



Umschlag von Hasenclevers Gedichtband »Der politische Dichter« in der Reihe »Umsturz und Aufbau« mit einer Zeichnung des als Redner talentierten Autors von Ludwig Meidner

Quellennachweis: Die deutsche Literatur. Ein Abriss in Text und Darstellung. Hrsg. v. Otto F. Best und H.-J. Schmitt. Bd 14. Expressionismus und Dadaismus. Hrsg. v. Otto F. Best. Stuttgart: Reclam, 1996. ISBN 3-15-009653-7. S. 243.

HORST DENKLER:

Walter Hasenclever
Der Schauspieler

An Ernst Deutsch

Brich, Raubtier, aus des Zweifels Ketten!
Kulisse fällt. Das Morgenrot von Städten
Tropft aus der Wunde deiner Leidenschaft.

Du liebst in Wolken. Stirbst in Betten.
Musik umschürt den Aufruhr deiner Kraft.
Du wirst das Hymnische des Geistes retten,

Der deinen Körper durch das Wort erschafft.
Ich grüße dich aus trommelndem Orkan.
Du Bruder meines Rausches, meiner Träume,

Wie du dich schwingst durch die gedachten Räume,
Umkreisend dunkler Völker riesige Bahn:
Fühl ich mich eins mit dir geboren.

Du lebst! So sind die Taten nicht verloren.
Es atmet um die Wiege unsrer Horen
Der gleiche Schoß von Frauen und von Müttern.

Entbrenne, Träne, von des Grabes Toren
Atlantischer Ferne zügellosem Lauf.
O Süßigkeit, die Menschen zu erschüttern!
Der Vorhang stürzt. Wir brechen auf.¹

I

Die *Menschheitsdämmerung* enthält 22 Gedichte[^] von Walter Hasenclever. Nur von Franz Werfel, der Kurt Pinthus so beeindruckte, daß er 1913 seine eigenen poetischen Bemühungen aufgab, sind mehr lyrische Texte abgedruckt, nämlich 27; Hasenclever folgen Albert Ehrenstein mit 20 Gedichten und Wilhelm Klemm mit 19, während von den heute besonders geschätzten Dichtern Heym, Trakl, Stadler, Benn, Lichtenstein, van Hoddiss eine wesentlich geringere Anzahl dichterischer Zeugnisse in die Anthologie Aufnahme gefunden hat. Die zunächst befremdend anmutenden Auswahlkriterien, der „persönliche[n] Entscheidung“[^] des Herausgebers entwachsen, sind freilich nicht nur zurückzuführen auf Pinthus' Bewunderung für den „Dichter und Prophe-t[en]“ Werfel⁴, seine Freundschaft mit Hasenclever, dem Inbild des „Jünglings“ wie des „politischen Dichters“⁵, die innere Beziehung zu dem „ewige[n] Schlemihl“ Ehrenstein⁶ oder die ideologische Verbundenheit mit dem *Aktions-Dichter* Klemm⁷. Sie entsprechen vielmehr durchaus dem Ruhm und dem Ruf dieser Autoren, die Pinthus in Übereinstimmung mit der zeitgenössischen Lesermeinung den „selbständigsten und charakteristischsten“⁸ der Epoche zuzählt. Obgleich diese Wertung von der Nachwelt nicht

unbesehen übernommen werden konnte, ist die Wirkung der Gedichte Werfeis, Hasenclevers, Ehrensteins und Klemms auf die Zeitgenossen nicht in Frage zu stellen: sie schrieben sicherlich nicht die besten Gedichte ihrer Zeit, aber vielleicht doch die zeittypischsten, die die Menschen zwischen 1910 und 1920 am meisten berührten und sie am unmittelbarsten ansprachen.

Daher ist die „Popularität“ auch der Gedichte Hasenclevers — wie Kurt Pinthus 1963 rückblickend feststellte⁹ — gar nicht zu überschätzen. Sein erster Gedichtband *Städte, Nächte und Menschen* (1910)¹⁰, der in enger Anlehnung an George, Hofmannsthal und Rilke Weltschmerz und Zukunftseuphorie der Fin-de-siecle-Generation eigenen „Erlebnissen“ unterlegt, blieb zwar ebenso unbeachtet wie die 1922 „in 200 nummerierten Stücken“ auf den Handpressen der Omcina Serpentis abgezogene letzte Sammlung *Gedichte an Frauen*¹¹, in der Hasenclever seine Einkehr in die längst von ihm gesuchte und wohl von den Dresdener Freunden Fritz Neuberger, Oskar Kokoschka und Paul Wegener aufgetane Welt mystisch-magischen Allverbundenseins bekräftigt. Das 1913 veröffentlichte Gedichtbuch *Der Jüngling*¹² bewährte sich demgegenüber jedoch als Programm für den Aufbruchswillen der jungen Generation (1922: 4. Auflage). Die in *Tod und Auferstehung* (1917; 1922: 6. Auflage)¹³ zusammengestellten Gedichte reflektierten Hasenclevers Wandlung zum politischen Dichter, der „Völker [...] begleiten“ will und offenbar von ihnen als (literarischer) „Führer“¹⁴ anerkannt wurde. Die in der Reihe *Umsturz und Aufbau* erschienene Flugschrift *Der politische Dichter* (1919)¹⁵, die noch einmal die aktivistischen Zeitgedichte aus *Tod und Auferstehung* sammelt, wirkte deutlich in die Zeit hinein, denn obwohl bis 1922 10000 Exemplare des Büchleins gedruckt und verbreitet wurden, gehört es — offenbar im Tageskampf ‚verbraucht‘ — heute zu den seltensten Hasenclever-Ausgaben. Dieser Publikumserfolg spiegelt sich auch in der Druckgeschichte einzelner Gedichte. Daß politisch aufreizende Texte wie „Jaures' Tod“¹⁶, „Jaures' Auferstehung“¹⁷ und „Die Mörder sitzen in der Oper!“ (geschrieben zum Andenken Karl Lieb-knechts)¹⁷ von der Krieg und Revolution spiegelnden Zeitstimmung aufgefangen und weitergetragen wurden, ist dabei nicht so auffällig wie die Wirkung des auf sehr private Verhältnisse und persönliche Beziehungen anspielenden Widmungsgedichtes „Der Schauspieler“, das „An Ernst Deutsch“, den Freund des Dichters und Protagonisten des expressionistischen Theaters, gerichtet ist. Anders als die ebenfalls in *Tod und Auferstehung* abgedruckten Widmungsgedichte „Keiner, der durch Vorstadt kreisend zieht ...“ (für „Kurt Pinthus, Leipzig“), „Ode an einen Toten“ („Dem Andenken des Dichters Ernst Wilhelm Lotz“), „Der Wunderrabbi“ („Für Fritz Neuberger“), „Schwarzer Kater auf dem Mauerrand!“ (für „Kurt Hiller, Heyst am Meer“), „Gottes Hand in Löwen“ („Für Elisabeth und Kurt Wolff“)¹⁹ behielt es offenbar überindividuelle, überzeitliche Gültigkeit; denn es wurde 1918 wiederabgedruckt von der Zeitschrift *Die Flöte*, erschien im gleichen Jahr in dem Organ *Das Junge Deutschland* und wurde noch 1930 in den *Freihafen* eingerückt.²⁰ Diese Vorliebe für das Gedicht ist jedoch leicht zu erklären. *Die Flöte* war die Programmzeitschrift des Hoftheaters Coburg-Gotha, *Das junge Deutschland* wurde vom Deutschen Theater zu Berlin herausgegeben, *Der Freihafen* erschien im Auftrage der Hamburger Kammerspiele: die drei Theaterblätter zeigten sich wohl vom Thema des Gedichtes angetan, wollten sicherlich den Dichter Hasenclever und den Schauspieler Deutsch ehren und riefen damit bewußt oder unbewußt die Erinnerung an die Begegnung beider wach, die der Theatergeschichte des beginnenden 20. Jahrhunderts entscheidende Impulse gab, Hasenclevers Selbstverständnis als Dichter bestimmte und Deutschs Schauspielstil unverwechselbar prägte. Das Gedicht „Der Schauspieler“ ist Danksagung, rückschauende Betrachtung, Zeugnis mitgerissenen Erlebens und zukunftssträchtiges Programm zugleich.

In einem an den Verleger Kurt Wolff gerichteten Brief vom 1. 7.1914 schrieb Hasenclever, sein „Freund Ernst Deutsch, Prag, Tuchmachergasse 27 [...] wünsche *sehnlichst* den ‚Sohn‘ zu spielen“²¹. Diese Bitte mußte Hasenclever sehr gefallen; denn der Freund, den er geraume Zeit vorher in Wien kennengelernt hatte, schien sich für die Titelrolle seines 1913/14 niedergeschriebenen (und in den April-, Mai-, Juni-Heften der *Weissen Blätter* 1914 abgedruckten) Dramas *Der Sohn*²² zu eignen wie kaum jemand anders. Er war — so sieht es Deutsch in der Rückschau selbst — jung, schlank, dunkeläugig, schwarzhaarig, lebenshungrig wie der Dichter²³, zeigte sich durch die bei Berthold Viertel gewonnene Spielerfahrung vorbereitet für Rollen, die dem naturalistischen Nachahmungsgebot ebenso widersprachen wie der opernhafte-repräsentationssüchtigen Spielattitüde der Neuromantik, und konnte sich als Freund und Gefährte Franz Werfeis, Max Brods, Paul Kornfelds, Franz Kafkas vertraut nennen mit den Bestrebungen der seit etwa 1910 das Wort erhebenden expressionistischen Literaten. Damit brachte er aber alle Voraussetzungen mit für die erfolgreiche Verkörperung des *Sohnes*, in den einerseits Jugenderlebnisse des jungen Hasenclever eingegangen waren und aus dem andererseits der seiner selbst sicher gewordene aktivistische Menschheitsreformer Hasenclever zu sprechen begann: Deutsch vermochte in die Gestalt des ihm so wesensverwandten Freundes zu schlüpfen, durfte sich als dessen Sprachrohr verstehen und genoß doch die Freiheit, die von Hasenclever nur umrißhaft gesichtete Figur des protagonistischen Wandlungstäters mit eigenem Leben zu erfüllen. Diese voraussehbare schauspielerische Leistung blieb Ernst Deutsch 1914 allerdings noch versagt, denn der in den Julitagen ausbrechende Erste Weltkrieg zerstörte alle Aufführungspläne. Nach der folgenlos vorübergegangenen Uraufführung des Stückes am 30. 9. 1916 in den Kammerspielen des Prager Deutschen Landestheaters erhielt Deutsch jedoch die Gelegenheit, in der am 8. 10. 1916 im Albert-Theater zu Dresden stattfindenden deutschen Erstaufführung die Rolle zu spielen: seine Darstellung erhob ihn zum schauspielerischen Sprecher der expressionistischen Generation und ließ bereits die Struktur des im Einzelmenschen die ganze Welt spiegelnden Verkündigungs-dramas erkennen, die ganz deutlich erst durch Richard Weicherts „voellig neue unerhoerte kuehne regie“ (Aufführung im National-Theater Mannheim am 18. 1. 1918)²⁴ sichtbar gemacht wurde. „Es wird ihn kein anderer so nach ihm spielen“, schrieb Hasenclever daher auch am 16. 11. 1916 über den Freund²⁵, der fortan „als des Dichters Zwillingsbruder auf der Bühne: Typ des ewigen feurigen Jünglings“ (Kurt Pinthus, 1963)²⁶ „gait. Deutsch hatte „überraschend, überzeugend, überwältigend den expressiven Stil aus ekstatischem Pathos und scharfer Dialektik“ auf der Bühne heimisch gemacht (Pinthus, 1963)²⁷ und stabilisierte das Bild des expressionistischen Schauspielers: „flammende Ausdruckskraft von innen her, Intellekt und Pathos im ursprünglichen Sinne des Wortes, ein Meister seiner Stimme in Schmerz und Aufbegehren.“ (C. F. W. Behl, 1961)²⁸.

III

Die politische Schlagkraft, die Stück und Aufführung erfüllten, ist jedoch von einem Dritten wesentlich inspiriert worden: von Kurt Hiller, dem Propagator frühexpressionistischer Lyrik und dem Begründer des Aktivismus, einer dem Expressionismus eng verbundenen rational-voluntaristischen, eudämonistisch-utopistischen Richtung, die es vorzog, „Geschichte“ statt „Gedichte“ zu machen.²⁹ Hiller hatte Hasenclever 1913 in Heyst-sur-Mer aufgesucht und für seine Politik des „Geistes“ gewinnen können, die mit der Revolutionierung des Ich beginnen und „Hirn“, „Mut“ und „Magie“³⁰ vereinen sollte, um eine menschenwürdig-paradiesische Zukunft heraufzuführen: Hasenclever begriff daher in der politischen Dichtung seine eigentliche Aufgabe. Hiller konnte den jungen Dichter aber nur ganz auf seine Seite ziehen, weil diese Wendung sich in Hasenclever längst vorbereitet hatte. Das war Hiller, der als notorischer Einzelgänger stets nach Bundesgenossen Ausschau hielt, nicht verborgen geblieben. Hasenclevers frühe, noch von Dehmel und den Neuromantikern beeinflusste Lyrik, die den Jux nicht verschmähte (Philipp Keller, 1953)³¹, infolge ihrer „Schwebeleichtigkeit“

über die Realität hinausgriff (Kurt Pinthus, 1915)³² und doch bescheidenes Pathos mit unüberhörbarem Ethos zu verbinden wußte (Kasimir Edschmid, 1961)³³, hatte Hiller fasziniert. Er nannte daher ihren Dichter 1913 „brausend und brodelnd, wild und weltlich“ und umschrieb seine Gedichte noch 1960 als „schwierig, empfindsam, verwickelt, hirnlich-leidenschaftlich, neu, großstädtisch, un-schlicht“, was für ihn zugleich „gesund“ bedeutete.³⁴ Es brauchte daher nicht viel, Hasenclever mit „Gesinnung“, „Wille“, „Intensität“, „Revolution“ jene Kriterien vor Augen zu halten und einzuprägen, die die „Lyrik von Köpfen“ von den Äußerungen der „Form'-Fritzen“, „Mystikmacher“, „Systemklöppler“, „Weltanschauen“ usw. unterscheidet.³⁵ Hasenclever gab sich daher in den zwischen 1913 und 1917 entstehenden Gedichten, die in *Tod und Auferstehung* gesammelt sind, der eigenen Zeit hin, öffnete sie dem „geliebten Ideelichen“ und unterwarf sie dem „Willen zur Erkenntnis und zur Kunst und zu den sehr wundersamen Köstlichkeiten dazwischen“ 3«. Das zeigt sich nicht zuletzt in dem Gedicht „Der Schauspieler“, das dem Spielakt des angesprochenen Helden aktivistische Ideen unterlegt und ihm einen bühnenähnlichen Rahmen schafft: der Text könnte „auf der Szene stehen“ (Georg Zivier, 1964)³⁷, die jedoch nur als überlieferte Guckkastenbühne zu denken ist, wie es die konventionelle Form des Gedichtes nahelegt.

IV

Überschrift und Widmung des Gedichtes setzen ihm gemeinsam mit der exponierten Schlußzeile die Grenzen und umschließen ähnlich wie Rampe, Rundhorizont und Vorhang den Spielraum, in dem der Schauspieler zu agieren hat. Der Fluß seines Spiels wird durch die Terzinenform heraufbeschworen, die zwar Strophengrenzen erkennen läßt, zugleich aber die Verse durch Reim und Strophensprung zur Kette verbindet. Darüber hinaus bezeugen jedoch Metrum, Reimbindung und Strophenform, daß der vom erregt-mitgerissenen Zuschauer angesprochene Schauspieler sich keinem harmonisch-regelgerechten, klassischen Schauspielstil überläßt: das Einheitsprinzip des Endecasillabo ist durchbrochen (die erste Zeile der ersten und zweiten Strophe, die letzte der vierten Strophe und der Abschlußvers bestehen aus vierhebigen und nicht aus fünfhebigen Jamben); das Gleichmaß des jambischen Verses ist in der zweiten Zeile der vierten wie der sechsten Strophe gestört, in denen sich jeweils eine zweisilbige Senkung befindet; die formtypische Reimverschränkung (aba beb ede ... yzy z) ist nicht eingehalten, denn der Autor verzichtet im Stropheninneren auf das vorgeschriebene Reimschema und bewahrt sich auch die Freiheit der Reimverknüpfung zwischen den Strophen (aab aba bed dee eef egf g); daraus ergibt sich zudem ein unregelmäßiger Kadenzrhythmus (weiblich weiblich männlich wmw mmw wmw www wmw m), der unterschiedliche Tonlängen in den Reimsilben zuläßt. Diese bereits von Andreas Heusler erwähnte Tendenz zur Unterminierung der Strenge des Strophengebäudes³⁸ setzt sich fort im Wortschatz des Gedichtes, der wesentlich dazu beiträgt, daß der Text sich vom Schema überkommener Huldigungsgedichte an beliebte Schauspieler und Schauspielerinnen unterscheidet. Der Theaterjargon ist überdeckt mit Wörtern, die den Bedeutungsfeldern des Elementaren, Animalischen, Leidenschaftlichen bzw. der Kraft, der Tat, des Geistes entstammen und hinter der laudatio ein übergreifendes Programm durchschimmern lassen. Seiner Propagation dient die gezielte Anwendung rhetorischer Mittel: der Sprecher ruft den Schauspieler an, reizt ihn auf zur Aktion, rühmt sein Spiel, verbündet sich mit dem Spielenden und verpflichtet ihn und sich Zielen, die jenseits des dichterischen und schauspielerischen Aktes zu suchen sind. Mit dem ersten Vers gelingt es dem Sprecher bereits, den Schauspieler in die neue Rolle zu zwingen. Der metaphorische Anruf „Raubtier“ läßt nicht nur das von vornherein bestehende Zutrauen des Dichters zu *seinem* Schauspieler erkennen, sondern entbindet eine Metaphernsequenz, die den Mimen aus aller Spielhemmung, aber auch aus dem „Zweifel“ am Sinn des Spiels und seiner Wirkungsabsicht herausreißen soll. Der lapidare Aussagesatz

„Kulisse fällt.“ bekräftigt, daß der Schauspieler den Imperativ des Dichters umgehend befolgt hat: er spielt, überwindet spielend die Kulissenwelt des Theaters und beschwört im Spiel utopische Zukunftshoffnung, wie die metaphorische Fügung des Folgesatzes unmißverständlich nahelegt. Diese Zukunft, die in „Morgenrot“ angetönt ist, erwacht in den Städten, Konzentrationspunkten der Zivilisation, denen der Schauspieler selbst verhaftet ist. In seiner Leidenschaft aber wächst er als Mensch und als Schauspieler über die städtische Umwelt hinaus. Denn der anschließenden, dialektisch polarisierten Fügung „Du liebst in Wolken. Stirbst in Betten.“ ist wohl zu entnehmen, daß der emotionale und mimisch-gestische Enthusiasmus des Schauspielers ins Hyperbolische reicht, während sein Leib notwendig der trivialen Erde hingegeben ist — die erdgebundene Körperlichkeit und das himmelausmessende Gefühl helfen ihm aber zugleich, Himmel und Erde auf der Bühne darzustellen. Diese Darstellung ist jedoch gebunden durch die Gesetze des Kunstschönen und die dem Schauspieler eigene Anmut des Bewegungs- und Sprachspiels: „Musik“, deutlich metonymisch gesetzt, schürt nicht nur die aufgepeitschte Kraft des Akteurs, sondern bündigt sie, wie die wohlgewählte verbale Metapher verrät. Nur deshalb ist er in der Lage, den „Geist“ der Dichtung, des Dichters und seines Programms, die seine Rolle geprägt und ihm damit überpersonalen Körper gegeben haben, zum Leben zu erwecken: er überdeckt ihn nicht durch seine eigene Körperlichkeit, sondern gibt sich ihm hin und läßt ihn aus sich auferstehen, ihn „rettend“ vor der geistfeindlichen Wirklichkeit diesseits und jenseits der Rampe. Diesem (und nur diesem) Schauspieler gilt der Gruß des Dichters „aus trommelndem Orkan“, dem Orkan des exaltierten Zuschauerhauses, dem Orkan der andringenden Wirklichkeit außerhalb des Theaters. Mit der majestätisch anmutenden Grußformel ist zugleich die spindelförmige Mitte des Lobgesanges gewonnen: die ersten sieben Verse enthalten die Spielaufforderung des Dichters und umschreiben des Schauspielers Spiel, die folgenden sieben Zeilen bekräftigen die Verbundenheit des Dichters mit dem Schauspieler, die letzten vier Zeilen zeugen vom gemeinsamen Aufbruchsbewußtsein beider.

Die Gemeinsamkeit wird aber zunächst durch den Schauspieler stabilisiert. Dank seines Spiels, das ihn durch die vom Dichter „gedachten Räume“ trägt, verdient er sich die Anrede „Bruder meines Rausches, meiner Träume“; dem Dichter gleich das in Dichtung und Aufführung beschworene Schicksal dunkler, noch unbestimmter Völker bannend, begibt er sich mit ihm auf den gleichen Pfad: der Dichter findet sich wieder im Schauspieler und der Schauspieler begreift im Dichter sich. Dem über vier Verse hingezogenen Satz, der das Gefühl des Einsseins begründen muß, kann nun der knappe Jubelruf „Du lebst!“ folgen. Er gibt nicht nur der Freude über das Dasein des Schauspielers Ausdruck, sondern konstatiert seine Lebendigkeit als Rollenfigur und bekräftigt damit zugleich die eigene Lebensleistung, die durch den Schauspieler aktiviert wird und neue Gültigkeit gewinnt.

Die poetische Tat des Dichters wird — wie aus dem Nachsatz deutlich genug hervorgeht — durch die Tat des Schauspielers öffentlich sichtbare, unverlierbar-exemplarische Tat. Dichter und Schauspieler verdanken ihre Inspirationskraft, ihr Gestaltungsvermögen, ihren Wirkungswillen den gleichen Wurzeln³¹; sie finden sich zum gemeinsamen Ziel.

Die unpersönliche Formulierung der letzten Dreiersgruppe deutet an, wie vertraut dem Dichter und dem Schauspieler dieses gemeinsame Ziel ist: beide brauchen sich nicht mehr gegenseitig dafür zu begeistern, sondern wissen sich vereint in ihrer Mission. Sie wollen die Menschen erschüttern, zur Selbstbesinnung führen, zu menschlichem Fühlen ermuntern. Daher wird die Träne, Symbol des entfesselten Gefühls, angerufen und aufgefordert, die vereisende Starre der Gefühlskälte zu durchbrechen und sich ungehemmt zu ergießen«; daher genügt der kurze, aber durch die Interjektion „O“ herausgehobene elliptische Ausruf, dieses Vorhaben zu feiern.

Die letzte Zeile faßt zusammen und gibt den Ausblick. Der erste der beiden lapidaren Aussagesätze vergegenwärtigt das Ende des Spiels, dessen „Zauber“ mit dem abgehenden

Künstler stirbt⁴¹: der gefallene Vorhang trennt die Spielwirklichkeit von der nun wieder allein herrschenden außerästhetischen Realität. Der zweite Satz umschreibt die Reaktion der mit dem Dichter vereinigten Zuschauer, die sich anschicken, das Theater zu verlassen; er suggeriert zugleich aber den Aufbruch des Dichters, des Schauspielers und der Zuschauer, der sie gemeinsam aus dem Reiche der Kunst auf den vom Dichter vorgezeichneten und vom Schauspieler vorgelebten Bahnen in die Zukunft führen wird.

Ebenso wie im letzten Satz des Gedichtes das zukunfts-gewisse Bekenntnis aus einer banal anmutenden Feststellung erwächst, heben sich im Gesamttext feierliche Metaphorik, ausladende Hyperbolik und emphatisches Pathos von platt-alltäglichem Grunde ab. Damit werden jedoch keine Stilbrüche erzeugt, sondern Stilebenen durchstoßen. Mit Recht hat Hasenclever das Gedicht in seinem Buche *Tod und Auferstehung* dem Kapitel „Die Auferstehung“ zugewiesen; mit gleichem Recht ordnete es Pinthus dem zweiten, „Erweckung des Herzens“ überschriebenen Satz seiner Symphonie jüngster Lyrik ein. Denn der Text demonstriert die Überwindung der Alltagswirklichkeit im dichterisch vorentworfenen, ästhetisch beglaubigten Spiel des Schauspielers und mißt ihm die Kraft bei, die Menschen zu erwecken und damit ihre (Welt und Menschheit verändernde) Auferstehung herbeizuführen. Dieses übergreifende Programm aber ruht letztthin allein auf den Schultern Kurt Hillers, der den Dichter auf das zukunftsweisende Programm verpflichtet hatte, Walter Hasenclevers, der es in programmatischen Theaterstücken propagierte, und Ernst Deutschs, der dem Programm wie der Rollenfigur Leben zu geben vermochte und so als Sprecher des Ideologen und des Dichters vor die Massen treten durfte. Daher gehört das Gedicht „Der Schauspieler“ ihnen: ihrer exemplarischen Existenz ist es zu danken, daß dem Gedicht selbst exemplarischer Wert zuwachsen konnte.

¹ Menschheitsdämmerung, S. 134. (Im Urtext fehlt nach der ersten Zeile der vierten Dreiversgruppe das Komma).

² Vier Texte sind zusammengestellt unter der Überschrift „Gedichte“. Ebd., S. 317.

³ Kurt Pinthus: Zuvor (1919). Ebd., S. 24.

⁴ Ders.: Zur jüngsten Dichtung (1915). In: Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. Hrsg. v. Paul Raabe. — München: 1965 (dtv, Sonderreihe, 41). S. 79.

⁵ Die Titel seiner Werke wurden vom literarischen Publikum auf Hasenclever selbst bezogen; vgl. Anm. 12 und 15.

⁶ Kurt Pinthus: Zur jüngsten Dichtung. A.a.O., S. 73.

⁷ Pinthus, der vom Aktivismus stark beeinflusst war, zeigte viel Sympathie für die Zeitschrift „Die Aktion“, in deren Spalten und deren Verlag die meisten Gedichte Klemms erschienen.

⁸ Kurt Pinthus: Zuvor. A.a.O., S. 25.

⁹ Ders.: Walter Hasenclever. Leben und Werk. In: Walter Hasenclever: Gedichte Dramen Prosa. Hrsg. v. Kurt Pinthus. — Reinbek bei Hamburg: 1963 (= Rowohlt Paperback, 8). S. 8.

¹⁰ Walter Hasenclever: Städte, Nächte und Menschen. Erlebnisse. — München: 1910.

¹¹ Ders. Gedichte an Frauen. — Berlin: 1922.

¹² Ders. Der Jüngling. — Leipzig: 1913.

¹³ Ders. Tod und Auferstehung. Neue Gedichte. — Leipzig: 1917. (Im folgenden wird nach dem 2.—5. Tausend dieses Bandes zitiert).

¹⁴ Ders.: Der politische Dichter. Ebd., S. 92 f.

¹⁵ Ders.: Der politische Dichter. — Berlin: 1919 (= Umsturz und Aufbau, 2).

¹⁶ Ders.: Jaures' Tod. Ebd., S. 77. Vorabdruck und Nachdruck: Der Bildermann 1 (1916) 14, S. 4; Der Freihafen 1 (1918), S. 57—59 u. v. a. " Ders.: Jaures' Auferstehung. Ebd., S. 78 f. Vorabdruck und Nachdruck: Der Bildermann 1 (1916) 14, S. 4; An alle Künstler! — Berlin: 1919. S. 23 f. u. v. a.

¹⁸ Ders.: Die Mörder sitzen in der Oper! In: Die Schöne Rarität 2 (1918/19), S. 183—186; Das junge Deutschland 2 (1919), S. 97 f. u. v. a.

¹⁹ Ders.: Tod und Auferstehung. A.a.O., S. 28 f., 51, 52, 64, 86—88.

²⁰ Ders.: Der Schauspieler. Ebd., S. 76. Nachdruck: Die Flöte 1 (1918), S. 100; Das junge Deutschland 1 (1918), S. 85; Der Freihafen 13 (1930), S. 12.

²¹ Ders.: Brief an Kurt Wolff vom 1. 7. 1914. In: Kurt Wolff: Briefwechsel eines Verlegers 1911—1963. Hrsg. v. Bernhard Zeller und Ellen Otten. — Frankfurt am Main: 1966. S. 9.

²² Ders.: Der Sohn. Ein Drama in fünf Akten. — Leipzig: 1914.

- ²³ Ernst Deutsch. Zitiert in: Georg Zivier. Ernst Deutsch und das deutsche Theater. Fünf Jahrzehnte deutscher Theatergeschichte — Der Lebensweg eines großen Schauspielers. — Berlin: 1964. S. 20.
- ²⁴ Walter Hasenclever: Telegramm an Kurt Wolff vom 20. 1. 1918. In: Kurt Wolff: Briefwechsel eines Verlegers. A.a.O., S. 257.
- ²⁵ Ders.: Brief an Kurt Wolff vom 16. 11. 1916. Ebd., S. 254.
- ²⁶ Kurt Pinthus: Walter Hasenclever. Leben und Werk. A.a.O., S. 20.
- ²⁷ Ebd.
- ²⁸ C. E. W. Behl: Begegnungen mit dem Expressionismus (1961). In: Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Hrsg. v. Paul Raabe. — Ötten Freiburg im Breisgau: 1965. S. 298.
- Der Schauspieler*
- ²⁹ Kurt Hiller: Die Weisheit der Langen weile. Eine Zeit- und Streitschrift. 2 Bde. — Leipzig: 1913. Bd 1, S. 121.
- ³⁰ Ders.: Zur neuen Lyrik (1913). In: Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. A.a.O., S. 34 (hier bezogen auf Ernst Blass).
- ³¹ Philipp Keller: ungedrucktes Manuskript eines am 10.6. 1953 in Aachen gehaltenen Vortrags (im Besitz des Aachener Stadtarchivs). S. 2.
- ³² Kurt Pinthus: Zur jüngsten Dichtung. A.a.O., S. 74.
- ³³ Kasimir Edschmid: Lebendiger Expressionismus. Auseinandersetzungen Gestalten Erinnerungen. — Wien München Basel: 1961. S. 184 f.
- ³⁴ Kurt Hiller: Zur neuen Lyrik. A.a.O., S. 25; ders.: Begegnungen mit ‚Expressionisten‘ (1960). In: Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. A.a.O., S. 31; Bezug auch auf Paul Boldt, Georg Heym, Ernst Wilhelm Lotz, Franz Werfel und Ernst Blass.
- ³⁵ Ders.: Die Weisheit der Langenweile. A.a.O., Bd. 1, S. 103, S. 248, S. 93.
- ³⁶ Ebd., S. 237.
- ³⁷ Georg Zivier: a.a.O., S. 21.
- ³⁸ Andreas Heusler: Deutsche Versgeschichte. Bd. 3. — Berlin: 1956. S. 188.
- ³⁹ Die gewagte Metaphernsprache, die den lebensnotwendigen Atmungsvorgang mit dem lebenspendenden Schoß verbindet, spielt auf die dem Dichter wie dem Schauspieler lebenswichtige Schöpfungskraft an, mit der sie die ihnen eingeborenen „Hören“, „Schöpferinnen alles Schönen“ (Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Brockhaus, 9. Aufl.). Bd. 7. — Leipzig: 1845. S. 293), bedacht haben.
- ⁴⁰ Der oxymorontische Appell „Entbrenne, Träne, [...]“, gebunden an die syntaktisch verknäppte hyperbolische Fügung „[...] von des Grabes Toren [zu] / Atlantischer Ferne [in] zügellosem Lauf“, entbanalisiert die Phrase und gibt ihr geballten Nachdruck.
- ⁴¹ Friedrich Schiller: Prolog (zu „Wallenstein“, gesprochen bei Wiedereröffnung der Schaubühne in Weimar im Oktober 1798). In: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert und Herbert Stubenrauch. Bd. 2. 4. Aufl. — München: 1965. S. 271.

Verfaßt von Arbeitskreis: Interpretationen expressionistischer Lyrik *Die Menschheitsdämmerung*. München: Oldenbourg, 1979³. ISBN: 3-486-06973-X. S.127-138.

RADEK MALÝ:

WALTER HASENCLEVER (1890-1940)

Herec

Ernstu Deutschovi

Rozervi, šelmo, pouta pochybností!
Kulisa padá. Na města a mosty
červánky kanou z rány vášní tvých.

V oblacích žiješ. Umřeš v loži.

Tvá vzpoura v rytmech plane jako vích.
Chceš spasit zpěvy moci Boží,

jež stvořila tě ze slov svých.
Zdravím tě z vířícího orkánu,
bratře mých dávných snů, mých opojení.

Ó, jak se vznášíš prostorem svých snění!
Po dlouhých stezkách tmavých cikánů:
jsme jedno. Rozdíl mezi námi není.

Žiješ! A činy nejsou zatraceny.
Nám u kolébky dýchají tři paní
či matky naše - moudré sudičky.

Vzplaň, slzo, vzdory bezuzdnému štvání,
vymaň se atlantickým dálavám.
Ta sladkost, zůstat lidem pod víčky!

Opona padá. Jdeme. Kam?

Radek Malý (Hg.). *Držice v drzých držkách cigarety. Malá antologie poezie německého expresionismu*. Praha: BB/art, 2007, ISBN 978-80-7381-074-0. S. 166–67.