

FORMEN DES GROTESKEN IN DER FRÜHEXPRESSIONISTISCHEN LYRIK

ŠTĚPÁN ZBYTOVSKÝ

1. Zum Begriff des Grotesken

Im Vorspann zur *Menschheitsdämmerung* sieht Kurt Pinthus den Ausgangspunkt der frühexpressionistischen „jüngsten Dichtung“ in der Erkenntnis der menschlichen Abhängigkeit von den modernen Errungenschaften der Technik, Wissenschaft und Wirtschaft sowie von den überkommenen Gesellschafts- und Werte-Ordnungen. Von diesem Ausgangspunkt begaben sich die ersten Expressionisten auf die Pfade der Bekämpfung der nun entschleierte Realität:

Man begann, die Um-Wirklichkeit zur Un-Wirklichkeit aufzulösen, durch die Erscheinungen zum Wesen vorzudringen, im Ansturm des Geistes den Feind zu umarmen und zu vernichten, und versuchte zunächst, mit ironischer Überlegenheit sich der Umwelt zu erwehren, ihre Erscheinungen grotesk durcheinander zu würfeln, leicht durch das schwerflüssige Labyrinth hindurchzuschweben (Lichtenstein, Blaß) – oder mit varietéhaftem Zynismus ins Visionäre zu steigern (van Hoddis). (Pinthus 1972, 33)

Wiewohl das Angeführte sicherlich nicht das ganze Spektrum der Stilhaltungen der expressionistischen Lyrik abdeckt – selbst in Pinthus' repräsentativ konzipierter Anthologie überwiegen Texte mit einem deutlichen utopischen und engagierten Duktus –, wurde das Groteske schon in den zeitgenössischen Äußerungen der kritischen Leserschaft sowie der Dichter selbst als eines der wesentlichen Kennzeichen der neuen Dichtergeneration betrachtet. Das bringt unter anderem Alfred Lichtensteins satirisches Fragment über das literarische Treiben des Berliner Frühexpressionismus *Im Café Klößchen* zum Ausdruck, in dem der fiktive Bohemien Kuno Kohn zum Gegenstand einer erregten Kaffeehausdebatte wird:

Kohn schildere alles anders. Kohn sei ein Lügner. Kohn sei grotesk. – Der begabte Doktor Berthold Bryller sagte darauf: „Grotesk sein, ist kein Nachteil. Groteske sei immerhin eine Brücke zu einem Weg.“ Und ein Witzblattredakteur [...] schrie schüchtern: „Auch ich schätze alles, was grotesk und originell ist und über den stumpfsinnigen deutschen Tintensumpf hinausstrebt.“ – Aber Lutz Laus rief: „Ich schätze gar nichts. Ich teile diese Knaben ein in Burschen, welche schreiben, weil ihnen nichts einfällt, und in Gesindel, welches schmiert, weil ihm so zumute ist.“ – Spinoza Spaß, ein Gymnasiast, der dämlich an einem Stuhle hing, freute sich langsam. Er blickte boshaft zu dem einsamen Kohn. Und sagte, weiches Gemüt und heimatlichen Akzent durch Berlinern etwas vergebend: „Nehmen Sie jrotesk, det hebt Ihnen.“ (Lichtenstein 1989, 192)

Inwiefern die damit angedeuteten Merkmale des grotesken Stils und die Typik von dessen Bewertungen für die frühexpressionistische Lyrik wirklich zutreffen, soll in folgenden Absätzen erläutert werden, allerdings muss zunächst kurz auf die theoretische Debatte über den oftmals recht vage verwendeten – und freilich deshalb umstrittenen – Begriff des Grotesken eingegangen werden. Eine bis heute grundlegende Begriffsbestimmung des Grotesken als literarische Stilhaltung und als literarhistorisches Phänomen hat Wolfgang Kayser in *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957) unternommen.¹ Die in der einschlägigen Literatur öfters als Definiens des Grotesken angeführte ambivalente Verbindung von heterogenen Wirkungen, insbesondere von komischen und grauenerregenden Elementen, bemüht sich Kayser durch eine Wesensbestimmung zu überbieten, die diverse Spielarten der Ambivalenz auf einen gemeinsamen Nennen bringen würde.² Durch das Nicht-Einhalten von logischen Bedingungen in der grotesken Darstellung werden typische Situationen erzeugt, deren Geschichte Kayser von der Renaissance bis in das 20. Jahrhundert verfolgt: „die Vermengung der für uns getrennten Bereiche“, „der Verlust der Identität“ im Objekt und/oder im Subjekt, „die Verzerrung der ‚natürlichen‘ Proportionen“ gehören dazu, weiterhin begegnet man „der Aufhebung der Dingkategorie“ sowie der „Zertrümmerung der geschichtlichen Ordnung“ (Kayser 1957, 199). In den zentralen Passagen schreibt Kayser:

Das Groteske ist eine Struktur. Wir könnten ihr Wesen mit einer Wendung bezeichnen, die sich uns oft genug aufgedrängt hat: *das Groteske ist die entfremdete Welt.* [...] Man könnte die Welt des Märchens, wenn man von außen auf sie schaut, als fremd und fremdartig bezeichnen. Aber sie ist keine entfremdete Welt. Dazu gehört, daß was uns vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. (ebd., 198f.)

Man sieht, dass die Entfremdung nicht einen einzigen Punkt oder Teilbereich betrifft, sondern eben die gesamte fiktionale Welt des literarischen Werks,³ und zwar auf Grund eines expliziten Bezugs auf ihr Ganzes oder auf die sie integrierenden Strukturprinzipien. Wenn Kayser den Begriff des Grotesken zuvor auf die Bereiche der literarischen Produktion, der immanenten Werkstruktur und der Rezeption bezogen hat, hebt die Entfremdungs-These sowie ihre weitere Entfaltung die rezeptionsästhetische Dimension hervor: „Das Grauen überfällt uns so stark, weil es eben unsere Welt ist, deren Verlässlichkeit sich als Schein erweist. [...] Zur Struktur des Grotesken gehört, daß die Kategorien unserer Weltorientierung versagen.“ (ebd., 199) Die Verbindung von Komik und Grauen stellt nach Kayser keine Zwischenposition dar, sondern eine gegenseitig potenzierende Überblendung, die ins „satanische Gelächter“ (ebd., 201) als entsprechende Rezeptionshaltung mündet. Was von der Entfremdung der fiktionalen Welt gesagt wurde, bedarf noch einiger Präzisierung: Die groteske Entstellung soll dadurch nicht auf eine einzige

¹ Zur Genese des Grotesken vgl. weiter Best (1980), Lexikonartikel „Groteske“, in: *Ästhetische Grundbegriffe* (7 Bde. Stuttgart: Metzler 2001, S. 876–900) und *Grotesk! 130 Jahre der Kunst der Frechheit* (München: Prestel 2003).

² Kayser knüpft v.a. an Heinrich Schneegans (*Geschichte der grotesken Satire*. Straßburg, Trübner 1894) kritisch an.

³ Zur Legitimation des Begriffs „fiktionale Welt“ im Lyrik-Diskurs siehe Miroslav Červenka: „Fikční světy lyriky.“ [Fiktionale Welten der Lyrik] In: *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Hg. v. M. Červenka et al. Praha: Torst 2005, S. 713–783.

Schicht des literarischen Werks reduziert werden. Da die fiktionale Welt einzig durch die konkrete Textur im Prozess des Lesens konstituiert wird, kann die Deformation der ‚gelesenen‘ Welt von jedweder Ebene des Werks ausgehen – von den einzelnen Motiven und Bildern über die Art ihrer kompositorischen Anordnung bis auf die metrisch-formale und die rein sprachliche Ebene. Mit dem Zerschneiden der moralischen und physischen Weltordnung versagen auch die allgemeinen oder gattungsspezifischen Prinzipien der Textorientierung, denn mit der Dissoziation der fiktionalen Welt werden alle Leistungen des immanenten Subjekts des Textes in Frage gestellt, die textvereinigende und -ordnende einbegriffen. Im Folgenden soll überprüft werden, ob und inwiefern bei der Gestaltung des Grotesken einer von den erwähnten Ebenen eventuell primäre Stellung eingeräumt wird. Neben der Begriffsgeschichte des Grotesken arbeitet Kaysers Buch einen umfangreichen Satz von typischen *motivischen* Ingredienzen des Grotesken heraus. Die gemeinsamen Nenner ihrer Semantik sind das Verdrängte, das Abstoßende, das Unangemessene: im Tierreich sind es Wesen, die in „dem Menschen unzugänglichen Ordnungen“ (ebd., 196) leben wie Schlangen, Spinnen, Ungeziefer, oder Tiere, die aus der Sicht des ‚Fauna-Kanons‘ als Mischwesen erscheinen, wie die Fledermaus oder das Schnabeltier. Ähnlich ist das Inventar der typischen Protagonisten: Wahnsinnige, Behinderte, Figuren mit abnormalen Fähigkeiten oder in abnormalen Zuständen. Darüber hinaus gehören erdichtete Mischwesen dazu, deren Teilcharakteristiken logisch unvereinbaren Bereichen entstammen, wie etwa dem Organischen und dem Mechanischen (belebte Geräte und Marionetten), der Existenz und der Nicht-Existenz (handelnde Tote etc.), der Realität und den Phantasiewelten usw. Sowohl von der Bewegungs- und Handlungsmotivik als auch vom Rhythmus der Werkkomposition gilt dann, dass die „Plötzlichkeit, die Überraschung [...] wesentlich zum Grotesken“ (ebd., 199) gehören. Der Zufall – als Gegenpol einer klaren effizient-finalen Kausalität – wird zum charakteristischen Gestaltungsprinzip des grotesken *Geschehens*, und der Einfall – als Gegenpol der eindeutigen kompositorischen Intentionalität jeglicher Art – zum Gestaltungsprinzip der *Komposition*. Seit Ende der sechziger Jahre suchten mehrere Forscher Kaysers Thesen zu systematisieren, zu präzisieren oder zu ersetzen, wobei vor allem die Bachtin’schen Thesen über den grotesken Körper und seine Kultursemiotik des Karnevals bereits reflektiert werden konnten.⁴ Mag jedoch die Forschung ergänzende Begriffspräzisierungen vorgenommen und auf sorgfältigere kategoriale Scheidungen appelliert haben, mag sie die (Nicht-)Einbeziehung von einigen Werken in die von Kayser gezeichnete ‚Literaturgeschichte des Grotesken‘ bezweifelt haben, letztlich hat man bis dato kein wesentlich alternatives Konzept vorgestellt – das betrifft sowohl die psychologisch orientierten Ansätze von Volkmar Sander oder Philip Thomson als auch Arnold Heidsiecks Abhandlung über das Groteske und das Absurde im Drama und den vielzitierten Aufsatz Carl Pietzckers.⁵ In der Forschung der letzten

⁴ Bachtin, Michail M.: *Twortschestwo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa*. Moskau, Chudoschestwenaja literatura 1965; dets.: *Literatur und Karneval*. Übs. v. A. Kaempfe. Hanser: München 1969.

⁵ Heidsieck (1969); Pietzcker (1980); weiter bes. Volkmar Sander: „Form und Groteske“, in: *Germanisch-Romanische Monatschrift* 45 / 1964, S. 303–311; Tschizewskij, Dimitri: „Satire oder Groteske“, in: *Das Komische*. Hg. v. W. Preisendanz et al. München 1976. Pietzcker versucht, die in Kaysers Konzept angeblich fehlende rezeptionsästhetische Klassifizierung des Grotesken nachzutragen, indem er ausführt, dass das Groteske nicht Struktur einer Welt sei, sondern „die Struktur einer Weltbegegnung“ (Pietzcker 1980, 86). Er beschreibt diese Struktur mittels hermeneutischer Terminologie von Erwar-

Jahre lassen sich erneut Tendenzen zur Rekonzeptualisierung des Grotesken beobachten. Mehrmals versetzen neuere Ansätze Kaysers Thesen oder auch das in den Ausführungen Friedrich Dürrenmatts über den grotesken Stil präselektierte Konzept der Darstellung des Undarstellbaren beziehungsweise der inszenierten Undarstellbarkeit⁶ in poststrukturalistische oder psychoanalytische Terminologie.⁷ Vom konzeptuellen Ertrag her gesehen überbieten sie allerdings Kaysers (freilich etwas unbestimmte) Teilthese nicht, dass die Frage nach dem eigentlichen Grund der Weltentfremdung notwendig unbeantwortet bleiben muss: „Dem ‚Abgrund‘ entstiegen die Tiere der Apokalypse, Dämonen brechen in den Alltag. Sobald wir die Mächte benennen und ihnen eine Stelle in der kosmischen Ordnung anweisen könnten, verlöre das Groteske an seinem Wesen [...]. Was einbricht, bleibt unfassbar, undeutbar, impersonal“ (Kayser 1957, 199). Einen seinem Umfang sowie theoretischer Akribie nach bedeutsamen Ansatz hat Peter Fuß in seiner Studie *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels* (2001) herausgearbeitet. Mit der im Titel angeschlagenen Versetzung des Begriffs in das kulturtheoretische Feld bereitet sich Fuß eine eindeutige theoretische Verankerung und gewinnt ein begriffliches Instrumentarium für die Beschreibung bisher kaum besprochener Aspekte, wie etwa der Verortung des Grotesken zwischen den Prozessen von Kanonisierung und Marginalisierung in der Kunst. Zugleich aber, weil er sich keiner kulturtheoretischen Schule anschließt, sondern diverse Konzepte von Foucault, Kristeva, Castoriadis oder Derrida heranzieht, läuft er Gefahr einer begrifflichen Verwirrung, die tatsächlich stellenweise eintritt. Bezeichnenderweise weist Fuß' Sprache mitunter selbst Züge auf, die fast an die Worthäufungen der Renaissancegrotesken erinnert. Das folgende Zitat legt beides nahe – einerseits bezeugt es eine unbegründete Ausweitung des Groteske-Begriffs, andererseits wird der ‚akademische‘ Gestus durch eine paronomastische Kumulation von Wörtern auf „-tion“ gleichsam grotesk verzerrt:

Die groteske Struktur ist Produkt der Dekomposition der Relationen und der Permutation der durch die Dekomposition freigesetzten Elemente einer vorgefundenen symbolisch kulturellen Ordnungsstruktur und ihrer modifizierten Rekombination. Wird sie mit jener Ordnung konfrontiert, deren virtuelle Anamorphose sie darstellt, forciert diese Kollision die Liquidation der Ordnung und erhöht die Wahrscheinlichkeit ihrer realen Transformation. (Fuß 2001, 62)

Somit wird letzten Endes jede produktive Zersetzung von kulturellen Ordnungsstrukturen in den Begriff des Grotesken einbezogen. Später räumt Fuß zwar ein, dass das

tungsaufbau und -auflösung: „Im grotesken Werk müssen Zerstörung und Erhaltung des Erwartungshorizontes in gespanntem Gleichgewicht stehen; nur so kann es die dem Grotesken oft zuerkannte Wirkung erzielen, anzuziehen und zugleich abzustoßen.“ (ebd., 88) Die groteske Form sei paradox als „Form im geformten Zustand ihrer Auflösung“ zu bestimmen, womit freilich Dürrenmatts These übernommen wird, das Groteske sei „ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt“ (Dürrenmatt 1998, 62).

⁶ Vgl. Friedrich Dürrenmatts „Anmerkungen zur Komödie“ (1952) und „Theaterprobleme“ (1954).

⁷ Ursula Amrein (2005) versucht, den Begriff im Anschluss an Lacans und Derridas Konzepte zu definieren. Beide Male lässt sich die eingesetzte Gedankenfigur unter den Begriff der negativen Darstellung des Undarstellbaren einbeziehen (S. 258ff.). In der Begrifflichkeit der Logozentrismus-Kritik wird die jede semantische Eindeutigkeit transzendierende Dynamik des Grotesken als Darstellung des sprachlich nicht Fassbaren aufgefasst, als Bild, dessen Brüchigkeit oder Monstrosität die Offenheit der Struktur nach dem *différance*-Prinzip indirekt darzustellen vermag.

Groteske klare Oppositionen durch Ambiguität ersetze (ebd., 100f., 105f.), doch klärt er nicht, wie sich die Ambiguitätswirkung zur vorherigen Bestimmung des Grotesken als Dekomposition kultureller Ordnungen verhält und aus welchen Komponenten derselben Begriffsbestimmung sie herzuleiten ist. Fuß' kulturtheoretische Herleitung des Wesensbegriffs des Grotesken ist also auf Grund argumentativer sowie sachlicher Lücken nicht vollkommen überzeugend. Sein Verdienst ist es allerdings, dass er nicht nur Beispielreihen und phänomenologische Beschreibungen der grotesken Motivik und des grotesken Stils bietet, sondern auch eine sorgfältige Analyse durchführt und mit einem adäquaten Maß an Abstraktion allgemeine Formen des Grotesken zu bestimmen versucht. Die morphologische Typik des Grotesken umfasst nach Fuß drei Kategorien der Anamorphose: die Inversion, den Chimärismus und die Monstrosität.⁸ Diese Arten der grotesken Deformation beziehen sich auf drei Formationsmechanismen, durch die symbolische Ordnungsstrukturen stabilisiert werden, nämlich auf Hierarchisierung, Dichotomisierung (wahr/falsch, gut/böse usw.) und Kategorisierung ihrer Elemente (ebd., 235f.). Sofern eine kulturelle Ordnung in der grotesken Darstellung entstellt wird – und sei es „Sprachordnung, Verhaltensordnung, Erkenntnisordnung“ oder „Geschmacksordnung“ (ebd., 168) –, geschieht es als Verkehrung, Vermischung oder Verzerrung von hierarchischen, kategorialen und dichotomisch-polaren Zuschreibungen. Das betrifft sowohl die Morphologie der fiktionalen Welt und ihres Inventars, als auch die kompositorische Struktur des Werks und seine sprachlichen und formalen Eigenschaften – denn in allen diesen Schichten machen sich durch kulturell spezifische Konventionen vorgegebene Rangordnungen, Oppositionen und Parzellierungen geltend. Dank dieser doppelten Dreier-Systematik liefert Fuß ein brauchbares klassifikatorisches Modell für die *Beschreibung* und für den *Vergleich* von verschiedenen Formen des Grotesken. Gerade für eine Untersuchung der expressionistischen Literatur sind Fuß' Ausführungen über die Funktion des Grotesken in der modernen Literatur relevant, die sich allgemein auf die Deformation und Subversion als wichtige Säulen ihrer Ästhetik stützt. Das Groteske zeichnet sich demnach durch eine zweideutige Position aus. Einerseits arbeitet es mit Elementen der etablierten kulturell-semiotischen Ordnung, ja es ist durch die partikuläre Befolgung ihrer Darstellungs-Konventionen selbst Teil jener Ordnung. Andererseits aber ist seine Leistung entfremdend; schon durch die ihm wesentliche semantische Ambivalenz entzieht es sich jeglicher Ordnung. Eindeutiger noch als in anderen Epochen ist das Groteske in der Moderne „gerade in seiner Nichtzugehörigkeit [...] Teil der Kulturformation“ (ebd., 169).⁹ Es kehrt nämlich den Drang nach Umbildung der bestehenden Strukturen und Konventionen sowie die Abkehr von den mimetischen Darstellungsprinzipien als ästhetische Werte an sich hervor, was der modernen Ästhetik durchaus entspricht. Die durch die „anamorphotischen Mechanismen“ des Grotesken erzielte Entfremdung ist eine der Formen, die eine „Entbindung kreativer Potenz“ (ebd., 243) herbeiführen.

Das Groteske gilt also immerhin als eine Stillhaltung, welche sich durch äußerste Heterogenität und exzentrische Deformationen auf verschiedenen Ebenen auszeichnet und widersprüchliche Wirkungen erzeugt, in denen sich Komisches und Unheimliches, Wi-

⁸ Vgl. Fuß 2001, 249ff., 299ff., 349ff.

⁹ Vgl. Fuß 2001, 61: Die Avantgarde als Wandlungsmotor der modernen Literaturästhetik sei „im Kern grotesk“.

derwille und Faszination überblenden. Für die Wahrnehmung des Grotesken gilt, dass sie durch ein Ensemble von Bild- und Kompositionstypen sowie von typischen Motiven, Figuren und narrativen Vorgehensweisen signalisiert wird. Im Anschluß an Kaysers Typologie der grotesken Genres spricht man von der phantastischen Groteske, die ihre Wirkung primär aus einer epistemischen Ambivalenz bezieht, und von der karnevalsk-satirischen Groteske, die auf die Demontage von Verhaltensnormen zielt (Kayser 1957, 201ff.).¹⁰ Außerdem ist die Sprachgroteske zu nennen (ebd., 162ff.) und gesondert vielleicht noch die karikaturistische Groteske, die sich beide primär auf der Ebene der (sprachlichen oder bildlichen) Codes geltend machen. In Kaysers Buch, das ebenfalls um den „grotesken Gehalt[] der modernen Poetik“ (ebd., 178) weiß, ist die moderne deutsche Poesie durch einige Gedichte Christian Morgensterns und Hans Arps vertreten. Der Expressionismus bleibt aus, was weitgehend auch für spätere Abhandlungen über das Groteske zutrifft. Weil jedoch in der Expressionismus-Forschung sowie in den Anthologien immer wieder auf das Groteske als eines der kennzeichnenden Züge zumindest eines Teils der expressionistischen Dichtung verwiesen wird, soll mit diesem Aufsatz die immerhin bestehende Lücke zumindest teilweise geschlossen und die spezifischen Formen des grotesken Stils im Frühexpressionismus zusammenfassend betrachtet werden.

2. Das Groteske und die Frühexpressionisten

Groteske Texte betreten die literarische Szene im Frühexpressionismus sicherlich nicht vorbedingungslos. Unter den literarischen Wegbereitern können die Erzählsatiren Fritz Mauthners, später die Groteskballaden Christian Morgensterns, die zum Teil grotesk anmutenden Stücke Frank Wedekinds oder die Katerpoesie Paul Scheerbarts genannt werden.¹¹ Groteske Züge weisen auch einige frühe Gedichte der biographisch eng mit der expressionistischen Bewegung verbundenen Autorin – Else Lasker-Schüler – auf. Ihr zweiter Gedichtband *Der siebente Tag* (1905) enthält das den expressionistischen Reihungsstil vorwegnehmende, eher spielerisch witzelnde Gedicht *Groteske*, sowie den genuin grotesken Eingang des Gedichts *Weltende*.¹² Das um 1900 anwachsende literarische Interesse am Grotesken geht mit den Stiltendenzen in der bildenden Kunst einher, andererseits steht es im engen Zusammenhang mit der Entstehung des literarischen Kabarets und mit der Gründung von ambitionierten satirischen Zeitschriften wie *Simplicissimus* (1896), die eine wichtige Publikationsplattform gewähren. Man darf schließlich auch die erhebliche Rolle der avantgardistischen Impulse nicht unterschätzen, besonders des futuristischen Programms Marinettis.

Das Aufblühen des Grotesken muss gewiss im Kontext der sozial- und ideengeschichtlichen Umbrüche gesehen werden, die auch das stoffliche und motivische Repertoire der Literatur deutlich geprägt haben. Einmal ist es sicherlich die erkenntnistheoretische

¹⁰ Vgl. Kayser 1957, 186ff. Beide Termini verwendet Fuß 2001, 149, doch ohne die wirkungsästhetischen Merkmale als herausragende Charakteristiken des Grotesken einzusetzen.

¹¹ Vgl. Scheerbarts Gedicht *Frage* (1909): „Meine ganze Welt ist kantig, / Und die Bäume sind verrückt.“ Zitiert nach P. Scheerbart: *Katerpoesie und Die Mopsiade*. Berlin: Eulenspiegel 1978, S. 16.

¹² „Es ist ein Weinen in der Welt, / Als ob der liebe Gott gestorben wär, / Und der bleierne Schatten, der niederfällt, / Lastet grabesschwer.“ Else Lasker-Schüler: *Die Gedichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 149.

Wende um 1900 (Nietzsche, Mach, Bergson), insbesondere ihre Folgen für die Auffassungen des erkennenden und handelnden Subjekts und der Sprache. Karl Otten weist auf diese Kondition im Vorspann zur kleinen Anthologie *Expressionismus – grotesk* hin: „Dem Gegensatz zwischen dem Ich und dem Andern, der Spaltung des Wissens in Gewissen, Nicht-Wissen, Bewußtsein und Unterbewußtsein, der Zerrissenheit des Dichters, den wir hier als den Menschen an sich betrachten müssen, solchen Dilemmas entspringen Sinn und Wesen des Grotesken.“ (Otten 1962, 10) Damit hängt die zweite, soziologische oder sozialpsychologische Vorbedingung eng zusammen, nämlich die Großstadt-Erfahrung und ihre Folgen, insbesondere die „Steigerung des Nervenlebens“ und rasante Umschichtungen von Normen- und Wertehierarchien. Georg Simmel hat bereits 1903 im Essay *Die Großstädte und das Geistesleben* den Wandel der Wahrnehmungsmuster beobachtet, zu deren Merkmalen „die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen“ (Simmel 1903, 188) gehören sollten. Den dritten Schwerpunkt macht der engagierte Impetus der Kunst aus, der sich auch in der Tendenz zur aggressiven Entstellungen in der literarischen Darstellung der bürgerlichen Welt ebenso wie ihrer ästhetischen Normen offenbart.

Mit den Veränderungen der Wahrnehmungsweise geht die Entwicklung einer neuen Darstellungsweise einher: der zeitlichen und der räumlichen Simultaneität. Das Nebeneinander von disparaten Elementen kannte man freilich aus den Erzählungen Achim von Arnims oder den Versen und Gedichten Heinrich Heines. Nun erfuhr der „inkongruente[] Stil“ (Friedrich 1975, 150) eine neue Radikalisierung. Nicht nur im neuen Medium des Films, sondern auch in der Dichtkunst – etwa in den frühen Gedichten von van Hoddis, Alfred Lichtenstein, Ernst Stadler oder Ludwig Rubiner – begegnet man der Überblendung von sukzessiven Vorgängen, ebenso wie der Aneinanderfügung von heterogenen Ausschnitten der erlebten Wirklichkeit.

Bereits in den Vorrecherchen zu diesem Aufsatz, von der *Menschheitsdämmerung* ausgehend, haben sich die Autoren um den Berliner Neuen Club als besonders ertragreich erwiesen. Die besondere groteske Ader tut sich bereits im Programm des Neopathetischen Cabarets kund, welches von Erwin Loewenson rückblickend als das „heiter-siedende Laboratorium des lebendigen Geistes“ (Hoddis 1987, 423) bezeichnet wurde. In der Eröffnungsrede vom 1. 6. 1910 betrachtet Kurt Hiller das Cabaret nicht als Forum für düstere Gesellschaftskritik oder Melancholie „leidender Prophetensöhne“, sondern als Szene für eine „höher gestimmte Lebendigkeit“ und „panisches Lachen“, die den höchsten Ernst der „seriösesten Philosopheme“ mit einer spielerischen Freiheit in „zerebrale[r] Ulkigkeit“¹³ integrieren sollten.

3. Apokalypse und Halluzination: Jakob van Hoddis

Spricht man vom Grotesken im Frühexpressionismus, kann man schwerlich von einem anderen Ende ausgehen als von Jakob van Hoddis' (1887–1942) Gedicht *Weltende*

¹³ Hiller bezieht sich ausdrücklich auf Nietzsche. Zit. nach Greul, Heinz: *Die Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarets*, Bd. 1. München: dtv 1971, S. 16.

(1910),¹⁴ welches bekanntlich als Initiationstext der frühexpressionistischen Dichtung¹⁵ angesehen wird. Zu Recht haben autoritative Anthologien wie Pinthus' *Menschheitsdämmerung* oder Benns *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*¹⁶ diesem Text die Stirnstellung reserviert, hatten ihn doch schon die Zeitgenossen als eine bahnbrechende Leistung begriffen. Franz Pfemfert drückt es rückblickend in der 1918 erschienenen Sammlung von van Hoddiss' Dichtungen aus: Ohne das Gedicht „wäre unser Alfred Lichtenstein, wären die meisten ‚fortschrittlichen‘ Lyriker, undenkbar“ (nach Reiter 1970, 31). Die unmittelbare Wirkung auf das literarische Publikum nach der Lesung im *Neopathetischen Cabaret* (Herbst 1910) beschreibt Johannes R. Becher folgendermaßen:

Diese acht Zeilen entführten uns. [...] Wir fühlten uns wie neue Menschen, wie Menschen am ersten geschichtlichen Schöpfungstag, eine neue Welt sollte mit uns beginnen, und eine Unruhe schworen wir uns zu stiften, daß den Bürgern Hören und Sehen vergehen sollte und sie es geradezu als eine Gnade betrachten würden, von uns in den Orkus geschickt zu werden. (nach Raabe 1965, 51f)

Bereits in van Hoddiss' Juvenilia tut sich neben der Neigung zur George'schen Manier (*Abendrot*, 1906; *Traumkönig*, 1908) auch seine provozierende Veranlagung kund, die ab der Gründung des Neuen Clubs (1909) eindeutig überwiegt. Davon zeugen etwa die Parodie auf das melancholische Herbst-Motiv *Herbst an den Zelten* (1909), die Rilke-Persiflage *Der Bindfaden* (1909) oder die Travestie des neuromantischen Epigonentums in der *Wundelegende* (1911). Seine epochale Leistung – biographisch sowie literarhistorisch gesehen – kommt erst mit dem Gedicht *Weltende*:

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
in allen Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei
und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
an Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken. (Hoddiss 1987, 15)

Das Neuartige des Gedichts liegt gewiss nicht in seiner metrischen Form, sondern vielmehr in der Bildstruktur. Als grundlegendes Kompositionsprinzip fällt hier die parataktische Anordnung auf, die insgesamt fünf Sinneinheiten zusammenführt. Die Einheiten sind dabei sowohl syntaktisch als auch semantisch abgesteckt: Verse 1–2, 3–4, 5–6, 7, 8. Die Inkongruenz erscheint hier als das „einheitliche, kohärenzstiftende Formprinzip“ (Vietta 1974, 360), doch was semantisch eine lose asyndetische Reihung zu sein scheint, wird von der Metrik enger zusammengebunden. Beide Strophen sind formal geschlossen – die jambischen Fünfheber sind in der ersten Strophe mit männlicher Kadenz und mit umschließendem Reim ausgestattet, in der zweiten Strophe mit weiblicher

¹⁴ Erstdruck in: *Der Demokrat*. 11. 1. 1911; entstanden schon 1908–1910. Van Hoddiss veröffentlichte weiterhin in den Zeitschriften *Die Aktion*, *Der Sturm*, *Die Neue Kunst*, *Revolution*.

¹⁵ Man muss immerhin auf die Diskutabilität der Bezeichnung hinweisen, die nichts mehr als ein Sammelbecken für divergierende Tendenzen der jungen Dichtung nach 1910 ist.

¹⁶ *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*. Hg. v. Gottfried Benn. Wiesbaden: Limes Verlag 1955.

Kadenz und Kreuzreim: die Strophenform mag hier noch an Stefan George verweisen. Darüber hinaus kann man doch einen semantisch einigenden Punkt beobachten: die ungestüme, mehr oder weniger bedrohliche Dynamik der verbalen Ausdrücke. Das steigende Metrum passt in der ersten Strophe mit der überwiegenden Semantik der steigenden Bewegung ([auf]fliegen, Luft, steigen) zusammen; in der zweiten Strophe dominiert die Bewegung von oben nach unten (hupfen an etwas, zerdrücken, fallen). Trotz der integrierenden Elemente sind freilich die sprunghafte Verbindung des weitgehend Beziehungslosen, die fiktionale Fragmentarität einzelner Bilder sowie die untertreibend lakonische Darstellung die prägenden Stilmerkmale des Gedichts, das zu Recht als Muster und der früheste Beleg des expressionistischen Reihungsstils gilt.

Der Titel *Weltende* zeigt ein genuin mythisches Thema an, welches in dem skizzierten (literatur-)geschichtlichen Kontext nicht an sich schockierend wirken dürfte. Die apokalyptische Motivik ist auch eines der nicht wegzudenkenden Ausdrucksmittel der (früh) expressionistischen Dichtung. Die Pole dieses motivischen Feldes, die „äußerste[] Verzweiflung am Bestehenden“ einerseits und die „chiliastische[] Hoffnung auf den Neuen Menschen“ (Eykman 1974, 44), stellen zugleich typische Bestandteile der zweiphasigen apokalyptischen Rhythmik von Untergang und prophetischer Vorwegnahme des Kommen dar.¹⁷ Die Haltungen der Expressionisten der traditionellen Apokalypse-Struktur gegenüber reichen von lediglich motivischer Aktualisierung und minimaler Strukturvariation (häufiger etwa bei Franz Werfel) bis zur radikalen Umgestaltung des traditionellen Schemas und Auffüllung mit neuem Gehalt (beispielsweise der Vollzug des Menschengerichts durch den Menschen selbst in Kaisers Drama *Hölle Weg Erde* von 1919).¹⁸ Die zweistufige Struktur bleibt aber häufig nicht aufgefüllt und schlägt in Darstellungen, ja Wunschbilder eines unwiderruflichen Weltsturzes um, ohne einen Ausblick auf das Neue zu gewähren. Es ist bezeichnend, dass eben solchen Bildern des *absoluten* Endes öfters groteske Ambivalenzeffekte innewohnen. Wo schließlich alles zerschellt, ohne dass neue Werte errichtet würden, dort ist konsequenterweise keine Orientierung, keine Unterscheidung von hoch und niedrig, erhaben und nichtig, lächerlich und unheimlich möglich. Den durch den Titel *Weltende* erzeugten Sinnerwartungen gehen die Strophen teilweise mit Motiven nach, die zum apokalyptischen Untergangstopos gehören. Es werden elementare Regionen des mythischen Weltbildes einbezogen (Luft, Meer, Land) und mit topischen Geschehensmotiven versehen (Geschrei, Zerstörung der Zivilisationserungenschaften, steigende Flut, Sturm). In der zweiten Strophe tritt die für die Apokalypse als mythischer Topos bezeichnende Naturalisierung historischen Geschehens ein. Die mythisierte Naturgewalt zeigt bald ihre destruktive Macht, bald aber eine Art verspielter Kindlichkeit („hupfen“). Dass der Bürger des Zeichens seiner Anständigkeit – des Huts – enthoben und sein Scheitel entblößt wird, könnte noch als Anzeichen einer allgemeinen Apokalypsis (Entblößung) gedeutet werden. Doch schon die Komposition des ersten Verses stört diese Deutung: Das Hyperbaton rückt das grammatische Subjekt „der

¹⁷ Wie schon Christoph Eykman (1974, 48) wahrgenommen hat, wird das apokalyptische Geschehen auch im Expressionismus meistens einem göttlichen Urheber zugeschrieben, ob er als eine dichterische Figuration der sozialen oder innerlichen Erneuerung des Menschen fungiert oder als eine Variation auf jüdisch-christliche Gottesvorstellungen.

¹⁸ Eykman listet verschiedene Spielarten der expressionistischen Apokalypse auf, siehe Eykman 1974, 52ff.

Hut“ ans Zeilenende, wodurch mehr Aufmerksamkeit für den deformierten Kopf sowie für das Verb „fliegen“ gewonnen wird. Man begegnet einem grotesken Körper, wie ihn typologisch Bachtin beschrieben hat. Obwohl keine Monstrosität explizit zum Vorschein kommt, ist die spitze Form des Kopfes (als eines Spiegels der Charaktereigenschaften – man denke an die typische Struktur der Karikatur) exzentrisch genug. Dem Bachtin’schen Konzept entspricht auch, dass es sich um keine eindeutige Metapher handelt, sondern primär um eine Körperbeschreibung, die freilich gesundheitliche sowie moralische Schäden konnotiert: einerseits die medizinische Spitzkopf-Diagnose (Oxycephalus), andererseits die Spitzfindigkeit oder das Spitzbubentum. Mehr noch, wenn die Entstellung in der raschen Bewegung des Davonfliegens vermerkt wird. Eine Reihe von paradoxen Verbindungen, Untertreibungen und Personifizierungen setzt die Verfremdung des Apokalypsis-Topos fort: Die Dachdecker „gehn entzwei“, die aufgepeitschten Meere „hupfen“ (verstärkt durch das Enjambement in V. 5f.), das katastrophale Geschehen wird vom banalen Krankheitssymptom des Schnupfens kontrastiert, die Eisenbahnen „fallen“ ganz lapidar wie Spielzeuge. In diesen Kontext passt auch die distanzierende Parenthese „– liest man –“ (V. 4).¹⁹ Durch sie wird eine journalistische Vermittlung assoziiert und die Möglichkeit gestützt, den zweiten Vers nicht nur als eine Anspielung auf die neutestamentliche Johannesoffenbarung oder als Umschreibung einer Massenversammlung,²⁰ sondern zugleich als eine starke Periphrase der aufblühenden drahtlosen Telegraphie zu verstehen. Zu den Verfremdungseffekten tritt also noch eine mediale und ihr entsprechende zeitliche Perspektivierung hinzu, die im schroffen Gegensatz zur Unmittelbarkeit klassischer apokalyptischer Visionen steht. Ein Geschehen, von dem noch berichtet werden kann, ist der überwältigenden Dynamik eines jähen Weltuntergangs fern. Andererseits spricht hier van Hoddis freilich den Einfluss der Massenmedien auf das Weltbild des modernen Großstadtmenschen kritisch an, den Franz Blei schon 1915 anschlägig erfasst hat:

Alles geschieht, was in der Zeitung steht, denn nichts geschähe in dieser bürgerlichen Welt, stünde nichts in den Zeitungen: alles was diese zerfallene Welt treibt, tut, fühlt, denkt, ambitioniert, wäre nicht ohne die Presse, denn dieser Mensch ist die Presse. (Blei 1915, 10f.)

Zu den kollidierenden semantischen Rahmen des Apokalypse-Mythologems und des kontingenten Un- bzw. Vorfalls, welche von der Semantik der Auf- und Ab-Bewegung, den Krankheitsmotiven und den Kontraststellungen des Erhabenen mit dem Banalen durchdrungen sind, kommt also noch die Sinnschicht der medialen Vermittlung hinzu, die hier gleichsam die göttliche Instanz der Apokalypsis ersetzt und die im Kontrast zur immanenten Notwendigkeit des mythischen Geschehens eher auf Okkasionalität und Akzidenzcharakter der journalistischen Themenwahl und der Zeitungskomposition verweist. Jede Gedichtzeile könnte demnach als eine Schlagzeile verstanden werden – und tatsächlich gibt es Hinweise, dass Hoddis mit aktuellen Nachrichten der *Berliner Tageszeitung* arbeitete.²¹ Doch, dem grotesken Ambivalenzprinzip durchaus entsprechend, kann

¹⁹ In einer späteren Fassung des Gedichts auf „sagt man“ geändert (Hoddis 1987, 481).

²⁰ Man beachte auch die Eventualität, dass der zweite Vers ironisch auf Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh“ anspielt.

²¹ Die zahlreichen Interpretationen haben entschleierte, dass die meisten Verse den Schlagzeilen und Kurzberichten der „Berliner Tageszeitung“ vom 7., 16. und 30. 12. 1909 entnommen sind. (Vgl. Regina Nörtemann in Hoddis 1987, 245f.)

die Parenthese im vierten Vers ebenso gut als ein ironisches selbstreferentielles Spiel mit dem Leser verstanden werden.

Die fiktionale Welt des Gedichts ist nur schwer zu rekonstruieren: Der Text bietet keine Perspektivierung von Haupt- und Nebenmotiven, keine Stützpunkte ihrer räumlichen Anordnung, keine verlässliche Chronologie, geschweige denn eine kausale Verflechtung. Eine gewisse Perspektive ist lediglich eben durch die Periphrase „liest man“ gegeben. Die Lektüre mündet jedenfalls in eine Simultaneität disparater Bilder, die als kompositorisches Äquivalent der Orientierungslosigkeit verstanden werden kann, welche wiederum zu den typischen Merkmalen der expressionistischen Lebenserfahrung gehört. Die räumliche Simultaneität des Dargestellten wird durch die erörterte Bewegungssemantik unterstrichen, die zeitliche durch die Präsens-Zeitformen und durch konsequente Meidung von Zeitdeiktika, die, den Finalsatz im sechsten Vers ausgenommen, eine chronologische Gliederung des Dargestellten gewähren würden. Bereits die industrielle Motivik deutet außerdem an, dass diese stilistische Haltung der oben angesprochenen Struktur der Weltwahrnehmung des Großstadtmenschen durchaus entspricht.

Nicht ganz berechtigt scheint die in der Forschung fast institutionalisierte, auf Lasker-Schülers Bezeichnung von Hoddis' als „Sozialdichter“ (Hoddis 1987, 320) rückverweisende Einschränkung der Gedichtintention auf Bürgertumskritik zu sein. Demnach unternehme hier van Hoddis eine „radikale, in Ironie und Grotteske gipfelnde Ablehnung des Daseins und durchgehende Negierung jeder überkommenden Wertsetzung“ (Reiter 1970, 115).²² Diese Bewertung Udo Reiters, die schon durch das Partizip „überkommend“ eine andere, vom Autor verfochtene Wertsetzung suggeriert, ist insofern zu präzisieren, als jegliche soziale und axiologische Standortbestimmung von Hoddis' von 1910 an immer schwieriger wird – und deutlicher noch nach dem Zusammenbruch seiner Konversion zum Katholizismus und dem Ausbruch der Schizophrenie zwischen 1912–1914. Es mag diesbezüglich ein bezeichnender Zufall sein, dass Pfemfert in der oben erwähnten Notiz den im sozialen Umgang schwierigen van Hoddis' als den „genialen“ und den deutlicher auf Erfolg eingestellten Lichtenstein als „unseren“ Dichter bezeichnet. Van Hoddis gehörte freilich zu den Autoren, die primär vom Sinnverlust tangiert wurden als von Anzeichen einer begehrenswerten Welt, was auch eines seiner Prosastücke, *Der Feind* (1913), bezeugt:

Die Massen sind unterwegs, um Gott zu suchen. Da sie verlernt haben zu glauben, müssen sie erkennen. Die Lüfte sind erfüllt von dunkler Qual und einem Geschrei von Angst. Etwas Dumpfes ist um jeden Lebendigen. Etwas das zuviel fragt und zuviel antwortet, anklagt und trauert. Was verwirfst du uns und was gibst du dafür? [...] Der Nihilismus wird positiv und will Thesen haben. Die Gott hassen, werden Gläubige. (Hoddis 1987, 71)

Ob nun die Intention des Gedichts *Weltende* als Kritik der bürgerlichen Lebensform oder als Persiflage der journalistischen Berichterstattung zu interpretieren ist, oder aber wirklich als Ausdruck einer apokalyptischen Vorahnung, deren topisches Repertoire durch Understatements und komische Elemente um einer intensivierten Wirkung willen verletzt wird, kann nicht verlässlich entschieden werden. Auch dadurch wird der groteske Charakter des Gedichts bekräftigt. Die hier eingesetzten Mittel der Brechung,

²² Zu analogen Deutungen von Albert Soergel, Walter Mehring u.a. – vgl. Hoddis 1987, 245, 382, 446 u.a.

der semantischen Ambivalenz und der Objekt- sowie Sprachdeformation gehören in das traditionelle Instrumentarium des grotesken Stils. Andere Mittel, etwa die Darstellung von Wesen, die an sich grotesk sind, bleiben – bis auf den Bürger-Spitzkopf – durchaus ungenützt. Mit dem *Weltende* schuf van Hoddis nicht nur ein stilistisches Vorbild für das expressionistische Simultangedicht, sondern eben auch einen Typus der grotesken Gestaltung, der in der expressionistischen Dichtung öfters (nach)gebildet wurde. Dem Gegenstand der Darstellung nach kann das *Weltende* wohl als eine satirische Groteske bezeichnet werden, dem Verfahren nach könnte man es eine ‚kompositorische Groteske‘ nennen. Die groteske Wirkung wird primär durch die Verbindung von bildlichen und syntaktischen Komponenten erzielt, in der scheinbar oder tatsächlich Unzusammenhängendes nicht nur *zusammengeführt*, sondern erst in der kunstvollen *Anordnung* gegeneinander ausgespielt wird. Es geht primär um eine gewisse Rhythmik von heterogenen Elementen und Übergängen, die sich der Mittel des motivisch-thematischen Aufbaus (hier Apokalyptisches, Banal-Alltägliches und Mediales), der Mittel des Textaufbaus (Titelwahl, Kohärenzbrüche usw.) sowie der wechselnden ästhetischen Wirkungen (kaba-rettistische Situationskomik, Karikatur, Abscheuliches usw.) bedient.

Es war die Rede vom medienbedingten Zerfall des Wirklichkeitsbildes.²³ Einen anderen Aspekt der epistemologischen Dissoziation visiert das Gedicht *Wie an unsichtbaren Fäden* (1912) an, wohl eher ein Nebenprodukt als dem Kern des van Hoddis’schen Schaffens zugehörend:

Wie an unsichtbaren Fäden
Rennt er immer hin und her.
Gestern wollte er noch reden,
Heute weiß er es nicht mehr.

Ist es Irrsinn, ist’s Erleben,
Daß man so ins Leere rennt?
Darf man wie ’ne Sonne schweben
Brennend hoch am Firmament? (Hoddis 1987, 145)

Im Duktus eines burlesken Spottgedichts in einfachen liedhaften Romanzenstrophen wird eine Groteske entwickelt, die auf der Darstellung eines schicksalhaften Zustands – der deterministischen Fremdbestimmung des Willens – im Bild eines Marionettenseins beruht ebenso wie auf der Diskrepanz zwischen dem unverbindlichen Ton und dem gedanklichen Gehalt. Das chimärische Motiv des belebten Marionettenwesens gehört seit Arnims und E. T. A. Hoffmanns Erzählungen nebst handelnden Automaten und Geräten zum festen Inventar der phantastischen Groteske. Doch während dort meistens eine Ausweitung des Bereichs des autonomen Lebens erfolgt, wird im Frühexpressionismus öfters umgekehrt das Leben als hohle Mechanik entschlei-ert. Der Einsatz des allgemeinen „er“ und des unbestimmten „man“ schafft eine gleichsam epische Distanz; in Verbindung mit der einfachen Metrik und der simplen Motivwahl wird ein dem Kinderpuppentheater entsprechender Ton suggeriert. Die entworfene Situation ist freilich

²³ Der angesprochene Zerfall der Wirklichkeitsbildes in der Vermittlung durch neue Medien wird auch in van Hoddis’ Gedichtzyklus *Variété* (1911) thematisiert, der eines der ersten Gedichte über den Film, *Kinematograph*, enthält.

nicht eindeutig negativ fundiert: Vielmehr kommt hier ein Ambivalenzzustand zwischen Wahnsinn und Ekstase zum Ausdruck. Durch die Übertragung der Subjektentfremdung in kosmische Dimension wird die groteske Unentschiedenheit noch deutlicher unterstrichen. Die rhetorische Frage in der zweiten Strophe zielt unter anderem auf den Leergang der puppenhaften Lebensmechanik, der ihrer Fremdbestimmtheit entspringt; das Motiv der „Leere“ ist bekanntlich eine im Frühexpressionismus verbreitete Chiffre der Lage der europäischen Welt vor dem ersten Weltkrieg.²⁴

Das Gedicht weist auch auf die eigene Problematik des nach einer freien künstlerischen Äußerung trachtenden und von der erkenntnisschaffenden Funktion der Dichtung überzeugten Autors hin.²⁵ Van Hoddiss als Dichter der grotesken Weltentfremdung gönnt sich keinen befreienden Blick in die utopische Zukunft, zugleich hält er aber am expressionistisch engagierten Duktus zumindest insofern fest, als sein Schaffen dem Anblick der dissoziierten Welt standzuhalten versucht. Daher lehnt er, wie auch andere Zeitgenossen, jegliche Weltflucht in gnostisch-mystische Phantasien im Stil der Kosmiker oder des jungen van Hoddiss selbst ab, was auch das Gedicht *Am Morgen* (1911) bezeugt: „Er spricht: ‚Nicht ängstlich an Gestaden / Auf offnem Meere will ich baden / Ha! der Vergleich ist ein gewagter!: / Ich werde frei vom Fron der Zeiten / Zum Kosmisch-schöpferischen schreiten.‘ [...]“ (Hoddiss 1987, 31) Die Ironie scheint hier gegen inauthentische Dichtertexte gerichtet zu sein. Doch beim näheren Hinsehen und unter Einbeziehung der Biographie van Hoddiss' merkt man den Selbstbezug,²⁶ der den Text auf fast groteske Weise zwischen bissiger Selbstironie und Anzweiflung der schöpferischen Kraft der Dichtung schwanken lässt.

In den Jahren 1912–1914 löste sich van Hoddiss immer eindeutiger von den Positionen seiner Umwelt und zog die Möglichkeiten einer kommunizierbaren Wahrheitsaufdeckung radikal in Zweifel. Davon zeugt auch sein Diktum „Es gibt kein höheres Dasein als das Unbegreifliche“ (Hoddiss 1987, 67), in dem das traditionelle Attribut des höchsten Seinsbereichs zu dessen Substanz gemacht wird. Das Gedicht *Der Visionarr* (1914) steht exemplarisch für die letzte Schaffensperiode vor dem krankheitsbedingten Rückzug aus dem literarischen Leben. Die bizarre Bildlichkeit der Texte dieser Zeit lässt die fortschreitende Pathologie des geistigen Zustandes erkennen, doch sollte man sich hüten, sie als bloße Symptome der Krankheit abzutun. Vielmehr können sie als das letzte Atemholen des Experimentators betrachtet werden, der nach der missglückten Konversion zum Katholizismus (literarisch in den Gedichten *Wirf deinen Anker* oder *Jesuslied* umgesetzt) teilweise zu seinem Stil der Neuer-Club-Periode zurückkehrt, um ihn mit neuer Bildlichkeit auszustatten und an Stelle der skeptisch-ironischen Perspektive ein involviertes Subjekt zu setzen. In *Der Visionarr* kommt es folgendermaßen zum Ausdruck:

²⁴ Dazu zusammenfassend Wolfgang Rothe 1977, 122ff., 432ff.

²⁵ Van Hoddiss' Akzent auf die epistemische Leistung der Dichtung gehörte zu den Ursachen der Auseinandersetzungen mit Kurt Hiller, die in Hillers Ausscheiden aus dem Neuen Club mündeten. Vgl. van Hoddiss' Essay *Von Mir und vom Ich*: „Für den Dichter ist die Denkkraft auch ein Sinn“, in: Hoddiss 1987, 66.

²⁶ Bekräftigt durch die Zeitdeiktika, die das lyrische Subjekt mit dem „Er“ zusammenfallen lassen, sowie durch die Tendenz van Hoddiss' zur visionär-kosmischen Ausweitung der fiktionalen Welt seiner Gedichte.

Lampe blöck nicht.
Aus der Wand fuhr ein dünner Frauenarm.
Er war bleich und blau geädert.
Die Finger waren mit kostbaren Ringen bepatzt.
Als ich die Hand küßte, erschrak ich:
Sie war lebendig und warm.
Das Gesicht wurde mir zerkratzt.
Ich nahm ein Küchenmesser und zerschnitt ein paar Adern.
Eine große Katze leckte zierlich das Blut vom Boden auf.
Ein Mann indes kroch mit gestäubten Haaren
einen schräg an die Wand gelegten Besenstiel hinauf. (Hoddis 1987, 59)

Es fällt gleich auf, dass dieser Text – für van Hoddis ziemlich ungewöhnlich – metrisch recht unregelmäßig aufgebaut ist. Das betrifft auch die teilweise unreine Reimstruktur und einige assonierende und alliterierende Fügungen. Trotz aller Unregelmäßigkeit ist die Form dennoch kaum als vordergründig sprunghaft oder gebrochen zu bezeichnen. In der Motivik des Gedichts sind weniger Spuren der mythologisch-phantastischen Bildlichkeit der an George orientierten Juvenilia sichtbar (so Lange 1969, 352), als eher Vorzeichen der surrealistischen assoziativen Bildlichkeit des Tabuisierten und des Unbewussten. Die Einzelbilder sind in einen einzigen Ablauf integriert, das Gedicht entspricht also weder kompositorisch dem Reihungsstil noch inhaltlich der Wahrnehmungssimultaneität. Im rußenden Licht der animalisierten Lampe („blöck nicht“) wickelt sich ein anfangs gleichsam spielerisch phantastisches Geschehen ab, das jäh ins Unheimliche umschlägt. Die epistemische Unsicherheit bezüglich der Belebtheit der aus der Wand gebotenen Hand bekommt eine gleichsam physisch bedrohliche Dimension. Die Reaktion des lyrischen Ich offenbart aber auch seine pathologische Veranlagung, indem der Abwehrhandlung ein verspielt sadistisches Gepräge verliehen wird. Der Leser wird an der Zuverlässigkeit des „Visionarrrs“ zweifeln müssen; es drängt sich die Frage auf, ob das Wahnwitzige der fiktionalen Objektivität zuzuordnen ist oder lediglich dem erlebenden Subjekt. Die ungeheuerliche Wirkung wird allerdings in den letzten zwei Versen mit einer witzigen Pointe erneut untergraben: Weder der Besitzerin der rätselhaften Hand noch der Katze als traditioneller Hexenbegleiterin, sondern dem männlichen Subjekt, nun als „er“-Aktant gezeigt, wird eine Hexenposition zugesprochen (Pompen 1985, 16).

Die groteske Anamorphose erfolgt hier etwas unauffälliger als in den oben besprochenen Texten. Man begegnet einer chimärischen Überblendung der Bereiche des Lebens und des Todes sowie der Einstellungen von Sympathie und Aggression; im Titel fällt außerdem ein chimärischer Neologismus auf. Die körperliche Monstrosität wird im Bild der autonom agierenden Hand mit geschmackloser Schmückung suggeriert. Die groteske Wirkung des Gedichts liegt weder in der kompositorischen Inkongruenz noch in der Diskrepanz zwischen dem Objekt und der Darstellung. Sie entspringt primär dem Fortgang des fiktionalen Geschehens, der unter der äußeren Kohärenz diverse phantastische, komische und pathologische Elemente integriert und jeglichen eindeutigen epistemischen und ethischen Rahmen sprengt.

In van Hoddis' essayistischen Texten findet man Spuren eines für groteske Gestaltungen besonders prädisponierten Gemüts. Eines der philosophischen Probleme der Zeit, mit denen sich die Mitglieder des Neuen Clubs auch theoretisch befasst haben, war das

Problem der entfremdeten Subjektivität. Im Essay *Von Mir und vom Ich* (1913) nennt van Hoddis den Menschen, der sich eine unbezweifelte Ich-Identität aufgebaut hat, einen „Halbaffen seiner Ichdefinition“ (Hoddis 1987, 67). Der nur scheinbar sicheren Einheit des Bewusstseins und Willens wird ein Konzept gegenübergestellt, dessen Formulierung als rückgängige Lektüre des Rimbaud'schen „Ich ist ein Anderer“ entstanden zu sein scheint: „Wir aber sind uns in jedem Augenblick ein Anderes, stets Unbegreifliches. Wir fühlen uns, ohne uns zu definieren.“ Kurz gefasst: „Ein anderes bin ich, der ich bin.“ (ebd.) Das impliziert eine stete Ich-Entfremdung und ständige Selbstironie. Van Hoddis, der das „Ur-Ich“ als Postulat des Denkens von der „Ich-Idee“ als intentionales Objekt des Denkens unterscheidet, bezeugt es auch mit dem ironischen „Postskriptum“ des Essays, das, kennzeichnend *Galgenlied* genannt, im Kontext mit dem ernst gemeinten epistemologischen Gedankengang recht groteske Wirkung hervorruft und deutlich an die Personifikationsspiele der Sprachgrotesken Morgensterns erinnert:

Das Ur-Ich und die Ich-Idee
Gingen selbander im grünen Klee:
Die Ichidee fiel hin ins Gras,
Das Ur-Ich wurde vor Schreck ganz blaß.
Da sprach das Ur- zur Ichidee:
,Was wandelst du im grünen Klee?‘
Da sprach die Ichidee zum Ur-:
,Ich wandle nur auf deiner Spur.‘ –
Da, Freunde, hub sich große Not:
Ich schlug mich gegenseitig tot. (Hoddis 1987, 67f.)

In einem kurzen Text von 1912, von van Hoddis „Glaubensbekenntnis“ genannt, spricht er eine der Wurzeln des Grotesken an, nämlich das Lachen im Angesicht der empfundenen Widersinnigkeit und des Orientierungsverlusts. Der Dichter, dem Erwin Loewenson später ein „Lachen, das man nicht anders als ‚diabolisch‘ nennen kann“ zugeschrieben hat, misst sich die Anlage zum grundlosen Lachen zu:

Und kann ich die Welt nicht aushalten, darum gab mir Gott das Lachen, und dann lache ich über die ganze Welt inclusive des blöden Begriffs des Absoluten. Und über den verkehrten Theosophen, der eine ganze Bibel verschluckte, sie machte ihm aber etwas Bauchschmerzen. Natürlich ist die Sündhaftigkeit (Unvollkommenheit) der Welt unerträglich, wenn es keine Erlösung gibt. Man lachte also herzhaft und entschlossen. (nach Denker 2003, 75)

Die groteske Ladung dieses Lachens besteht im Ineinander von seiner therapeutischen Leistung und seiner verwüstenden Konsequenz für den Sinn für objektive Welt- und Wertordnung. Während das Lachen über genuin komische Darstellungen eine Normabweichung zum Gegenstand hat und somit eine „sozial adäquate Funktion der Normstabilisierung“ (Fuß 2001, 102) erfüllt, hat man es in der Wirkungsstruktur des Grotesken mit einem äußerst *ambivalenten* Lachen zu tun. Laut Erwin Loewenson bezeichnete sich van Hoddis trotzdem als einen „positiven Skeptiker“ und bestand darauf, dass „die größte Skepsis [...] notwendig die größte Mystik“ ist (Hoddis 1987, 311). Gemeint ist eben die Mystik eines die Kluft der tiefsten Ungewissheit aushaltenden Blicks, dessen Beharrlichkeit nicht aus einer affirmierten Werthierarchie oder aus einer geheimen Erkenntnis

quellt, sondern aus einer Art inbrünstiger Befangenheit für das Ungewisse und Unbegreifliche selbst. Es kommen also beide Stützen des Grotesken in van Hoddis' Denken vor: schrankenloses Lachen und mystischer Ernst. Die konsequente Aufrechterhaltung von beiden Lebenseinstellungen mag wohl zum Ausbruch der Schizophrenie bei van Hoddis im Sommer 1914 beigetragen haben, die das Ende seines Schaffens bedeutete und mit der er bis zu seiner Ermordung im Mai 1942 im KZ Sobibor ringen sollte.

4. Vernebeltes Kaleidoskop: Alfred Lichtenstein

In einem Atemzug mit van Hoddis wird in der Literatur oftmals Alfred Lichtenstein (1889–1914) erwähnt. Die Verbindung begründet man zumeist durch enge Verwandtschaft des im März 1911 in *Der Sturm* erschienenen Lichtenstein'schen Gedichts *Die Dämmerung* mit van Hoddis' *Weltende*, die schon vom zeitgenössischen Publikum wahrgenommen wurde. Erklärt wird sie jedoch unterschiedlich – die Deutungen reichen von der bloßen formale Inspiration seitens des früher entstandenen *Weltende* über Feststellungen über die Vervollkommnung des Stils durch Lichtenstein bis zu Andeutungen über routiniertes Abschreibertum Lichtensteins, die durch die Einstellungen des Neuen Clubs dem „Snob der Leere, des Totalzweifels“²⁷ gegenüber reichlich unterstützt werden können. Lichtensteins Gedicht lautet:

Ein dicker Junge spielt mit einem Teich.
Der Wind hat sich in einem Baum gefangen.
Der Himmel sieht verbummelt aus und bleich,
Als wäre ihm die Schminke ausgegangen.

Auf lange Krücken schief herabgebückt
Und schwatzend kriechen auf dem Feld zwei Lahme.
Ein blonder Dichter wird vielleicht verrückt.
Ein Pferdchen stolpert über eine Dame.

An einem Fenster klebt ein fetter Mann.
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.
Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen. (Lichtenstein 1989, 43)

Die Entsprechungen zum van Hoddis'schen *Weltende* liegen nahe: die lose Reihung der Bilder, deren Akteure und Geschehen aus verschiedenen Bereichen zusammengebracht werden, weiterhin die gebundene metrische Form der jambischen Fünfheber-Vierzeilen, sowie die sprachliche und tropische Verfremdung der fiktionalen Sachverhalte, durch welche teilweise komische Effekte hervorgebracht werden. Statt den immer wieder aufgezeigten Analogien soll hier allerdings auf die Unterschiede und die Eigenart des Gedichts verwiesen werden.

²⁷ So Kurt Hiller: *Die Weisheit der Langweile*. Bd. 1. Leipzig: 1913, S. 120. Zu den Anfeindungen seitens van Hoddis, Blass, Hiller und Heym vgl. Hornbogen 1986, 272f. Hingegen die Vervollkommnungsthese hat Franz Pfemfert in einer Bemerkung zu Lichtensteins Selbstkritik *Die Verse des Alfred Lichtenstein* in *Die Aktion* 3, Nr. 40, Sp. 942 als erster vorgebracht – Lichtenstein habe den Hoddis'schen Stil „ausgebildet, bereichert, zur Geltung gebracht“.

Von den Abweichungen wird noch des Öfteren die Raumsemantik erwähnt (z.B. Paulsen 1971, 77). In *Die Dämmerung* kommt keine großstädtische, sondern eine landschaftliche oder zumindest periphere Szenerie zum Vorschein. Es ist durchaus möglich, einen einheitlichen fiktionalen Raum zu rekonstruieren, allerdings durchzieht den Raum keine explizit vereinigende Semantik, und tatsächlich verstand auch Lichtenstein den Spielraum des Gedichts nicht als einheitlich (Lichtenstein 1989, 225). Eine weitere Differenz stellt die Bewegungssemantik dar, die im *Weltende* eine Kohärenzstiftende Funktion hat. In Lichtensteins Text ist keine ähnliche vereinheitlichende Auf- und Ab-Bewegung feststellbar. Wenn etwas für *Die Dämmerung* im Ganzen bezeichnend ist, ist es eher die Bewegungshemmung (fangen, verbummeln, kriechen, stolpern, kleben). Ähnliches gilt auch für die Kompositionsdynamik: Während man bei van Hoddiss scharfen Schnitten zwischen semantischen Horizonten (z. B. Dachdecker – Küsten – Medien, Flut – Schnupfen) und Wahrnehmungsdomänen (visuelle, akustische) begegnet, sind die Übergänge in *Die Dämmerung* nicht derart abrupt. Schon die durchgehende Verwendung des unbestimmten Artikels markiert einen Aufzählungsgestus und lässt Heterogenes erwarten, zugleich deutet sie eher auf das Typische des Vorgeführten hin. Im *Weltende* hingegen suggeriert schon die Dominanz des bestimmten Artikels eine gleichsam dokumentarische Konkretheit des Geschehens, wodurch die schroffe Wirkung der kompositorischen Sprünge noch verdeutlicht wird.

Unterschiedlich ist – und das ist hier als These festzuhalten – vor allem der Einsatz von Stillfiguren und Tropen. Im *Weltende* sind die meisten Einzelbilder als Ausschnitte aus der fiktionalen Welt des Gedichts ohne markante figurative (Um)Gestaltung aufgereiht; man begegnet nur einigen syntaktischen und lexischen Verschiebungen. Sichtlich komplizierter ist die bildliche Struktur von *Die Dämmerung*. Deutlich tropisch ‚deformiert‘ sind die Verse 1–4, 9 und 12. Im ersten Vers erfolgt eine Verschiebung der wohl erwartbaren Lokalangabe zur Instrumentalangabe: das etwas täppische Kind spielt nicht *an*, sondern „mit einem Teich“. In der Behauptung der schwer vorstellbaren und logisch unmöglichen Handhabung zeigt sich zunächst die stark auf die stilistische Eigenheit gerichtete dichterische Intention des Autors. Zugleich ist das Motiv „spielen“ angesichts der solchermaßen deformierten Aussage nicht zufällig gewählt, denn eben dem Spiel soll hier ein weitaus größeres Potential vorbehalten werden; einem Spiel, das sowohl das fiktionale Geschehen als auch die dichterische Darstellung einbegreift. Die Spielsemantik prägt eine der Motivketten des Gedichts – die Schminke und der Clown gehören dazu, konnotativ auch die im achten Vers auftretenden Aktanten Pferd und Dame. Die Motive des Spiels und des Vorspielens tauchen bei Lichtenstein sehr häufig auf, etwa im Gedicht *Die Stadt* (V. 10: „Drei kleine Menschen spielen Blindkuh“), *Das Konzert* (V. 9: „Ein Knabe spielt an seinem Hosenknopf“) oder *Pathos* (V. 5: „Und spiele lächelnd, bis ein Tod mich ergreift“). In allen diesen Texten merkt man die Spannung zwischen der Spielmotivik und einer ernsthaften Dimension – handle es sich um Selbstmord, unerfüllte Liebe oder die Qual des künstlerischen Schaffens. Das Spiel ist also einerseits als Motiv, zugleich aber auch als Thema und als Gestaltungsprinzip des Gedichts präsent.

Zu weiteren typisch Lichtenstein'schen Motiven gehört der „verbummelte“ und „bleiche“ Himmel, der über die „Schminke“ mit der Clown-Figur verbunden ist: im Hintergrund zeichnet sich eine karnevaleske Hierarchien- und Rolleninversion ab. Wie auch andere Zeitgenossen, verfremdet Lichtenstein den Himmeltopos stark, doch geschieht

es nicht durch bloße Inversion der religiösen Hierarchien ins Negative, sondern durch eigenartige personifizierende oder biologische Analogien. So erscheint die himmlische Instanz als „weißer Vogel“ (*Die Stadt*) oder als „blaue Qualle“ (*Sommerfrische*; beide 1913). Oder aber wird der Himmel zum handhabbaren Requisit verdinglicht und dadurch jeder religiösen Bedeutung entbunden. Die *Prophezeiung* (1913) spricht nur noch vom „Himmelsklumpen“, in *Die Zeichen* (1914) wird die Weltentfremdung an ihren Elementarkräften demonstriert und schließlich begründet: „Der Himmel liegt auf der falschen Seite.“ (Lichtenstein 1989, 85) Die Verformungen des Himmelsmotivs und der Spielmotivik gehören jedenfalls zu den Mitteln, mit denen Lichtenstein traditionelle topische und weltanschauliche Ordnungen aus den Fugen bringt und in groteske Ambivalenzwirkungen einzubauen weiß.

Doch zurück zur figurativen Struktur von *Die Dämmerung*. Auch in weiteren Versen fallen semantische Verschiebungen auf, die nicht nur auf eine bildlich-analogische Umbenennung von Aktanten und Objekten hinzielen, sondern zugleich die Grundprinzipien der natürlichen physisch-logischen Ordnung sprengen. Das betrifft sowohl die Konstellation von „Wind“ und „Baum“ als auch die von „Fenster“ und „Mann“. Die ganze vorgeführte Reihe von Vertauschungen und Verschiebungen – hinsichtlich der Deformation logischer Beziehungen geht es um eine Hypallage-Figur (Küntzel 1969, 407) – ist letztlich metonymischer Natur, bauen sie doch auf den Beziehungen von gegenständlicher Perspektivität, Kausalität, Zusammengehörigkeit von Teil und Gesamtheit usw. Die Metonymie ist somit eine der steuernden Stilprinzipien des Gedichtaufbaus; ja gerade das Metonymische lässt alle vorgeführten Komponenten am Gesamteindruck der Dämmerung teilnehmen. Es bleibt aber nicht nur dabei. Im Endeffekt arrangiert das Gedicht eigentlich zwei konkurrierende fiktionale Welten, von denen keine bevorzugt wird: Einmal kann der Wortlaut eben als eine metonymische Darstellung eines nach den üblichen Wahrscheinlichkeitsmaßstäben denkbaren fiktionalen Geschehens verstanden werden, welche eine etwas melancholische Impression des ausgehenden Tages hervorruft. Andererseits kann er aber wörtlich begriffen werden, was eine gleichsam protokollarische Erfassung einer kühn verdrehten Welt ergibt, in der gängige Prädikationsweisen überschritten werden. In dieser Welt spielt man mit Landschaftsteilen, in dieser Welt realisieren sich kuriose Personifizierungen, in dieser Welt ist das Überblenden des existentiell Eingreifenden mit dem Trivialen nicht überraschend. Lichtenstein liefert keine greifbaren Hinweise für die Entscheidung, ob es sich um eine entstellte Welt oder eine entstellte Weltendarstellung handelt, sondern kehrt die Entzweiung noch konnotativ durch die Motive der Schminke und der Clown-Gestalt hervor, die auf die Dichotomie von Schein und Sein anspielen. Und vielleicht gerade auf Grund des Unvermögens, beide Pole auseinanderzuhalten, wird der Dichter „verrückt“ – doch eben nur „vielleicht“.²⁸

Direkte Aussagen des Dichters zu seinem Werk sind besonders dann von Interesse, wenn sie einen Versuch um poetologisch relevante Selbstkritik vorbringen. Lichtenstein hat eine derartige Selbstkritik im Text *Die Verse des Alfred Lichtenstein* (1913) vorgelegt.²⁹

²⁸ Nach Kayser zählt die Dämmerung zu den typischen Szenen des Grotesken: „[...] die entfremdete Welt ersteht vor dem Blick des Träumenden oder im Wachtraum oder in der Dämmerungsschau des Übergangs“ (Kayser 1957, 200).

²⁹ Anlässlich der Herausgabe seines ersten und zu Lebzeiten einzigen Gedichtbands *Die Dämmerung* (1913) publiziert.

Die Dämmerung wird darin als Paradigma für einen Teil seines Schaffens vorgestellt. Für die Gedichte dieser Art lassen sich dem Text grundsätzlich zweierlei allgemeine Bestimmungen entnehmen. Die erste betrifft wesentliche Parameter der fiktionalen Welt des Gedichts: Die Raumverhältnisse seien nicht relevant, während eine zeitliche Simultaneität „bis zu einem gewissen Grade notwendig“ (Lichtenstein 1989, 225), also weitgehend als substantiell zu betrachten. Nebst der von Lichtenstein erwähnten *Dämmerung* fällt das Prinzip der zeitlichen Simultaneität in den apokalyptisch geprägten Gedichten *Die Zeichen*, *Der Sturm* und *Sonntag* (alle 1914) auf, ebenso wie in der makabren *Angst* oder im stimmungsvollen *Winterabend* (beide 1913). Eine der kaleidoskopartigen Simultan-komposition entsprechende Subjektauffassung trifft ein Vers aus der *Mondlandschaft* (1913): „Ich bin nur ein kleines Bilderbuch“ (Lichtenstein 1989, 74).

Die zweite Bestimmung besagt, dass sich die Darstellung auf „die Reflexe der Dinge unmittelbar – ohne überflüssige Reflexionen“ bezieht. Lichtenstein meint damit den Vorzug des phänomenologischen Blicks vor der Rekonstruktion sachlich-logischer Zusammenhänge, was sich praktisch etwa in der Bevorzugung des schreienden Kinderwagens vor dem schreienden Kind niederschlägt. Dieselbe Präferenz tut sich auch in weiteren metonymischen Wendungen des Gedichts kund, das Spiel des Jungen *mit* einem Teich nicht ausgenommen. Um den ersten Vers nicht bloß als sprachliches Verwechslungsspiel wahrzunehmen, muss man sich um eine neue Sichtweise bemühen: „Zwar muß man sonderbar lachen, wenn man *sehen* lernt.“ (Lichtenstein 1989, 226) Das heißt, dass das „nicht Zusammengehörige der Dinge, das Zufällige“ nicht primär im Fokus der Autorintention erscheint. Lichtenstein selbst räumt ein, dass seine Texte „die Dinge komisch nehmen“, doch zugleich wird „das Komische [...] tragisch empfunden. Die Darstellung ist ‚grotesk‘.“ (ebd.) Doch darin liegt eben noch nicht das Kennzeichnende seines Stils.

Die Eigenart von Lichtensteins dichterischer Bildlichkeit versuchte man auf verschiedene Weisen mehr oder weniger flüchtig zu charakterisieren. Wolfgang Paulsen bezeichnete sie als einen „expressionistisch-literarischen Pointilismus“ (Paulsen 1971, 77), andere wollten seinen Stil von dem seiner frühexpressionistischen Zeitgenossen als „impressionistisch“ (Lange 1969, 349) abheben, ein andermal wurde sein im Vergleich mit van Hoddis weniger halluzinatorisch ausgeprägter Stil als „sanfter Nihilismus“ (Küntzel 1969, 403) bezeichnet. Die Zuschreibung „impressionistisch“ zielt gewöhnlich einerseits auf das Zurücktreten von konturierter Linienführung und auf die Absenz einer kompositorisch geschlossenen Konstruktion, andererseits auf die Erfassung von augenblicklichen Erscheinungsformen des Dargestellten. Für Lichtensteins Gedichte trifft, trotz ihrer starken Figurativität, auch die konsequente Bindung auf Sinneswahrnehmungen zu. Doch weder die Mosaik-Komposition, noch die Bindung an das Phänomenale sind Aspekte, die Lichtenstein etwa von van Hoddis unterscheiden würden. Als die *differentia specifica* trifft eher die sonderbar anmutende Kombination von drei typischen Elementen zu: Erstens sind es (meist adjektivische) Ausdrücke, die zumindest konnotativ auf das visuell Verschwommene, haptisch Sanfte und jeglicher Prägnanz Losgewordene zielen, zweitens Motive, die direkt oder indirekt mit tabuisierten oder gefährvollen Sachverhalten zusammenhängen, und schließlich ist es die oben erläuterte Spielmotivik. So hat im Gedicht *Romantische Fahrt* (1914) der „urkomisch ernst[e]“ Kuno Kohn sein Gewehr „sanft umgeschnallt“ (V. 14), im *Winterabend* (1913) begegnet man der „sanften Damenleiche“, im *Nachmittag, Feld und Fabrik* (1913) rottet sich die „weiche Masse“ zusammen,

und im *Unwetter* (1912) kumulieren sich derartige Ausdrücke zur Umschreibung des ins Dämonische hinauswachsenden Gewitters: „Aber vom Rand / Der Stadt steigt sanft / Wie fingerlose, weiche Hand / Und furchtbar drohend wie Tod / Dunkles, namenloses...“ (V. 10ff.; Lichtenstein 1989, 62). In *Die Dämmerung* rückt bereits der Titel alles in ein gedämpftes Licht, sowohl die Farb- und Bewegungsmotive weichen jeder extremen Position aus und auch das modalisierende „vielleicht“ mag nicht nur für den siebten Vers gelten. Zugleich aber rufen die metonymischen Deformationen und die Bilder der körperlichen („Lahme“), seelischen („verrückt“) sowie metaphysischen (abgeschminkter Himmel) Entstellung eine unheimliche Wirkung hervor.³⁰

Analog, nur mit anders proportionierten Ingredienzien, verfährt Lichtenstein etwa im Gedicht *Die Fahrt nach der Irrenanstalt II* (1912), welches scheinbar zufällige Eindrücke aus der im Titel genannten Fahrt zusammenführt. Auf den ersten Blick fallen ähnliche Merkmale wie in *Die Dämmerung* auf – geschlossene (freilich kompliziertere) Form, etliche Alliterationen,³¹ äußerlich unverbundene Reihung von Einzelbildern (V. 1–2, 3–4, 5–6, 7–8):

Ein kleines Mädchen hockt mit einem kleinen Bruder
Bei einer umgestürzten Wassertonne.
In Fetzen, fressend liegt ein Menschenluder
Wie ein Zigarrenstummel auf der gelben Sonne.

Zwei dünne Ziegen stehn in weiten grünen Räumen
An Pflöcken, deren Strick sich manchmal straffte.
Unsichtbar hinter ungeheuren Bäumen
Unglaublich friedlich naht das große Grauenhafte. (Lichtenstein 1989, 59)

Auch hier erzeugen die reihende Komposition und die Verbsemantik einen Eindruck von perfektiver Statik, die erst in den Schlussversen aufgehoben wird. Aus einem Kinderspiel, aus scheinbar nichtigen Details, zu denen auch die mit Zigarettenrest untertreibend verglichene pöbelhafte Gestalt des „Luders“ gehört, tritt jäh – durch die „ungeheueren“ Bäume vorgezeichnet – ein durchgreifendes Unheimlichkeitsgefühl hervor. Obwohl hier ausgesprochen komische Elemente fehlen, weist die kontrastierende Fügung der Spiel- mit der Todesmotivik, der nebulös präsentierten, doch deutlich empfundenen Bedrohung, und des „impressionistisch“ malerischen Anstrichs einen Zug ins Grotteske auf. Der ‚subtilen‘ Variante des Grottesken nähert sich auch das Gedicht *Nebel* (1913):

Ein Nebel hat die Welt so weich zerstört.
Blutlose Bäume lösen sich in Rauch.
Und Schatten schweben, wo man Schreie hört.
Brennende Biester schwinden hin wie Hauch.

³⁰ Ernst Blaß, einer der frühexpressionistischen Antipoden Lichtensteins, persiflierte *Die Dämmerung* etwas seicht im Gedicht *Nehmen Sie jrotesk – det hebt Ihnen* (1912) in der *Aktion*. Lichtenstein reagierte mit dem Spottgedicht *Etwa an einen blassen Neuklassiker* (1914) und mit der Einbeziehung der Figur Spinoza Spaß in seine Kuno-Kohn-Fragmente.

³¹ Manchmal greift Lichtenstein zur ironischen Überziehung der Alliterationsfigur, so etwa in *Der Rauch auf dem Felde* (1911): „Und sie sprach verweinte, wehe, / Wirre, wunderliche Worte, / Die der Wind warf“.

Gefangne Fliegen sind die Gaslaternen.
Und jede flackert, daß sie noch entrinne.
Doch seitlich lauert glimmend hoch in Fernen
Der giftige Mond, die fette Nebelspinne.

Wir aber, die, verrucht, zum Tode taugen,
Zerschreiten knirschend diese wüste Pracht.
Und stechen stumm die weißen Elendsaugen
Wie Spieße in die aufgeschwollne Nacht. (Lichtenstein 1989, 64)

Die „weiche Zerstörung“ verfremdet die Welt deutlich durch die Deformation der Gegenständlichkeit ebenso wie durch die Dissoziation der Wahrnehmung. Konnotativ wird schon in der ersten Strophe die immanente Bedrohlichkeit der Weltentstellung angedeutet: Blutlosigkeit, Schreie, Biester. Das fährt auch weiter fort, indem topische Begleitmotive der Verinnerlichung und des dichterischen Schaffens – die Laterne und der Mond – in das Bild der nach den Fliegen lauernnden Spinne integriert werden. Mittels der in grotesken Texten beliebten Insekten-Motivik werden nicht nur traditionelle Motive, sondern der ganze fiktionale Raum verfremdet: im heterotopischen³² Lebensraum der Insekten versagt das menschliche Orientierungsvermögen. Der Analogieführung zwischen der Nacht und der Welt des Ungeziefers begegnet man übrigens bei Lichtenstein häufiger; in *Capriccio* (1911) werden etwa Sternenlichter mit Insekten identifiziert.

Die Vernebelung verschleiert nicht nur die Objektivität der phänomenalen Welt, sondern wird Medium einer Projektion der inneren Lage des lyrischen Subjekts nach außen. Das Nebelmotiv initiiert somit nicht die wohl eher erwartbare Wendung ins Innere, sondern stärkt die – anscheinend vergebliche, doch hier eben darin signifikante – äußere Aufmerksamkeit. Das Bild des starrenden Blickes an sich ist mehrdeutig und macht eines der grotesken Elemente des Gedichts aus: Es kann als Ausdruck einer existentiellen Angst verstanden werden, genauso aber als Gebärde der sinnlichen und geistigen Unzulänglichkeit und der gleichsam lächerlichen Zwecklosigkeit des „wir“-Daseins in einer Welt, deren Wahrnehmungs- und Orientierungs-Bedingungen verborgen bleiben. Außerdem kontrastiert der kriegerische Vergleich („stechen“, „wie Spieße“) mit dem „weichen“ Landschaftsbild und bringt eine karikaturhafte Komponente hinein. Die Lektüre oszilliert folglich zwischen Komik und Grauen, doch wiederum nicht auf eine grelle Weise, sondern unauffällig, gleichsam unter der Oberfläche einer stimmungsvollen Bildlichkeit.

Lichtenstein ist allerdings nicht nur Dichter der ‚subtilen‘ Groteske. Eine ganz andere Stilhaltung kommt besonders in denjenigen Gedichten vor, die die Großstadtmotivik mit erotischen, makabren oder anderen an die ästhetischen und ethischen Tabus grenzenden Themen kombinieren. Das Gedicht *Capriccio* (1911) schildert eine Todesvision oder -wunschvision des lyrischen Subjekts, die nicht nur dank der Spannung zwischen dem Thema und dem im Titel angeschlagenen Genre (scherzhaftes Musikstück) komisch-groteske Effekte erzielt. Das Gedicht fängt mit dem Vorsatz „So will ich sterben:“ an und fährt mit der Exposition einer nächtlich melancholischen Stadtszenerie fort, um unversehens eine neue Richtung einzuschlagen:

³² Heterotopie im Sinne Foucaults; vgl. Michel Foucault: „Andere Räume“, in: *Aisthesis*. Hg. v. Karlheinz Barck et al. Leipzig: Reclam 1991, S. 34–46.

Ich bin inmitten. Irgendwo. Und blicke
Versunken und sehr ernsthaft, etwas blöde,
Doch ziemlich überlegen auf die raffinierten,
Himmelblauen Beine einer Dame,
Während mich ein Auto so zerschneidet,
Daß mein Kopf wie eine rote Murmel
Ihr zu Füßen rollt...

Sie ist erstaunt. Und schimpft dezent. Und stößt ihn
Hochmütig mit dem zierlich hohen Absatz
Ihres Schuhchens
In den Rinnstein – (V. 11–21; Lichtenstein 1989, 19)

Wörtlich genommen passiert der Unglücksfall beiläufig, „während“ eines Blickaustausches, für welchen dieser Tod nur insofern bedeutend zu sein scheint, als er das Instrument des Ausgleichs zwischen den Protagonisten liefert: den Kopf des Verunglückten. Das Hauptaugenmerk richtet sich auf den Austausch von erotisch gefärbten Überlegenheitsgesten – der herausfordernden Miene des „Ich“ und der ostentativ ablehnenden Geste seiner Dame mit „himmelblauen Beine[n]“, deren Darstellung dem seit der Jahrhundertwende beliebten Typus der ‚heiligen Prostituierten‘ entspricht. Die kuriose Enthauptung tritt nicht ganz unerwartet ein, denn schon der ambivalente „ernsthafte, etwas blöde, doch ziemlich überlegene“ Blick auf die Damenbeine bricht die zuvor angeschlagene melancholische Stimmung und lässt abrupte Wendungen im spielerischen Stil einer Capriccio-Komposition erwarten. Daher ist es nicht das Todesereignis selbst, was die groteske Wirkung hervorruft, sondern die Absenz von jeglicher ihm zustehender Erhabenheit, die Unterordnung des Todesmotivs einer flüchtigen Begegnung sowie der lakonische Vergleich des abgetrennten Hauptes mit einer Spielmurmeln. Diese mehrfache Brechung von geläufigen ästhetisch-ethischen Normen der Darstellung und Themenhandhabung ist zusätzlich von einem logischen Widerspruch unterstrichen, denn die Stimme des lyrischen Subjekts besteht trotz seines leiblichen Untergangs weiter.³³

Die stilistische Kombination von Tabuthemen, Trivialisierung und schockierender Darbietung ist im Frühexpressionismus gewiss nicht selten – man denke nur an Ernst Blass' *Berliner Abendstimmung* (1910) oder Max Herrmann-Neisses *Nacht im Stadtpark* (1912) –, doch wird die Kombination erst bei Lichtenstein radikal zugespitzt. Die trivialisierende Todesdarstellung kommt in seinen Gedichten öfters vor – etwa in der *Angst*: „Alle Menschen müssen sterben. / Glück und Glas, wie bald bricht das.“ (Lichtenstein 1989, 73) Das dem *Capriccio* motivisch verwandte Nachlassgedicht *Erotisches Variété* (1913) expliziert das geschlechtliche Tabu recht unverhohlen. Das Defilee von Homosexuellen, Syphilitikern und Schändern schließt mit einer saloppen Pointe: „Verbittert ist ein Mensch. Warum? / Weil er nicht coitieren kann.“ (ebd., 40) Diese Pointe verleiht der ‚dichterischen‘ Aussage eine Eindeutigkeit, die jede groteske Wirkung ausschließt.

³³ Dem absurden Zustand begegnet man auch in einem prosaischen Kuno-Kohn-Fragment aus Lichtensteins *Notizen zum Roman*, wo Kohn nach dem vollbrachten Suizid gegen den Umgang mit seinem Tod protestiert: „Es ist gemein, daß man darüber höchstens ein Gedicht machen kann oder plötzlich den Schluß zu einer Geschichte findet“, schrie der tote Kohn.“ Lichtenstein lässt dann die Figur noch einige Male sterben. (Lichtenstein 1989, 215)

Manchmal nähert sich Lichtenstein dem pathologisch-poetischen Blick Gottfried Benns, wobei freilich den Gegenpol des Pathologischen nicht ästhetizistische Symbolik ausmacht, sondern Kontrast mit dem Trivialen, wie zum Beispiel in *Die Operation* (1912): „Im Sonnenlicht zerreißen Ärzte eine Frau. [...] Der hohle Mund / Wirft Röcheln aus. Hoch ragt das gelblich spitze Kinn. / Der Saal glänzt kühl und freundlich. Eine Pflegerin / Genießt sehr innig sehr viel Wurst im Hintergrund.“ (ebd., 50).

Die groteske Wirkung des von *Die Dämmerung* vertretenen Gedichttypus entspringt also einerseits dem rein formal-kompositorischen Aufbau, andererseits der spezifischen tropisch-figurativen Gestaltung. Das metonymisch-metaphorische Verfahren entstellt die Welt nicht, um eine katachretische Metapher einzurichten. Lichtenstein lässt die Grenzen zwischen den Bereichen der Sprache, der bildlich-tropischen „Reflexion“ und der fiktionalen Wirklichkeit möglichst offen. Was einmal als ein Wortspiel oder als figurative Rede gelesen werden kann, erscheint bald als anamorphotische Deformation des fiktionalen Objekts – und umgekehrt. Bei günstiger Motiv- und Kompositionsstruktur ergibt sich eine Ambivalenzwirkung, die nicht nur das Dargestellte, sondern auch die Darstellung selbst betrifft. Lichtenstein etabliert somit einen dichterischen Spielraum, in welchem sich die Welt als ein Welttheater, ein Panoptikum und ein Kabarett zugleich offenbart.

In *Capriccio* geht die angedeutete geschlechtliche Perversion mit einer ästhetischen und logischen Perversion einher. Die kuriose Begebenheit scheint die Darstellung in eindeutige Komik umzuleiten, doch wird man die Banalität des Todes im Kontext der ersten Gedichthälfte als ein Ereignis empfinden, das in der Großstadtwelt bedrohlicher Weise jederzeit und fast unbemerkt eintreten kann. Nicht das Schicksal, sondern eine unvorhersagbare, kontingente Panne wird Herr des menschlichen Lebens. Im Unterschied zu dem erstgenannten Typus entspringt hier der groteske Effekt nicht einer abrupten Komposition oder dem formal arrangierten Zusammentreten des Heterogenen, sondern geht aus dem – durchaus einheitlichen, doch in mehrfacher Hinsicht ethisch und ästhetisch deformierten – fiktionalen Geschehen selbst hervor.

Die vorgestellten zwei Gestaltungstypen lassen sich ungefähr den von Kayser entworfenen grotesken Genres zuordnen. Die ‚subtil grotesken‘ Gedichte mit kompositorisch angelegter Simultaneität der Wahrnehmung entsprechen der ‚phantastischen‘ Groteske, deren Ambivalenzwirkung sich auf die objektive Ordnung und den epistemischen Status der dargestellten Wirklichkeit richtet. Die bissig-tollen Großstadt-, Kriegs- oder Spital-Capriccios fallen dann unter die Kategorie der auf die moralische Ordnung gerichteten ‚satirischen‘ Groteske.

5. Verkehrte Todesfälle: Georg Heym

Die weltanschauliche und poetologische Veranlagung für groteske Gestaltungen konnte für van Hoddiss und Alfred Lichtenstein mit ihren essayistischen Texten belegt werden. Bei Georg Heym, dessen Werk bekanntlich von der expressionistischen Ästhetik in vielem abweicht, doch auf Grund der motivisch-thematischen Gemeinsamkeiten und der Zugehörigkeit zum Umkreis der „Neopathetiker“ dem expressionistischen Tiegel beigeordnet werden kann, bieten sich seine Tagebuchaufzeichnungen als Quelle für eine ähnliche Spurensuche. In der inzwischen etwas strapazierten Eintragung vom 15. 9. 1911 deutet Heym sein Schaffen als „Beweis eines metaphysischen Landes, das seine schwar-

zen Halbinseln weit herein in unsere flüchtigen Tage streckt“ (Heym 1960b, 164). Zu beachten ist, dass sich Heym hiermit nicht die Rolle des Verkünders eines positiv konzipierten „metaphysischen Landes“ reserviert, denn diese Metapher zielt auf eine rein zersetzende Gewalt. Das bezeugt auch das angeschlossene Selbstbild Heyms, das mit den Umschreibungen wie „ein zerrissenes Meer“ oder „ebenso wild und chaotisch wie die Welt“ (ebd.) eine als wesentlich empfundene Ich-Dissoziation abzeichnet. Es wäre noch kaum als eine konstitutive Prädisposition für das Groteske zu verstehen, doch hängt es direkt mit einem relevanten und in den Tagebüchern immer wiederkehrenden Zug der Selbstauffassung Heyms zusammen: Mit der Übermacht der wuchernden Imagination, über die sein dichterisches Vermögen vergeblich Herr zu werden versucht. Im Eintrag vom 20. 11. 1911 heißt es: „Jetzt habe ich den Kampf. Denn meine Phantasie ist gegen mich aufgetreten und will nicht mehr wie ich will. Meine Phantasie, meine Seele, sie haben Angst und rennen wie verzweifelt in ihrem Käfig. Ich kann sie nicht mehr fangen.“ (ebd., 174)³⁴ Schon zu Weihnachten 1910 hat er geschrieben: „Quälerei, Elend, die dichterischen Bilder rauchen mir aus den Ohren heraus.“ (ebd., 154) Und noch etwas früher in ähnlichem Sinne: „Ich platze schon in allen Gehirndrähnen.“ (ebd., 152) Die damit ausgedrückte Dominanz der im Unbewussten wurzelnden dichterischen Einbildungskraft über den konstruktiven Gestaltungswillen äußert sich bei Heym nicht in kompositorischen, formalen oder sprachlichen Experimenten, sondern in der entfesselten Bildlichkeit, die mythische Jugendstilszenen mit der Großstadtmotivik eigenartig zu verknüpfen weiß und zugleich verschiedenste Symptome der Dissoziation von Ich und Welt integriert wie Rücklauf ins Animalische, Verdinglichung, Erstarrung und Leerlauf, körperliche und seelische Entstellung, Inversion von Attributen des Erhabenen und Niedrigen, von Leben und Tod sowie vom Schönen und Hässlichen.³⁵ Gerade auf den vielfältigen Verkehrungen von Oppositionen, die sich um die zentrale Dichotomie von Tod und Leben gruppieren, bauen die grotesken Effekte von Heyms Gedichten, sofern sie feststellbar sind. Zu den typisch Heym'schen Inversionen dieser Art gehören sicherlich die Mortifikation des Lebens in leerlaufender Monotonie oder lähmender Erstarrung (z. B. *Die Gefangenen I*, *Die Menschen* oder *Die Stadt*) und die Vitalisierung des Todesbereichs (z. B. die zu besprechende *Styx*).³⁶ Die Todesfaszination, die in verschiedenen Nuancen Heyms Gedichte durchzieht und öfters die paradoxe Dynamik des Todes oder des Totenreichs hervorkehrt, ist auch in *Die Tote im Wasser* (Sommer 1910) sichtbar, einer Variation auf den Ophelia-Topos und erster in der Reihe expressionistischer Ophelia-Dichtungen.³⁷

³⁴ Ähnliches Bild schon am 28. 5. 1911; Heym 1960, 157.

³⁵ Eben auf Grund von ästhetischen und ethischen Normübertretungen stellt sich Heym in die ‚deutero-kanonische‘ Ahnenreihe der „Anständigen“ wie Günther, Hölderlin und Rimbaud, die sich nicht auf das „Kompromißlern“ herabgelassen haben – etwa im Gegensatz zu Rilke oder George (10. 12. 1911). Heym 1960b, 175.

³⁶ Dazu siehe Rothe 1977, 432ff. Noch einen Schritt weiter geht Heym, wenn er zeigt, dass im Tod die gleiche Leblosigkeit herrscht wie im Leben. In der Unterwelt von *Die Hölle I* wird das Leerlauf-Attribut über alle Bereiche der fiktionalen Kosmologie verhängt: „Laternen wurden durch die Nacht geschwungen, / Und einen Toten trug man uns vorbei. / Er war im ewig grauen Einerlei / Vor Lange-weile wie ein Pilz zersprungen“ (V. 17–20).

³⁷ Georg Heyms Gedichte *Der Tod der Liebenden im Meer* (Fassung I und II, November 1910), *Ophelia* (November 1910) und *Berlin I* (1911). Das Motiv erscheint weiterhin in Georg Trakls *Wind, weiße Stimme* (1911) auf, sowie in Gottfried Benns *Schöne Jugend* (1912) oder in Armin Wegeners *Die Ertrunkenen* (1917).

In den ersten vier Strophen wird ein beinahe dekadent kontrastiertes Bild exponiert: Auf einer heterotopischen Szene, auf der dunklen Wasserfläche am verfallenden Industriekai erscheint inmitten des Kots eine Leiche im weißen Tanzkleid, deren leere Augen gegen die „rosa Wolken“ (V. 16) starren. Es kündigt sich die kommende Wendung der Stillhaltung an: Das Paradox des blinden Starrens wird zusätzlich durch die Konnotation einer schwärmerischen Lebenseinstellung in der Geste der Wolkenschau gesteigert.

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 auszuruhen. (V. 17–28; Heym 1960a, 117f.)

Die motivische Spannung zwischen dem rein Abscheulichen und der schönen Tänzerinfigur gipfelt im Rattenmotiv, welches auch in der lyrischen Bildlichkeit von Gottfried Benn oder Georg Trakl eine bedeutende Stellung bezieht. Doch zugleich, mit der metaphorischen Umbenennung der Toten als „weiße[s] Schiff“, wird eine andere Richtung angeschlagen. Die Motivkette der Schifffahrt spielt eher auf den Pomp der Militärparade an als auf ausgesprochen kriegerische oder abenteuerliche Vorhaben (bemannen – stolz – froh – salutieren). Neptun erscheint hier nicht als mythischer Meeresherrscher, sondern schier untertreibend als Zeremonienmeister, mit dessen Abschiedssalut die Parade abgepfiffen wird. Parallel dazu wird jedoch auch die makabre Motivik entfaltet: Im aufgeblasenen Körper ist weder Dampftrieb noch der Gesang von Hamlets Ophelia zu hören, sondern die unheimliche Ratten-Fressgier, die einer totalen Destruktion entgegen arbeitet. Die beiden motivischen Pole scheinen im Finale durch eine Liebesvereinigung aufgehoben zu sein, doch findet die tote Schönheit die definitive Sicherheit nicht in der Umarmung eines Degens, sondern eines exemplarisch fremdartigen Bewohners der maritimen Heterotopie.

Hier vollzieht sich, was der Wandel der Farbenmotivik und der Schifffahrtsvergleich angedeutet haben und was auch für Heyms *Ophelia*-Gedicht zutrifft: Die Tote wird „aufgenommen in die elementare Verbundenheit aller Wesen“ (Heydebrand 1971, 39). Dem entspricht auch die Semantik der Zeitwörter. Den Verben der Unruhe (beben – treiben – zerhöhlen – zernagen – dröhnen) steht eine Triade der Stilllegung gegenüber (verschlingen – sinken – ausruhen), deren positive Konnotation nicht nur als Euphemismus verstanden werden soll, sondern als Einlösung der zuvor angedeuteten Hoffnungshaltung der Protagonistin. Die Raumsemantik hält sich demgemäß an typische religiöse Semantisierung der horizontalen Dimension des Ufers und des Wasserspiegels (menschlich-profane Verhältnisse, Verfall, Tod, dunkle Farben) gegenüber der vertikalen Dimension,

die, zwischen dem rosa Himmel und der grünen Meerestiefe angespannt, eine erlösende Aufhebung verspricht – und einigermaßen auch bietet. Eine triumphale Überhöhung des „Übergangs in mythische Existenz“ (Heydebrand 1971, 46) wird jedoch auch hier vermieden. Die Vereinigung mit dem monströsen Kopffüßer schwenkt das Pendel der bis dahin aufgebauten grotesken Ambivalenz weder eindeutig auf die Seite einer karikaturhaften Lächerlichkeit noch auf die einer religiösen Versöhnung. Das Gedicht *Der Tod der Liebenden im Meer* ist hingegen eindeutig (V. 21f.): „Der Tod ist sanft. Und die uns niemand gab, / Er gibt uns Heimat.“

Die groteske Wirkung in *Die Tote im Wasser* beruht nicht nur auf dem verfremdenden Arrangement der Untergangsfahrt, sondern auch auf dem gebrochenen intertextuellen Bezug auf den klassischen Shakespear'schen Ophelia-Topos und auf dessen moderne Rezeption, insbesondere Rimbauds *Ophélie* (1870).³⁸ Während die Shakespear'sche unschuldig Verliebte der Kabale der Erwachsenenwelt zum Opfer fällt und von den Sirenen feierlich in den Tod getragen wird, wird die Tote bei Rimbaud deutlicher als Symbol der Freiheitsträume dargestellt und in mythische Zeitlosigkeit enthoben. Heyms *Ophelia* (November 1910) knüpft hier an, während *Die Tote im Wasser* von der Titelvariation bis in die Untertreibungen der topischen Motive als Parodie aufzufassen ist. Deutlich genug ist die Variation am Vergleich des Rattenmotivs sichtbar. Das einzige Tiermotiv in Rimbauds Gedicht ist ein „Nest, aus dem ein kleines Flügelflattern schlägt“ (V. 14),³⁹ ein metaphorischer Reflex der verlorenen jugendlichen Geborgenheit. In *Die Tote im Wasser* wird die Fauna von der lärmenden, uniformierten Rattenmannschaft vertreten – einem Sinnbild der modernen Gesellschaft –, deren Treiben den Weltverfall im leiblichen Sinne ‚verinnerlicht‘. In der *Ophelia* erscheint im Haar der Protagonistin das „Nest von jungen Wasserratten“ (V. 1) als motivische Zwischenposition, die aller Komik sowie Abscheulichkeit los ist und in der traditionellen Bedeutung des Rattenmotivs – mit weiteren Nebenmotiven – die Andersartigkeit des Raums andeutet, in den die Ertrunkene gerät. Während Heyms *Ophelia* eine im Vergleich mit Rimbaud abstrahierende Untergangsvision darstellt, die die Hauptfigur zur Repräsentantin des kollektiven Geschicks macht, wird Ophelias Los in *Die Tote im Wasser* durch die Refunktionalisierung von Mythos und Natur deutlich untergraben. Den Angelpunkt der Toposvariation macht Heyms Widerwille gegen die Verklärung des Abgründigen menschlicher Grenzsituationen durch harmonisierende Mythologisierung oder Naturalisierung aus, die letztlich für Rimbauds *Ophélie* zutrifft.⁴⁰ Auch die Intertextualität des Gedichts wird also in den Dienst der grotesken Gestaltung genommen, indem ihre Elemente radikalisiert (Darstellung des Leichnams, Tiermotive usw.), komisch unterminiert (Seefahrtsmotive) und gegeneinander ausgespielt werden.

In etlichen Dichtungen Heyms findet man deutlich groteske Stellen, ohne dass ganze Texte als grotesk gedeutet werden könnten. Unleugbar ist es in der mythisch-grotesken Höllenvision *Styx* (1911), wo Eros zum kollektiven Triebrausch dämonisiert wird. Die

³⁸ Zu der Motivtradition siehe Bernhard Blume: „Das ertrunkene Mädchen. Rimbauds ‚Ophélie‘ und die deutsche Literatur.“ In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 4/1954, 108–119. Blume macht u. a. auf die mögliche Beziehung zum Bild der ‚Inconnue de la Seine‘ in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* aufmerksam (ebd., 109).

³⁹ Zitiert nach dem einflussreichen Rimbaud-Buch von Karl Klammer, in K. L. Ammer: *Rimbaud, Leben und Dichtung*. Einl. von Stefan Zweig. Leipzig, Insel Verlag²1921 (1907), 148f.

⁴⁰ Ähnlich auch Heydebrand 1971, 51.

Verbindung von abstoßender monströser Körperlichkeit mit sexuellem Reiz mündet in eine jede Individualität auflösende Ekstase:

Auf einem fetten Greise rittlings reitet
Ein nacktes Weib mit schwarzem Flatterhaar.
Und ihren Schoß und ihre Brüste breitet
Sie lüstern aus vor der Verdammten Schar.

Da brüllt der Chor in aufgepeitschter Lust.
Das Echo rollt im roten Katarakt.
Ein riesiger Neger steigt herauf und packt
Den weißen Leib an seine schwarze Brust.

Unzählige Augen sehn den Kampf und trinken
Den Rausch der Gier. Er braust durch das Gewühl,
Da in dem Strom die Liebenden versinken,
Den Göttern gleich im heißen Purpurfühl.

II

Des Himmels Schläfrigkeit entflohn,
Den Spinnweben, die der Cherubim
Erhobene Nasen schon wie Efeu decken,
Dem milden Frieden, der wie Öl so fett,
Ein Bettler, lungert in den Ecken faul,
Dem Tabaksdunst aus den Pastorenpfeifen,
Der Trinität, die bei den Lobgesängen
Von alten Tanten auf dem Sofa schläft,
Dem ganzen großen Armenhospital. (V. 17–37; Heym 1960a, 71f.)

Der dämonisierten Orgie wird in der Kontraststellung mit dem zweiten Gedichtteil eine implizit positive Wertung zugesprochen. Die Teilnahme am Geschehen im Totenreich, als Erlösung aus „des Himmels ewiger Schläfrigkeit“ gedeutet, erscheint in weiteren Versen letztlich als Ausdruck der Kritik der trivialisierenden bürgerlichen Religionsverflachung. Ihre Darstellung knüpft in zwei Motivketten an die Prädikationsglieder im Vers 29 an: Die Vertreter und Requisiten des Christentums von der Trinität bis zu den „alten Tanten“ führen eine lähmend triviale Existenz, gegenüber der das kontrastvolle Treiben des Totenreich-Zugs als eine – zwar extreme, doch faszinierende – Äußerung der naturalisierten Vitalität erscheint.⁴¹

Die groteske Ladung wird der Verbindung von erotischer und monströs-abstoßender Körperlichkeit zum einen durch die mythisierende Verortung in das Totenreich, zum anderen durch einige karikaturhafte Elemente verliehen, etwa die Figur des besetzten Greises, dessen Erscheinen die *figura etymologica* „rittlings reitet“ intensiviert. Das Unheimliche wird dagegen durch den gewaltsamen Aspekt der sexuellen Vereinigung der „Liebenden“ gesteigert, die als „Kampf“ erscheint und zugleich dem voyeuristischen Publikum eine perverse Unterhaltung gewährt. Das Motiv des pervers-vergnügten Zu-

⁴¹ Zur Pervertierung und Persiflierung christlicher Vorstellungen siehe Eykman 1974, 65f.

schauens kehrt übrigens bei Heym mehrmals wieder, in Bezug auf die Mordtat etwa im Sonett *Die Irren* oder in *Das Fieberspital* (beide 1911). Das groteske Moment des *Styx* wird durch die in den nachgestellten Strophen dargestellte betäubende Apathie des Himmels, dessen Heiligkeit aller Majestas los ist, zunächst unterstrichen. Heym erzielt somit einen zusätzlichen Effekt mittels einer potentiell grotesken Inversion religiöser Hierarchie: Die Attribute des *tremendum et/ergo fascinosum*, der erhebenden Dynamik und der Erlösung werden ausschließlich für den Orkus reserviert, die himmlischen Instanzen dagegen anthropomorphisiert, ihr Geltungsbereich eingeschränkt und mit dem im Kern allerprofansten Motivrepertoire ausgestattet: Pastorenpfeifen, „alte Tanten“, ein Sofa.⁴²

Die groteske Doppelszene wird allerdings schließlich auf Distanz gestellt und in den Dienst der Kirchen- bzw. Bürgerkritik genommen. Das erfolgt mit dem Auftreten des kollektiven lyrischen Subjekts („wir“) und dessen expliziten wertenden Perspektivierung des Dargestellten. Die Ablehnung des statischen „milden Frieden[s]“ und die Zuwendung zur Dynamik des „ungeheuren Strome[s]“ stellt eine dichterische Umsetzung der frühexpressionistischen Gedankenfigur der vitalisierenden Katastrophe dar, wie sie auch im berühmten Tagebucheintrag Heyms vom Juli 1910 anklingt: „Geschähe doch einmal etwas. [...] sei es auch nur, daß man einen Krieg begänne, er kann ungerecht sein. Dieser Frieden ist so faul ölig und schmierig wie eine Leimpolitur auf alten Möbeln.“ (Heym 1960b, 138f.) Dem Diktum wird eine Wertung des herrschenden Regimes angeschlossen, welches vor Heyms Blick groteske Züge annimmt: Deutschland hat „einen Kaiser, der sich in jedem Zirkus als Harlekin sehen lassen könnte. Staatsmänner, die besser als Spucknapfhalter ihren Zweck erfüllten [...]“ (ebd.).

Der Kontrast zwischen der mythisch-metaphysischen Überhöhung und karikaturhaften oder situationskomischen Elementen erzeugt auch in anderen Gedichten Heyms punktuelle groteske Ambivalenzwirkungen. Man nenne etwa das in *Umbra vitae* (1912) abgedruckte Gedicht *Die Irren I*, dessen Protagonisten, „ein Volk von Christussen“, ihre „roten, feisten Zungen blecken“ (V. 5, 15). In *Der Krieg I* bricht der „Aufgestandene“ ins sinnlose Leerlauf der Großstadt („der Märkte runder Wirbel“ – V. 7) zunächst karnevalistisch ein, in einem grotesk anmutenden *danse macabre*, das schließlich in den biblisch konnotierten Akt der Strafe umschlägt: die Vernichtung Gomorras.

Aus den auf der Ebene der fiktionalen Welt arrangierten Spannungen zwischen heterotopischer Lokalität und der in ihr inszenierten Situation, zwischen einem deformierten Kollektiv (der Kranken) und der entleerten Autorität (Priesterfigur), zwischen dem drohenden Untergang und dem unbekümmert derben Lachen, zwischen dem liturgischen Vorgang und der plötzlichen pervers-befriedigenden Mordtat – aus strukturell ähnlichen Spannungen also wie in *Styx* –, schöpft der groteske Stilgestus des Gedichts *Das Fieberspital* (1911):

Zu einem Bette kommt das Sakrament.
Der Priester salbt dem Kranken Stirn und Mund.
...

⁴² Man begegnet hier einer der zahlreichen expressionistischen Variationen des entgotteten Himmels, wie sie markant auch bei Gustav Sack, Alfred Wolfenstein oder Alfred Lichtenstein vorzufinden sind. Dazu vgl. Rothe 1977, 133f.

Der Priester singt. In grauser Parodie
Krähn sie die Worte nach in dem Gebet.
Sie lachen laut, die Freude schüttelt sie.
Sie halten sich den Bauch, den Lachen bläht.

Der Priester kniet sich an der Bettstatt Rand.
In das Brevier taucht er die Schultern ein.
Der Kranke setzt sich auf. In seiner Hand
Dreht er im Kreise einen spitzen Stein.

Er schwingt ihn hoch, haut zu. Ein breiter Riß
Klafft auf des Priesters Kopf, der rückwärts fällt.
Und es erfriert sein Schrei auf dem Gebiß,
Das er im Tode weit noch offen hält. (V. 57f., 65–76; Heym 1960a, 168f.)

In dem Gedicht tauchen wiederum Signalmotive des Grotesken auf: belebte Puppen (Krankheiten als „Marionetten“, V. 3), ungewöhnliche Personifizierungen und Verdinglichungen (Fieber als „gelblicher Polyp“, V. 30), die entindividualisierte Gruppe der Kranken. Heyms Todesfaszination nimmt hier kaum mythisierende Züge an und den Todesverkörperungen fehlen diesmal ausgesprochen monströse Züge: Der Tod wird als eine groteske Puppe dargestellt, die aus der Wand heraustritt (V. 21–24),⁴³ und schließlich in dem plötzlich eintretenden Mord-Vorfall präsent, dessen Motivation sich durch eine Unentschiedenheit zwischen momentanem drastisch-komischen Einfall und einer stellvertretenden Rache an der Institution der Kirche auszeichnet.

Kranke und Wahnsinnige gehören sicherlich zu charakteristischen frühexpressionistischen Figurentypen. Unter den Heymschen Protagonisten findet man fast jeden dieser Typen: Tote, Behinderte, Verdammte, Wahnsinnige usw. Sie alle, „Menschen der Peripherie“ (Greulich 1931, S. 53f.), verkörpern die Entfremdung von der Welt, doch ihr Dasein, verkehrt ins Animalische, Vegetative oder Dingliche, sind bei Heym nicht nur Objekte einer expressiven Darstellung, sondern deutlich auch seiner Faszination. Der in ihrer Handlung oft eintretende „ins Übermenschlich-Unmenschliche gesteigerte Destruktivismus“ (Huber 1979, 169) wird nicht einer impliziten negativen Wertung unterzogen (so Huber), sondern eher mit dekadentem Wohlgefallen als Fremdherrschaft eines zwar lüstern-bösen, doch geschichts- und handlungstreibenden dionysischen Prinzips gezeichnet. Außerdem oszilliert die Körperform häufig zwischen Karikatur einerseits und Tabuverletzung (die aufgeblasene Wasserleiche in *Die Tote im Wasser*), befremdenden Gebärden (gebückte Selbstmörder in *Umbra vitae*) oder angedeuteter Mostrosität (fette Greise in *Styx*) andererseits. Die eigentliche Monstrosität im Sinne des Bachtin'schen grotesken Körpers ist jedoch eher Heyms Stadt- und Höllen-Dämonen vorbehalten.

Bezeichnenderweise wird auch in *Das Fieberspital* die groteske Wirkung nicht formal-kompositorisch erzielt, sondern in der Skizze eines zusammenhängenden Geschehens, höchstens durch eine kontrastive Opposition zweier Szenen. Weder die Möglichkei-

⁴³ Vgl. die Wand als absolute Schranke des menschlichen Lebensraums und als Erscheinungsort von unheimlichen oder grotesken Figuren in van Hoddis' *Es hebt sich ein rosa Gesicht* (1913) oder Trakls *Offenbarung und Untergang* (1914).

ten der grotesken Gestaltung auf der Kompositionsebene noch die auf der Ebene der metrisch-rhythmischen Form – geschweige denn in der sprachlichen Struktur des Gedichts – werden genutzt. Als eine der Ausnahmen gilt diesbezüglich die Schlusstrophe von *Die Morgue* (1911), deren Form nach sechsundzwanzig typisch Heym'schen strengen Strophen in einen unregelmäßigen, teilweise reimlosen Achtzeiler zerfällt. Dadurch wird die Form deutlich semantisiert: Nach der Aufstellung eines Katalogs von Möglichkeiten posthumer Existenz suggeriert die Frage „Oder – wird niemand kommen?“ (V. 105) das als Bedrohung empfundene Fehlen jeglicher Transzendenz des physischen und seelischen Lebens. Dem diabolischen Lachen fehlt hier die therapeutische Komponente, es wird bloß zum Medium des Zerfalls: „In dem Gelächter des Monds, / Der hoch über Wolken saust, / Zerbröckeln [wir] in Nichts“ (V. 107–109; Heym 1960a, 478).

6. Anamorphologie der Sprache: August Stramm

Den mehrmals erwähnten Gattungstypen der phantastischen und der satirischen Groteske stellt Wolfgang Kayser noch einen Typus zur Seite: die Sprachgroteske. Diesen Terminus reserviert er für Christian Morgensterns Gedichte, in denen sich der assoziative „sprachliche Einfall“ an der Sprachgestalt betätigt und „ein[en] höhere[n] Blödsinn oder ein[en] blühende[n] Nonsens“ (Kayser 1957, 162) hervorbringt.⁴⁴ Den Kern des Verfahrens sieht Kayser im Spannungsaufbau zwischen „Inhalt und Form“: „Versmaß, Rhythmus, Klang, Reim, Kehrreim werden mit vollem Aufwand eingesetzt, um nun verblüffende Kontraste zum Bedeutungsgehalt der Wörter zu schaffen.“ (ebd.) Kayser verweist auf einige Texte Morgensterns (*Die Zirbelkiefer*, *Der Gingganz*, *Die Nähe*), in denen Synonymenhäufungen, Buchstabendreher, Paronomasien, atypische Personifikationen und Inversionen von eigentlicher und übertragener Bedeutung die fiktionale Welt in ein nonsenshaftes Spielfeld umbilden. Treffend zitiert Kayser diesbezüglich den Ausspruch Alexander von Villers': „In der Syntax leben mehr wunderbare Tiere als in der Tiefe des Ozeans.“ (ebd., 164) Morgenstern beschwört seine Wunderwesen aus den Spielen mit akustischen und graphischen Analogien, aus Wortbildungsexperimenten und Verwechslungsfiguren herauf; die Syntax bleibt weitgehend intakt. Es bleibt ihm verschlossen, welche grotesken Wesen sich in der syntaktischen-morphologischen Struktur der Sprache selbst verbergen. Diesen Fabeltieren geht August Stramm nach.

Nach allgemeinem Konsens der Forschung wird August Stramm als *der* konsequente Umsetzer der Sturmkreis-Programmatik bezeichnet, deren Schwerpunkt die auf Sprachexperimente hinauslaufende „Wortkunsttheorie“ ausmacht.⁴⁵ Somit gehört er zum avantgardistischen Flügel des Expressionismus, welcher an die Thesen Arno Holz' über eine auf natürlichen Rhythmen bauende Poesie, ebenso wie an die poetologischen Herausforderungen Marinettis angeknüpft hat. Aus dem Erbe des Naturalismus schöpft er be-

⁴⁴ Kayser verwertet vorangehende Untersuchungen von Morgensterns Lyrik, v. a. Leo Spitzer: „Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Ch. Morgensterns“, in: H. Sperber / L. Spitzer: *Motiv und Wort*. Leipzig, 1918.

⁴⁵ Zu den expressionistischen Versuchen der Sprachzerstörung und -erneuerung vgl. Schneider, Karl Ludwig: *Zerbrochene Formen*, Hoffmann und Campe 1967, 12f, 15f; Lohner 1969, 123f; Anz/Stark 1982, 600–604.

sonders in den ersten Dramen (*Der Gatte, Rudimentär*), und hier sind auch die Wurzeln seiner eigenartigen Sprachverfügung, welche Rudolf Haller auch für die spätere symbolistischen Dramen Stramms überzeugend nachweisen konnte (Haller 1969, 232ff.). Seinen eigentümlichen lyrischen Stil entfaltet Stramm allerdings erst nach der Begegnung mit Herwarth Walden und mit Marinettis Programm (April 1914).

Stramms lyrische Sprache kann als Ergebnis einer radikalen Sprachkondensation bezeichnet werden.⁴⁶ Das Verdichtungsverfahren greift bis auf die morphologische Ebene und hat grundsätzlich zweierlei Folgen: Einmal verfremdet es den sprachlichen Ausdruck bis an die Grenze der Ausschaltung jeglicher Semantik, die konnotative und metaphorische Schicht einbezogen, in anderen Texten arbeitet die Sprachverfremdung auf eine Erweiterung des semantischen Gehalts des Wortes hin, dank deren die metaphorische Tragweite des Ausdrucks gestärkt wird. Instrumente der Stramm'schen Sprach-Bastelei können am Beispiel eines der bekanntesten Gedichte Stramms dokumentiert werden, dem *Sturmangriff*:

Aus allen Winkeln gellen Fürchte Wollen
Kreisch
Peitscht
Das Leben
Vor
Sich
Her
Den keuchen Tod
Die Himmel fetzen
Blinde schlächtert wildum das Entsetzen (Stramm 1963, 73)

Bezeichnend sind die Reduktion lexikalischer Mittel sowie die Transformationen, in denen die Wortart-Grenzen – und damit auch kategoriale Grenzen – aufgehoben werden. An Stelle der eher erwartbaren Partizipform „kreischend“ begegnet man der adverbialen Neubildung „kreisch“, statt des Präsenspartizips „keuchend“ steht das attributive Adjektiv „keuch“, der übliche Ausdruck „schlachten“ wird durch das verbalisierte Deverbativum „schlächtern“ ersetzt und dank der freien Verfügung über die Verbsuffixe werden neue oder seltene verbale Wendungen gewonnen („vor sich herpeitschen“, „fetzen“). Als morphologische Neologismen sind auch die transitive Verwendung des Verbs „gellen“ mit dem Objekt „Wollen“ sowie die Pluralform des üblicherweise plurallosen Abstraktums „Furcht“ zu betrachten. Transformationen dieser Art, die entschiedene Dissoziation der fließenden Syntax und das brachylogische Zurückdrängen von Wortarten wie Konjunktionen oder Adverbien dienen einer äußerst sparsamen Ausdrucksökonomie sowie der Verfremdung des Referenzgehalts. Stramms Arbeit mit der Sprache erreicht hier jedoch

⁴⁶ Lohners These, dass Stramms Sprachexperimente nicht *über* die Wirklichkeit sprechen, sondern eine neue Wirklichkeit *schaffen*, zumal „ohne Rücksicht auf überkommene Sprachformen“ (Lohner 1969, 124), ist etwas dünn. Die spezifische referentielle Leistung der lyrischen Sprache kann auch auf die vormoderne Poesie bezogen werden, dagegen eine konsequente Abkoppelung von den „überkommene[n] Sprachformen“, seien es die Formen der Alltagssprache oder der bisherigen (Kanon-)Literatur, ist sogar auch für die „Wortkünstler“ kaum denkbar. Gerade in Kontrastspannung zu diesen Sprachformen spricht August Stramm sein pantomimisches Deutsch.

noch nicht ihre äußerste Ausprägung. Weder die vollkommene Auflösung der Syntax noch die lakonische Reihung von Substantiven und Infinitivformen, wie sie etwa in den Gedichten *Liebeskampf* (1914), *Feuertaufe*, *Urtod* oder *Schrei* (alle 1915) zu begegnen sind, werden hier eingesetzt.

Die sprachliche Verfremdung erzeugt im *Sturmangriff* nicht nur einen ungewöhnlichen Ausdruck für die Erfahrung der Infanteriekämpfe. Das Gedicht kann als eine Überblendung von drei Folien gelesen werden – die eine ist die durchaus realistische fiktionale Welt der tobenden Schlacht, die andere die bildliche Handlung der personifizierten Aktanten (Furcht, Leben, Tod, Himmel, Entsetzen) und schließlich ist es die Sprachdeformation, die semantisch, akustisch sowie graphisch relevant ist. Erst die Spannungen zwischen den drei Schichten, erzeugt besonders durch die Auswirkungen der Sprachverformung auf die beiden anderen Schichten, deren Semantik eine spielerisch verstümmelnde Behandlung eher ausschließt, machen den resultierenden Gestus aus: einen sprachlich gewagten Ausdruck einer grauenvollen Grenzsituation, deren bildliche Darbietung aber konnotativ auch als ein irrsinnig schweratmiges Fangspiel gelesen werden kann.

Stramms Neigung zur radikalen Reduktion der lexikalischen Mittel lässt sich, wie Armin Arnold (1966, 28–56) gezeigt hat, aus Marinettis Programm herleiten, mit dem sich Stramm nach seiner Zuwendung zum Sturm-Kreis bekannt machte. Oft wird auch der Einfluss von Wassilij Kandinskys Kunstauffassung diskutiert,⁴⁷ die radikale Positionen der Kunstautonomie bezieht. Nach Kandinsky verschleierte jegliche ideologische Ladung die eigentliche Leistung des dichterischen Wortes: Paradoxerweise gerade *dank* ihrer Zwecklosigkeit verfügen die abstrakten Formen der Kunst über eine geläuterte und im lyrischen Sinne prägnante Stimme. Besonders Kandinskys Ausführungen über die ‚Reinigung‘ der Wörter mittels durchdachter kompositorischer Strategie scheinen für Stramms lyrische Methode aufschlussreich zu sein: „*Das Wort ist ein innerer Klang. [...] eine innerlich nötige Wiederholung desselben [...] kann nicht nur zum Wachsen des inneren Klanges führen, sondern noch andere nicht gehante geistige Eigenschaften des Wortes zutage bringen.*“ (Kandinsky 1912, 45) Allmählich bleibt nur der referenzlose Klangkörper, eine Art reine Klanggeste übrig, die dennoch semantisch (be)deutend ist: „Die Seele kommt zu einer gegenstandslosen Vibration, die noch komplizierter, ich möchte sagen ‚übersinnlicher‘ ist als eine Seelenschütterung von einer Glocke, einer klingenden Saite, einem gefallenen Brett usw.“ (ebd., 46). Als geeignete Methode der Wortreinigung nennt Kandinsky die „innerlich nötige“, das heißt kompositorisch berechnete Repetition, die allerdings nur in einigen Gedichten Stramms konsequent eingesetzt wird (*Urtod*, *Haidekampf* usw.). In den hier behandelten Texten werden eben genannte Deformationsmittel auch eingesetzt, doch nicht mit dem gleichen Ziel, wie übrigens Stramms bekanntes Diktum über den Neologismus „schamzerpört“ (*Freudenhaus*) bezeugt:

[...] das Wesen des Wortes ‚empören‘ [liegt] meinem Gefühl nach nicht in dem ‚em‘, das höchstens für die Wortlehre Bedeutung hat, für das Gefühl liegt der Begriff des ‚Empörens‘ aber lediglich in dem ‚pören‘ oder vielmehr einfach in dem ‚pö‘. [...] Deshalb halte ich ‚schamzerpört‘ hier für das einzige alles sagende Wort.⁴⁸

⁴⁷ Vgl. z. B. Hiebel, Hans H.: *Das Spektrum der modernen Poesie*. Teil I. Königshausen & Neumann 2005, S. 137ff.

⁴⁸ An Walden, 11. 7. 1914. In: Stramm 1990, 15f.

Da Stramm mit dem akustischen und graphischen Wortkörper arbeitet und den Zeichencharakter der Neologismen zumindest imitativ bewahrt, spricht man vom Lautgestus oder vom „pantomimischen“ Stil.⁴⁹ Man kann von einem moderaten Selbstreferentialitäts-Effekt sprechen, welcher die Aufmerksamkeit zum Teil auf die Sprachstruktur selbst leitet; eine Selbstinszenierung der Sprache ist jedoch nicht die primäre Absicht. Hier soll eben festgehalten werden, dass die *Intention* des deformierenden Verfahrens, welches eine Art natürlicher Einheit von Laut und Bedeutung voraussetzt, bei aller Abstraktion – und im Unterschied zu Kandinskys Konzept – letztlich referentiell ist. Stramm sucht ja eben danach, was „Bedeutung hat“, nach dem „alles sagende[n] Wort“. Gerade dank der entfremdeten Referentialität, die bis an die Grenze der Selbstreferentialität geht, wirkt Stramms Lyrik „pantomimisch“. Die Sprachverstümmelung wird als Mittel der Präzisierung eines bedeutsamen Ausdrucks begriffen, unter gleichzeitiger Negation der üblichen Semantik sowie traditioneller Bildlichkeit. Nicht nur, dass Stramms Verfahren die dichterische Sprache „auf die komprimierteste, einfachste Form bringen“⁵⁰ will, sondern kann mit Carlo Mierendorffs retrospektiven Äußerung dem „Expressionismus, der die Sprache sieht“ und damit nichts anderes beabsichtigt, als „für jede Sache den treffendsten, knappsten und deutlichsten Ausdruck“ (Mierendorff 1960, 201) zu finden, exemplarisch zugeordnet werden.

Eine Kombination von reduktiver und abstrahierender ‚Sprachsichtung‘ mit der Kriegserfahrung kehrt beispielsweise in der Kahlschlaglyrik nach 1945 zumindest programmatisch wieder, allerdings zielt dort die ‚Sprachsichtung‘ auf eine radikale Ausnüchterung der Sprache und auf deskriptive Erfassung der (Nach-)Kriegserfahrung. Im Vergleich damit wird noch deutlicher, dass Stramms Kriegsgedichte, zusammengefasst vor allem in der Nachlasssammlung *Tropfblut* (1919, entst. 1914/1915), immerhin einige typische Elemente der expressionistischen Dichtung enthalten: die Typisierung der Aktanten, stellenweise eine gleichsam mythisch-dämonische Personifizierung (Leben und Tod im *Sturmangriff*, die blutende Erde in der *Wunde*), die Verortung in einer weitgehend abstrakten Kosmologie zwischen Himmel, Erde und Lüften, teilweise auch die Bevorzugung von exzentrischen Motiven und Motivkombinationen. Die Sprachentstellung zielt hier weder auf die Läuterung des Mediums der Wirklichkeitsdarstellung noch auf die Errichtung eines selbstreferentiellen Sprachspiels, sondern sie zersetzt das Phänomenale, um einen kondensierten Bezug auf das Wesentliche zu erreichen. Und eben aus den Kontrasten zu gängigen Darstellungsformen und aus der Ambivalenz zwischen dem sprachlichen ‚Grimassenschneiden‘ und einem semantisch potenzierten Ausdruck ergeben sich stellenweise groteske Effekte.

Ein Zug ins Groteske kann auch der noch eindeutigeren Sprachdeformation im Gedicht *Patrouille* (1915) zugesprochen werden:

⁴⁹ Haller 1969, S. 243; Krause 2006, 5. Diese Bezeichnungen deuten auch eine Parallele zur zentralen Stellung des Nonverbal-Gestischen in Stramms Spielanweisungen an, die etwa im Theaterstück *Kräfte* (1914) deutlich auffällt (dazu Eykamann 1974, 151–158). Dort wird jedoch die auf Ausrufe reduzierte dramatische Replik in die Gebärdensprache integriert, sie verliert ihre kommunikative Eigenständigkeit und bleibt sogar passagenweise unter.

⁵⁰ Lothar Schreyer: „Expressionistische Dichtung“, in: *Sturm-Bühne 4–5/1918–1919*, S. 19f.; nach Anz/Stark 1982, 625.

Die Steine feinden
Fenster grinst Verrat
Äste würgen
Berge Sträucher blättern raschlig
Gellen
Tod. (Stramm 1963, 86)

Die weitgehende Antropomorphisierung der Szene, auf der unbelebte Objekte gleich wie Pflanzliches zweckbewusst handeln, ebenso wie die Spannung zwischen der von Stramm besonders häufig eingesetzten Antimeria-Figur (Verfremdung der Wortart, z. B. „feinden“),⁵¹ dem ebenso bedrohenden „würgen“ und dem Fluchtpunkt „Tod“ auf der einen Seite und den recht zweideutigen Verben wie dem transitivierten „grinsen“ oder dem „raschligen blättern“ auf der anderen, prägen die Darstellung einer gefährvollen Operation im feindlichen Gebiet. Die verwendeten Mittel erzielen eine intensivierende Durchdringung von Raum und Empfindung, die freilich zugleich durch komische Konnotationen der Sprachdeformation, des konsequenten Anthropomorphismus und der verwendeten Zeitwörter untergraben wird. In der *Patrouille* fehlt die monströse Dimension der Personifikation, die für den *Sturmangriff* festgestellt werden konnte, indessen baut sie stärker auf der chimärischen Sprachentstellung, die mit einem kategorialen Chimärismus einhergeht.

Analog verfährt Stramm schon im Gedicht *Wunder* (1914; Stramm 1963, 32). Der Semantik nach wird der erhabene, überwältigende Charakter der Liebe beschwört: „Du bannt die Zeit / Du bogt den Kreis / Du seelt den Geist / Du blickt den Blick“ (V. 13–16). Doch die verfremdende grammatische Form, die das Personalpronomen der zweiten Person mit Verbformen in dritter Person verknüpft, arbeitet dieser Intention teilweise entgegen: „Du steht! Du steht! / Und ich / Und ich / Ich winge / Raumlos zeitlos wäglos“ (V. 1–5). Die unmittelbare Intimität der Rede wird gebrochen; das Ich des Gedichts spricht eher hymnisch *über* die geliebte Person als *zu* ihr. Darüber hinaus – durch die repetitive Struktur bekräftigt – wird sein Sprechen in die Nähe eines exaltierten Gelalle des liebesberauschten Gemüts gerückt. Wie immer bei Stramm, werden durch Lautumstellungen und zahlreiche Antimerien neue Wörter geschaffen („wäglos“ als Antonym von „wägbar“ und Allusion auf „weglos“) und Regionalismen oder Archaismen refunktionalisiert („wingen“ – urspr. mitteldeutsche Variante von „winden“; „bären“ statt „gebären“ usw.). Die Beziehung zu dem „Du“, sei damit Gott oder Mensch gemeint, wird als mystisch und existentiell grundlegend erfahren, die Darstellungsweise deutet jedoch auch die deformierende, entstellende Kraft dieser Beziehung an. Oder aber die entstellte Sprache ist als ein sachgemäßes Medium aufzufassen, was wiederum als eine groteske Kritik an den Ausdrucksmöglichkeiten der nicht deformierten Sprache zu lesen wäre.

Die Entfernung von der bedeutungsvollen Sprache ist das Maß, welches die Differenz zwischen Stramm und der späteren Dada-Dichtung bestimmt (vgl. Haller 1969, 249). Die Dadaisten suchen sicherlich auch nach dem passenden Wort, doch geht es ihnen vielmehr um eine gewisse Prägnanz des lautlichen und graphischen Ausdrucks als um die Prägnanz der Referenz. Und es gilt nicht nur festzuhalten, dass Stramms Sprache „noch an einen Sinn gebunden“ (ebd.) ist, sondern auch dass sie eben eine Sinnkondensation

⁵¹ Vgl. Ausdrücke wie „[...] Jüingt / Der / Tod.“ (*Krieg*, 1915), „Wollen äugt“ (*Feuertaufe*, 1915).

anstrebt – während das dadaistische Sprachspiel eher auf die Sinndemontage zielt und somit an Kandinsky gleichwie an Morgensterns Projekt der Sprach-Entbürgerlichung anknüpft. Stramm zertrümmert die Sprache, um die wesentliche Wortgestalt und den Urrhythmus aufzudecken, mit denen ein gereinigter *Sinngehalt* verbunden ist. Andererseits ist es Stramms Anliegen, weder eine unmittelbare Kritik am Krieg und an der wilhelminischen Gesellschaft zu leisten noch sie in einer eindringlichen Darstellung zu verherrlichen. Seine Seelenlage wenige Monate vor dem Tod entspricht vielmehr genau der Stilhaltung des Grotesken: „Ich stehe wie ein Krampf, haltlos, fundamentlos, in Nichts geklammert, verankert und erstarrt in der Grimasse des Willens und Trotzens.“⁵²

Schlussbetrachtung

Den Ertrag dessen, was hier an Formen der grotesken Gestaltung besichtigt wurde, kann man unter drei Punkten zusammenfassen. Als erstes gilt es festzuhalten, dass die groteske Darstellungsweise in mehrere charakteristische Themen- und Motivkomplexe des Expressionismus hineingreift: die soziale und persönliche Großstadterfahrung, die Todes- und Kriegs-Faszination, verschiedene Arrangements der Bürgertumskritik, die Hervorkehrung einer mehr oder weniger verformten Mythologie. Eine deutlich zum Ausdruck gebrachte kritische Intention oder gar eine positiv-utopische Vorstellung unterminieren dabei die groteske Gesamtwirkung. Zweitens kann festgestellt werden, dass das Instrumentarium des Grotesken in der Lyrik nicht nur aus anamorphotischen Deformationen der einzelnen Motive, der Handlungsabläufe und der Struktur der fiktionalen Welten besteht, sondern dass es sich typischerweise auch besonders geeigneter Stilfiguren bedient. Es handelt sich um Figuren, die die logischen oder sprachlichen Zusammenhänge intensiv verformen und auf deutliche Brüche und Kontraste hinauslaufen, wie etwa Hyperbaton, Hypallage, Antimeria, Antiphrasis, Oxymoron, Hyperbel und Untertreibung, paradoxe Personifikationen und Verdinglichungen. Und schließlich, als dritter Punkt, haben sich einige Typen der grotesken Gestaltung abgezeichnet, die wohl nicht nur in der frühexpressionistischen Lyrik vorzufinden wären. Wenn Kayser und Fuß zwischen der satirischen und der phantastischen Groteske unterscheiden, unternehmen sie eine Kategorisierung auf Grund des Gegenstands der grotesken Entstellung. Der Terminus Sprachgroteske weist ebenfalls auf das Objekt hin, zugleich zeigt er jedoch an, von welcher Strukturebene des dichterischen Werkes her das Groteske primär arrangiert wird. Als Sprachgrotesken sind dann vor allem einige Sprachexperimente August Stramms zu bezeichnen, in denen auf Grund der morphologischen und syntagmatischen Neuerungen Ambivalenzzustände erzeugt werden zwischen bedeutungsloser Farselei, kurioser Plansprache und gleichsam mystischer Suche nach einer vollkommenen und zugleich adamitisch-ursprünglichen Sprache.⁵³ Einen anderen Typus stellt die kompositorische Groteske dar, exemplarisch etwa in van Hoddiss' *Weltende* oder Lichtensteins

⁵² Brief an Walden, 12. 1. 1915. Zitiert nach Haller 1969, 246.

⁵³ Stramms Anliegen ist im breiteren Kontext der Programmatik einer mystischen oder konstruktivistischen Spracherneuerung zu sehen, wie sie außerhalb der „Wortkunst“ z. B. bei W. Benjamin oder F. Rosenzweig, anders wieder in den Plansprachen L. L. Zamenhofs oder J. M. Schleyers zu begegnen ist.

Die Fahrt nach einer Irrenanstalt II realisiert. Das Grotleske entspringt hier der textuellen Anordnung von syntaktisch-semantischen Baueinheiten, welche grelle Stil- und Themenwechsel, abrupte Erwartungsbrüche und Überblendungen von widersprüchlichen Darstellungsweisen anstellt, ohne dass notwendig signifikante groteske Motive eingesetzt werden müssten. Lichtensteins *Die Dämmerung* verknüpft das kompositorische Prinzip mit einem zumindest begrifflich absondernden Typus der figurativ-bildlichen Grotleske, welche primär der Ambivalenz zwischen dem wörtlichen Sinn und dem sprachlichen Bild entspringt. Der vierte Typus, für den hier Beispieltexte von Heym, van Hoddiss und Lichtenstein geliefert wurden, bedient sich der Motive und Motivverkettungen auf der Ebene der fiktionalen ‚Handlung‘. Grotleske Wirkungen gehen hier aus verschiedenen Deformationen der fiktionalen Objekte und Aktanten ins Monströse, Chimärische oder Inverse hervor, ebenso wie aus der heterotopischen Entfremdung des Raums und der unvorsehbaren Rhythmik der Zeitdimension.

LITERATUR

- Amrein, Ursula (2005): „Das Grotleske als Existenzchiffre der Moderne“, in: *Das Grotleske – Le grotesque – The Grotlesque*. Colloquium Helveticum 35, 2004. Fribourg: Acad. Press, S. 243–265.
- Anz, Thomas/Stark, Michael (Hg.) (1982): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*. Stuttgart: Metzler.
- Arnold, Armin (1966): *Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Best, Otto F. (Hg.) (1980): *Das Grotleske in der Dichtung*. Darmstadt: WGB.
- Blei, Franz (1915): *Über Wedekind, Sternheim und das Theater*. Leipzig: Kurt Wolff.
- Denker, Rolf (2003): „Ein neues Bild vom Menschen im Chaos von Realitätszerfall“, in: ders.: *Hiob – oder die Schwere des Glücks*. Berlin/Hamburg/Münster: Lit 2003, S. 60–94.
- Dürrenmatt, Friedrich (1998): „Theaterprobleme“, in: ders.: *Theater. Essays, Gedichte, Reden*. Werkausgabe, Bd. 30. Zürich: Diogenes, S. 31–77.
- Eykman, Christoph (1974): *Denk- und Stilformen des Expressionismus*. München: Francke.
- Friedrich, Hugo (1975): *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt 1975, S. 150.
- Fuß, Peter (2001): *Das Grotleske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Greulich, Helmut (1931): *Georg Heym (1887–1912). Leben und Werk*. Berlin: Ebering.
- Haller, Rudolf (1969): „August Stramm“, in: Rothe 1969, S. 232–250.
- Heydebrand, Renate (1971): „Georg Heym, ‚Ophelia‘“, in: *Gedichte der Menschheitsdämmerung*. München: Fink, S. 33–55.
- Heidsieck, Arnold (1969): *Das Grotleske und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Heym, Georg (1960a): *Dichtungen und Schriften. Bd. 1: Lyrik*. Hamburg: Ellermann.
- Heym, Georg (1960b): *Dichtungen und Schriften. Bd. 3: Tagebücher Träume und Briefe*. Hamburg: Ellermann.
- Hoddiss, Jakob van (1987): *Dichtungen und Briefe*. Hg. v. Regina Nörtemann. Zürich: Arche Verlag, 1987.
- Hornbogen, Helmut (1986): *Jakob van Hoddiss. Die Odyssee eines Verschollenen*. München: Hanser.
- Huber, Ottmar (1979): *Mythos und Grotleske. Die Problematik des Grotlesken und ihre Darstellung in der Dichtung des Expressionismus*. Meisenheim/Glan: Hain.
- Kandinsky, Wassili (1912): *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*. München: Piper.
- Kayser, Wolfgang (1957): *Das Grotleske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg/Hamburg: Stalling.
- Krause, Fritz (2006): „August Stramms lyrische Syntagmatik“, in: <http://magiclink.de/fritsudokrause>, 8. 10. 2007.
- Küntzel, Heinrich (1969): „Alfred Lichtenstein“, in: Rothe 1969, S. 398–409.
- Lange, Victor (1969): „Jakob van Hoddiss“, in: Rothe 1969, S. 344–353.

- Lichtenstein, Alfred (1989): *Dichtungen*. Hg. v. Klaus Kanzog, Hartmut Vollmer. Zürich: Arche.
- Lohner, Edgar (1969): „Die Lyrik des Expressionismus“, in: Rothe 1969, S. 107–126.
- Mierendorff, Carlo (1960): „Erneuerung der Sprache“, in: Feuer 1/1919, Nr. 6. Zitiert nach Paul Pörtner: *Literatur-Revolution 1910–1925*. Darmstadt: Luchterhand 1960, S. 201.
- Otten, Karl (Hg.) (1966): *Expressionismus – grotesk*. Zürich: Arche 1962.
- Paulsen, Wolfgang (1971): „Alfred Lichtenstein, ‚Die Dämmerung‘“, in: *Gedichte der Menschheitsdämmerung*. München: Fink, S. 70–80.
- Pietzcker, Carl (1980): „Das Groteske“, in: *DVJs* 1971/2, 197–211. Zitiert nach Best 1980, S. 85–102.
- Pinthus, Kurt (1972): „Zuvor“, in: *Menschheitsdämmerung*. Leipzig: Reclam, S. 27–40.
- Pompen, Gregor H. (1985): „Jakob van Hoddis und die Simultaneität des Heterogenen“, in: *Annäherungen – Studien zur deutschen Literatur und Literaturwissenschaft im 20. Jahrhundert*. Hg. v. Hans Ester et al. Amsterdam: Rodopi, S. 9–18.
- Raabe, Paul (Hg.) (1965): *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen*. Olten: Walter.
- Reiter, Udo (1970): *Jakob van Hoddis – Leben und lyrisches Werk*. Göppingen: Kümmerle.
- Rothe, Wolfgang (Hg.) (1969): *Expressionismus als Literatur*. Bern: Francke.
- Rothe, Wolfgang (1977): *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*. Frankfurt/M.
- Simmel, Georg (1903): „Die Grossstädte und das Geistesleben“, in: *Die Großstadt. Jahrbuch der Gehe-Stiftung*. Dresden: o. A., S. 187–206.
- Stramm, August (1963): *Das Werk*. Hg. von R. Radrizzani. Wiesbaden: Limes.
- Stramm, August (1990): *Alles ist Gedicht. Briefe, Gedichte, Bilder, Dokumente*. Hg. v. J. Adler. Zürich: Arche.
- Vietta, Silvio (1974): „Großstadtwahrnehmung und ihre literarische Darstellung“, in: *DVJs* 48/1974.
- Vietta, Silvio / Kemper, Hans-Georg (1975): *Expressionismus*. München: Fink.

FORMS OF THE GROTESQUE IN EARLY EXPRESSIONIST POETRY

Summary

The grotesque is one of the style essentials of the early German expressionistic poetry. Proceeding from the contemporary debates on the notion of the grotesque, in particular from Wolfgang Kayser's "immanent criticism" and Peter Fuss' cultural-scientific approach, this essay interprets selected poems by Jakob van Hoddis, Alfred Lichtenstein, Georg Heym and August Stramm, shows diverse forms and targets of the grotesque and shapes four types of achieving grotesque effects: significant (de)formation concerns primarily the elementary language structure, compositional arrangement of motifs, tension between the literal and the figurative, or the structure of the fictional world and fictional action constructed by the text.

FORMY GROTESKNA V LYRICE RANÉHO EXPRESIONISMU

Resumé

Groteskno patří k základním stylovým polohám německé lyriky raného expresionismu. Vycházejíc z aktuálních debat o pojmu groteskna, zejména z imanentní textové analýzy Wolfganga Kaysera a kulturně teoretické koncepce Petera Fuße, ukazuje tato stať na vybraných básních Jakoba van Hoddisa, Alfreda Lichtensteina, Georga Heyma a Augusta Stramma dobově příznačné prostředky a předměty groteskního ztvárnění a načrtává typologii čtyř způsobů, jimiž autoři dosahují groteskních efektů: groteskní (de)formace se primárně týká elementární jazykové struktury, kompoziční syntaxe motivů, napětí mezi doslovností a figurativností textu nebo výstavby fikčního světa a fikčního dění.