche zu *begütigen* scheint, sie aber in Wirklichkeit eben nicht begütigt. Es ist nur eine fiktive Traumvorstellung des Dichters, des Lesers und vielleicht sogar der toten Ophelia, die sich wünschen könnte, unter diesem tröstlichen und Friede verheißenden Himmel ihre letzte Fahrt weiterzuführen. Der Wirklichkeit entspricht diese Vorstellung jedoch nicht; der Prozeß des Lebens bewegt sich für Brecht stets auf den Tod zu und ist lediglich, wie Blume es formuliert, ein Prozeß der Deskomposition.³¹ Auf dieser Reise verwandelt sich die Frau in Leiche, dann in Aas. Danach kommt das Nichts, so wie Brecht es im Schlußkapitel der *Hauspostille* in dem programmatischen Gedicht *Gegen Verführung* ausdrückte:

Laßt euch nicht verführen!
Es gibt keine Wiederkehr.
Der Tag steht in den Türen;

Ihr könnt schon Nachwind spüren:
Es kommt kein Morgen mehr.
Laßt euch nicht betrügen!
Das Leben wenig ist.
Schlürft es in vollen Zügen!
Es wird euch nicht genügen
Wenn ihr es lassen müßt!
Laßt euch nicht verträsten!
Ihr habt nicht zu viel Zeit!
Laßt Moder den Erlösen!
Das Leben ist am größten:
Es steht nicht mehr bereit.
Laßt euch nicht verführen!
Zu Fron und Ausgezehr!
Was kann euch Angst noch rühren?
Ihr sterbt mit allen Tieren
Und es kommt nichts nachher.³²

So ist die Geschichte Ophelias seit ihren Anfängen stets eine Leidensgeschichte gewesen. Bei Shakespeare und auch bei Rimbaud besaß die ‚schöne Leiche‘ lediglich einen Wert als ästhetisches Opfer, eine Projektionsfläche für den männlichen Blick. Mit dem Expressionismus wird Ophelia auf ein Stück Abfall reduziert. Als eigenständige Frau hat Ophelia nie gelebt - zuerst Ausdruck weiblicher Schwäche, dann menschlichen Zerfalls.

Anna Maria Stuby ist der Meinung, daß diese radikale Entwertung Ophelias als eine durch den Krieg hervorgerufene Pervertierung der Mutter-Imago zu verstehen ist.

„Von der Lähmung durch die Schreckensvision des Untergangs des Abendlandes versucht man sich in Phantasien zu befreien, in denen das Weibliche als das Andere, Fremde, Böse doppelt und dreifach getötet wird: fixiert im Kunstwerk, dargestellt als tote Materie, als Abfall, Spülicht, Kot, in Umkehrung des lebenspendenden Prinzips des Mütterlichen wiederbelebt als zuckender und wimmelnder Kadaver durch die Bisse nagender Ratten und Würmer. Dies ist die Vision einer sich selbst zerfressenden Natur vom halbwegs sicheren Ufer eines männlich konzipierten Betrachters und Berichterstatters.“³³

Entgegen dieser, im Anblick der patriarchalischen Geschichtsschreibung zwar nicht ganz abwegigen, aber doch etwas feministisch-tendenziösen Behauptung, ist es möglich, auch andere Gründe für die Pervertierung des Ophelia-Motivs zu erkennen, zumal Autoren wie Gottfried Benn die weibliche Emanzipation begrüßten und die Frau in ihrem Schrifttum als geistig und emotionell ebenbürtig neben den Mann stellten.³⁴ Meiner Meinung nach handelt es sich nicht so sehr um die Pervertierung der Mutter-Imago, als um die Vorstellung, daß gerade die schwache weibliche Gestalt der Ophelia die ideale Verkörperung der menschlichen Nichtigkeit und Hinfälligkeit darstellen kann.

Die Frau ist von jeher immer als „das Andere“ (Simone de Beauvoir), das Geheimnisvolle und Fremde verstanden worden und deshalb als bevorzugte künstlerische Projektionsebene für alles Extreme benutzt worden. Sie hat, wie Shakespeares Ophelia, in der westlichen Kulturgeschichte nicht nur die Andersartigkeit, sondern auch die Probleme bei dem Verständnis und der Integration in ihre Umwelt exemplarisch dargestellt. Wenn man Silvio Viettas Definition von „Zerfall des Ich“ heranzieht, so ist es verständlich, daß gerade eine weibliche Leiche als bevorzugtes Motiv von den Expressionisten genommen wurde, um ihren Kulturpessimismus zu symbolisieren.

„Zerfall des Ich, das meint einmal die Dissoziation des Wahrnehmungssubjekts angesichts einer im modernen Lebensraum ihm begegnenden, nicht mehr integrierbaren Wahrnehmungsfülle.“³⁵

Warum aber gerade eine Wasserleiche? Diese Frage kann mit Bachelards Auslegung des „*complexe d'Ophélie*“ beantwortet werden: Das Wasser ist das „*élément plus féminin*“,³⁶ also das weiblichste aller Elemente, und der Tod im Wasser ist daher ein weiblicher Tod, vollzogen durch die Schwäche und Resignation des weiblichen Geschlechts:

„... elle est l'*élément* de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste. L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que *pleurer* ses peines et dont les yeux sont si facilement ,noyés de larmes' .“³⁷

Wenn in der Frau bis zur Jahrhundertwende die männlichen manichäischen Vorstellungen von Hure/Heilige, Eva/Maria, *femme fatale*

femme fragile gespiegelt wurden, so wird sie mit dem 20. Jahrhundert, besonders im Expressionismus, zum Träger der menschlichen Nichtigkeit. Ophelia als schwaches und willenloses Geschöpf in dem weiblichen Element Wasser wird in den apokalyptischen Visionen des Expressionismus entindividualisiert und ‚entweiblicht‘. Ihre einstige Rolle als Muse, die dem Dichter „den Vorschein einer höheren Welt vermittelte“;³⁸ hat sie durch die erschütterte Lebensanschauung und die sowohl existentielle wie auch sprachliche Krise des Expressionismus einbüßen müssen. Entgegen der traditionellen Verklärung des menschlichen Elends durch poetische Schönheit, verliert Ophelia nicht nur ihren Namen, sondern auch ihre Schönheit, ihre Naturverbundenheit und ihre Weiblichkeit und verwandelt sich in eine anonyme Leiche. Sogar ihr Wahnsinn ist zugunsten einer kollektiven „Verweigerung von einem erstarrten und folglich nicht mehr lebenswerten und lebbar Leben“³⁹ gewichen. Die ursprüngliche erotische Komponente der weiblichen Wasserleiche verschwindet völlig, und die Ophelia-Gestalt als ursprünglicher Ausdruck für die Geschlechterspannung zwischen Mann und Frau und der weiblichen Problematik verstummt definitiv. Der tote Körper der Frau steht nicht mehr als individuelles weibliches Schicksal, sondern symbolisiert das Versagen der Menschheit und die Vergänglichkeit alles Lebenden. Das allgemein als tragisch empfundene menschliche Schicksal wird seit jeher auf die übertragen, die stets als Unterlegene und leidtragende Gestalten gegolten haben: die Frauen. Ophelia wird so zum „willenlosen Etwas, das die Bestimmung über sich selbst verloren hat“.⁴⁰

Die Untergang-Symbolik findet so in der Frau ihren Verbündeten, und Ophelia wird zum höchsten Ausdruck dieser Anschauung. Es ist gewiß keine literaturwissenschaftliche Behauptung, doch kann wohl mit subjektiver Sicherheit festgestellt werden, daß mit einer männlichen Wasserleiche der expressionistische Kulturpessimismus nicht so überzeugend hätte gestaltet werden können. So wird Ophelia als verwesende Leiche von der schwarzen Flut - „trauervolles Sinnbild der unrettbaren Vergänglichkeit alles Irdischen“⁴¹ - nicht nur ihrem Untergang, sondern auch der Auflösung ihrer selbst und ihrer Weiblichkeit entgegengetrieben.

FUßNOTEN

- ¹ William Shakespeare, *Hamlet*, in: *The Works of William Shakespeare gathered into one volume*, Oxford 1957, S. 704.
- ² Vgl. Martha Ronk, *Representations of Ophelia*, in: *Criticism. A quarterly for literature and the arts*, XXXVI, 1, 1994, S. 29 und 34.
- ³ Luce Irigaray, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt/M 1980, S. 68 f.
- ⁴ Elaine Showalter, *Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism*, in: *Shakespeare and the Question of Theory*, hg. von Patricia Parker und Geoffrey Hartmann, London 1985, S. 79.
- ⁵ Anna Maria Stuby, *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*, Opladen 1992, S. 180.
- ⁶ Unter den bedeutendsten lyrischen Texten, die das Ophelia-Motiv im 20. Jahrhundert wieder aufnehmen, und von denen hier nur einige untersucht werden können, gehören u. a. Georg Heyms *Die Tote im Wasser, Ophelia, Tod der Liebenden im Meer*; Gottfried Benns *Schöne Jugend*; Alfred Wolfensteins deutsche Fassung von Rimbauds *Ophélie*; Paul Zechs *Wasserleiche* und seine „freie Nachdichtung“ von Rimbauds *Ophélie*; Arnim T. Wegeners *Die Ertrunkenen*; Georg Trakls *Wind, weiße Stimme*; Bertolt Brechts *Vom ertrunkenen Mädchen* und Peter Huchels *Ophelia*.
- ⁷ Arthur Rimbaud, *Oeuvre Poétique*, Grenoble 1971-1972, S. 22 f.
- ⁸ Walter Hinck, *Integrationsfigur menschlicher Leiden. Zu Georg Heyms Ophelia*, in: *Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte*, hg. von Harald Hartung, Stuttgart 1998 (= *Gedichte und Interpretationen*, Bd. V), S. 129.
- ⁹ Jürg Peter Rüesch, *Ophelia. Zum Wandel des lyrischen Bildes im Motiv der „navigatio vitae“ bei Arthur Rimbaud und im deutschen Expressionismus*, Zürich 1964 (Diss.), S. 48.
- ¹⁰ Ebd., S. 49.
- ¹¹ Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid 1994, S. 99 f. (Übersetzung von mir).
- ¹² Ulrike Weinhold, *Bemerkungen zu Ophelia*, in: *Grenzgänge. Literatur und Kultur im Kontext*, hg. von Guillaume van Gemert und Hans Ester, Amsterdam 1990 (= *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur*, Bd. 88), S. 304.

- ¹³ Georg Heym, *Dichtungen und Schriften*, Bd. I, *Lyrik*, hg. von Karl Ludwig Schneider, Hamburg/München 1964.
- ¹⁴ Bernhard Blume, *Das ertrunkene Mädchen: Rimbauds „Ophélie“ und die deutsche Literatur*, in: Ders., *Existenz und Dichtung*, ausgewählt von Egon Schwarz, Frankfurt/M 1980, S. 266.
- ¹⁵ Ebd.
- ¹⁶ Renate von Heydebrand, *Georg Heym – Ophelia*, in: *Gedichte der Menschheitsdämmerung*, hg. von Horst Denkler, München 1971, S. 40 f.
- ¹⁷ Auf die Problematik von Heyms Farbengebrauch kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. dazu Kurt Mautz, *Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXXI, 2, 1957, S. 198-240; Ronald Salter, *Georg Heyms Lyrik. Ein Vergleich von Wortkunst und Bildkunst*, München 1972, S. 70-128 und Heinz Rölleke, *Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl*, Berlin 1988, S. 89-110.
- ¹⁸ Heinz Rölleke, 1988, S. 188.
- ¹⁹ Röllekes Kommentar bezüglich der ‚Menschenschwärme‘ in Heyms Gedicht *Die Dämonen der Städte* ist für *Ophelia* ebenso so gültig: „Die Großstadtmenschen sind zur ununterscheidbaren Masse geworden, zum „Schwarm“, in dem Dämonen wie im „Schlamm“ eines ‚Sumpfes‘ wühlen können. [...] Das Bild des Menschen wird in der Großstadt radikal entwertet: über die deutlich abwertende Animalisierung „Schwarm“ gelangt Heym in diesem Bild zu einer Verdinglichung („Schlamm“), mit der der Wert des Menschen in der Vermassung entschieden in Frage gestellt ist.“ (Rölleke, 1988, S. 159.)
- ²⁰ Ebd., S. 96.
- ²¹ Bernhard Blume, 1980, S. 262.
- ²² Ebd., S. 271 ff.
- ²³ Georg Heym, *Das lyrische Werk*, aufgrund der Gesamtausgabe hg. von Karl Ludwig Schneider, München 1977, S. 117 f.
- ²⁴ Stefan Bodo Würffel, *Ophelia. Figur und Entfremdung*, Bern 1985, S. 67.
- ²⁵ Gottfried Benn, *Werke in 4 Bänden*, Bd. III, *Gedichte*, hg. von Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1966, S. 8.
- ²⁶ Walter Hinck, 1998, S. 134.

- ²⁷ Walther Killy, *Wandlungen des lyrischen Ichs*, Göttingen 1956, S. 127 ff.
- ²⁸ Sybille Wirsing, *Die Autorität*, in: *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*, hg. von Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt/M 1996, S. 245.
- ²⁹ Vgl. Stefan Bodo Würffel, S. 106 f.
- ³⁰ Bertolt Brecht, *Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. XI, *Gedichte 1. Sammlungen 1918-1938*, hg. von Werner Hecht u.a., Berlin, Weimar und Frankfurt/M 1988, S. 109.
- ³¹ Bernhard Blume, 1980. S. 291.
- ³² Bertolt Brecht, Bd. XI, 1988, S. 116.
- ³³ AnnaMaria Stuby, 1992, S. 211 f.
- ³⁴ Vgl. hierzu Barbara Schulz Heather, *Gottfried Benn. Bild und Funktion der Frau in seinem Werk*, Bonn 1979, besonders S. 138-142.
- ³⁵ Silvio Vietta (Hg.), *Lyrik des Expressionismus*, Tübingen 1990, S. 69.
- ³⁶ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1947, S. 7.
- ³⁷ Ebd., S. 113.
- ³⁸ Stefan Bodo Würffel, 1985. S. 13.
- ³⁹ Ebd. S. 75.
- ⁴⁰ Bernhard Blume, 1980. S. 263.
- ⁴¹ Ebd., S. 174.

OBRAS CITADAS

- Arnold, A. 1971. *Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen*. Stuttgart.
- Bachelard, G. 1947. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris.
- Benn, G. 1966. *Werke in 4 Bänden*. Bd. III. *Gedichte*, ed. por D. Wellershoff. Wiesbaden.
- Brecht, B. 1988. *Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. XI, *Gedichte 1. Sammlungen 1918-1938*, ed. por W. Hecht u.a. Berlin. Weimar und Frankfurt/M.

- Brinkmann, R. 1961. *Expressionismus – Forschungsprobleme 1952 – 1960*. Stuttgart.
- Bronfen, E., Ch. Heuwinkel und A. Lampe. 2001. *Die Unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus*. Heidelberg.
- Denkler, H., ed. 1971. *Gedichte der "Menschheitsdämmerung". Interpretationen expressionistischer Lyrik*. München.
- Dijkstra, B. 1994. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid.
- Große, W. 1988. *Interpretationen zur expressionistischen Lyrik*. Hollfeld.
- Heym, G. 1964. *Dichtungen und Schriften*, Bd. I, *Lyrik*, ed. por K. L. Schneider. Hamburg/München.
- Hinck, W. 1998. „Integrationsfigur menschlicher Leiden. Zu Georg Heyms Ophelia“ in H. Hartung, ed. *Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte*. Stuttgart: 126-137.
- Irigaray; L. 1980. *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt/M.
- Killy, W. 1956. *Wandlungen des lyrischen Ichs*. Göttingen.
- Martens, G. 1971. *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*. Stuttgart.
- Mautz, K. 1961. *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms*. Frankfurt/M.
- Meixner, H. und S. Vietta, eds. 1982. *Expressionismus – sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung*. München.
- Meurer, R. 1988. *Gedichte des Expressionismus*. München.

- Rimbaud A. 1971-72, *Oeuvre Poétique*. Grenoble.
- Ronk, M. 1994 „Representations of Ophelia“. *Criticism. A quarterly for literature and the arts*. 36, 1: 21-43.
- Rüesch, J. P. 1964. *Ophelia. Zum Wandel des lyrischen Bildes im Motiv der „navigatio vitae“ bei Arthur Rimbaud und im deutschen Expressionismus*. Zürich (Diss.).
- Schneider, K. L. 1961. *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen von Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers*. Heidelberg.
- Schneider, K. L. 1967. *Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus*. Hamburg.
- Schulz Heather, B. 1979. *Gottfried Benn. Bild und Funktion der Frau in seinem Werk*. Bonn.
- Shakespeare, W. 1957. *Hamlet*, in *The Works of William Shakespeare gathered into one volume*. Oxford.
- Showalter, E. 1985. *Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism* in P. Parker und G. Hartmann, ed. *Shakespeare and the Question of Theory*. London: 77-94.
- Stuby, A. M. 1992. *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Opladen.
- Vietta, S., ed. 1990. *Lyrik des Expressionismus*. Tübingen.
- Weinhold, U. 1990 „Bemerkungen zu Ophelia“ en G. van Gemert und H. Ester, ed. *Grenzgänge. Literatur und Kùltur im Kontext*. Amsterdam: 297-309.
- Wirsing, S. 1996 „Die Autorität“ in M. Reich-Ranicki, ed. *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*. Frankfurt/M: 244-246.
- Würffel, S. B. 1985. *Ophelia. Figur und Entfremdung*. Bern.