

HEINRICH KÜNTZEL:

ALFRED LICHTENSTEIN

Der Platz, den Alfred Lichtenstein in der Retrospektive einnimmt, scheint von Anfang an festzuliegen. Zum Kreise der im Berliner «Café des Westens» einsässigen Literaten gehörig, steht er im Schatten des Jakob van Hoddis. Seit Franz Pfemfert ihm in einer Fußnote der «Aktion» die Abhängigkeit bescheinigt hatte, wurde er zu jenen «Heiligen und Besessenen» gezählt, die die verzweifelten Visionen ihres Unterganges und des Unterganges ihrer Welt an die Wand malten. Das <neue Pathos > schien in ihm einen Mitläufer, der < schwarze Humor > sowie die poetischen und antipoetischen Montagen der Dadaisten und Surrealisten einen Vorläufer gehabt zu haben. Als komischer Darsteller tragischer Selbstzerstörungen, als Virtuose im Fache der tragischen Groteske wird er wohlmeinend oder abschätzig etikettiert. «Der einzige Trost ist: traurig sein. Wenn die Traurigkeit in Verzweiflung ausartet, soll man grotesk werden. Man soll spaßeshalber weiterleben. Soll versuchen, in der Erkenntnis, daß das Dasein aus lauter brutalen, hundsgemeinen Scherzen besteht, Erhebung zu finden.» So hatte Lichtenstein selber Kuno Kohn, sein Rollen-Ich und seinen Zerrspiegel, sprechen lassen. «Nehmen Sie jrotesk, det hebt Ihnen!» hatte Ernst Blass ihm spöttisch geraten. Für manche erschöpft sich seine Lyrik in äußerlichen Arrangements der Erfindungen anderer. Die Prioritätsfrage bei Motiven und Verfahrensweisen - so viel ist daran wahr - wird fast immer zu seinen Ungunsten entschieden werden müssen. Manches in seinen Gedichten scheint Heym, Else Lasker-Schüler, Benn, Blass und Ferdinand Hardekopf entlehnt oder an sie angelehnt, manches in seiner Prosa an Scheerbart, Salomo Friedlaender oder Carl Einstein. Und auch die Kritiker, die ihn «viel reicher, sprühender als sein Vorbild oder [seinen] Schrittmacher» van Hoddis empfinden, sehen ihn als einen unter anderen, einen «Dichter von durchgeführter und rührender Spezialität», wie Alfred Wolfenstein, wohl ein wenig maliziös, ihn nannte. Ein frühreifer, frühbelesener «Berliner Gehirnlyriker», von «Lähmungen der Seele» zerstört. Der stillvergnügte Artist wird gegen seine Katastrophenvisionen, der «schwermütige Exzentriker» gegen seine «komische Kraft», die Frühreife gegen den noch nicht gefundenen Stil aufgewogen. Ein poeta minor also, aber ein Poet immerhin. Dem Gruppenphänomen der Berliner Frühexpressionisten wird man nicht gerecht, wenn man ihre in Rivalitäten sich ausbildende und behauptende Originalität gegeneinander aufrechnet. Größe und Umfang der poetischen Werke sind Marktwerte, die unter den verschärften Wettbewerbsbedingungen einer Großstadt, einer Kapitale sich in Vortrag, Diskussion, rascher Publikation, durch sensationelle Neuigkeit, Aktualität und Befremdlichkeit, durch Consensus und Dissensus zu bewähren hatten. Lichtensteins «Dämmerung» hatte diesen «Marktwert», wie Alfred Richard Meyer uns berichtet. Es gab Geheimtips (wie Kafka) und anerkannte Autoritäten (wie Heinrich Mann), es gab die etablierte Macht der vorhergehenden Generation. Die Verschränkung von Pathos und Komik, das parodistisch unterlaufene <neue Pathos >, das Paradoxon der Groteske sind zum gut Teil Ausdruck einer Situation, in der sich Programm und Wirkung gegen die Bedingungen poetischer Produktion selber wenden. Die innerlich widersprüchliche Kritik beurteilt das an den Gedichten Lichtensteins, was ihnen an Mißverhältnis zwischen lyrischer Privatheit und literarischer Öffentlichkeit anhaftet. Die ästhetische Erwartung rächt sich für ihre Enttäuschung, indem sie der Manieriertheit der Darstellung, dem Widerspruch der Intentionen zur Last legt, was sich in ihnen an poetischer Erfahrung artikuliert. Parodie, Satire, Groteske und ihre Nebenformen benennen die Gattungen, denen diese Erfahrung, sie erfüllend, jeweils schon voraus ist. «Daß die Dämmerung und andere Gedichte die Dinge komisch nehmen (Das Komische wird tragisch empfunden. Die Darstellung ist <grotesk>), das Unausgeglichene, nicht Zusammengehörige der Dinge, das Zufällige, das Durcheinander bemerken ... ist jedenfalls nicht das

Charakteristische des <Stils>. Beweis ist: In dieser Nummer sind Gedichte abgedruckt, in denen das <Groteske> unbetont hinter dem (Ungrotesken) verschwindet.» So verteidigte Lichtenstein in der «Aktion» sein Gedicht gegen dessen Wirkung. Das transitorische Moment der frühexpressionistischen Lyrik, das seine spezifische Frühreife ausmacht, ist gegen die Stabilisierung des Absurden durch die Dadaisten, gegen die Pathetik und neue Klassizität in der Entwicklung der expressionistischen Lyrik festzuhalten. Die kritische Rezeption der Gedichte Lichtensteins bringt an den Tag, was an ihnen eher Tendenz als Vollendung, eher exemplarisch als singulär ist.

Was ist nun jenes Charakteristische des Stils? Man hat in dem Erlebnis der «Simultaneität» - so Loerke oder Becher - den gemeinsamen Nenner gesehen, auf den der Berliner Kreis zu bringen ist; «der räumlichen Quantität die Intensität des Erlebnisses gebend durch die zeitliche Qualität», wie Schirokauer an der «Dämmerung» demonstriert. Was an simultanen Elementen in Lichtensteins Gedichten steckt, fügt sich nicht ineinander zum hergebrachten Typus des Stimmungsgedichtes, das sich in der Konstellation diskreter Momente der Dauer des Augenblicks versichert, sondern scheint in zielloser, reiner Sehnsucht aufzugehen, die, wie der Phönix der Asche, dem Nebeneinander des Disparaten entsteigt. So hat es Herbert Heckmann, als er den Dichter wiederentdeckte, gedeutet.

Wie die Sehnsucht sich gegen ihre Poetisierung sträubt, ihres Objektes spottet und sich, über sich selbst reflektierend, verschärft, können die «Gesänge an Berlin» zeigen.

In Wiesen und in frommen Winden mögen
Friedliche heitre Menschen selig gleiten.
Wir aber, morsch und längst vergiftet, lügen
Uns selbst was vor beim In-die-Himmel-Schreiten.

In fremden Städten treib ich ohne Ruder.
Hohl sind die fremden Tage und wie Kreide.
Du, mein Berlin, du Opiumrausch, du Luder.
Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide.

Dieser dritte Gesang parodiert nicht nur das klassische Sehnsuchtsmotiv durchs Zitat, er spitzt es auch durch den Kontrast zur lasterhaften Passion zu. Wie die erste Strophe der Sehnsuchtspoesie dadurch eine selbstironische Absage erteilt, daß der Dichter sie auf den Kothurn stellt, so läßt sich die Apostrophe Berlins als eine Übertragung Baudelaires lesen. Otto Julius Bierbaums «Traum durch die Dämmerung» könnte zur Folie gedient haben:

Weite Wiesen im Dämmergrau,
Die Sonne verglomm, die Sterne ziehen,
Nun geh' ich zu der schönsten Frau,
Weit über Wiesen im Dämmergrau
Tief in den Busch von Jasmin.

Durch Landschaft und Stunde, die unbestimmte Verräumlichung des Dämmergrau, durch Odenton sowie Eklektik der Sprache und der Bilder ist dem Behagen des Dahinwandelnden die Erfüllung verbürgt. Der Traum hat sich vollgesogen mit romantischen, goetheschen, minnesängerischen Harmonien. Begreiflich, daß diese gemeinpoetisch drapierte Stimmungshaftigkeit nichts mehr auszudrücken, die Sehnsucht «wie ein altes Huhn» zu Tode zu hetzen schien (Heym). Gegenüber der sanft ziehenden Bewegung solcher eingebetteten Verse formiert das Berlingedicht in der Tat einen Gegen-Gesang. Dazu gehören auch die stagnierenden Rhythmen, die scharf akzentuierenden, entlarvenden Reime, die

skelettierenden, ihre Subjekte gleichsam auszehrenden statt einhüllenden Adjektive und die Stimmbrüche, besonders der Aplomb der leicht larmoyanten, leicht wegwerfenden Schlußzeile. Unter der Hand erfindet sich das apathische Bewußtsein eine genaue sensuelle Metaphorik und einen momentanen affektiven Ausdruck seiner Leiden: «Hohl sind die fremden Tage und wie Kreide.» Die beziehungsreiche Dichte dieser Zeilen bereitet die Eruption des Schlusses vor. Auffälliger noch als in den gelegentlichen Rilke-Anspielungen, als im «Barbier des Hugo von Hofmannsthal» oder in der Kontrafaktur eines Felix Dörmann ist das Parodistische hier nicht Zerstörung, sondern Element der Poesie. Ihr sozusagen soziales Element war es ohnehin. Dörmanns Gedicht, das beginnt:

Ich liebe die hektische, schlanke
Narzisse mit blutrotem Mund;
ich liebe die Qualengedanken,
die Herzen, zerstoehen und wund,

war ebenso Programm «romantischer Décadence», wie Lichtensteins Gegenstrophen lustvoll sich selber einen nicht minder abgeleiteten Naturalismus attestierten:

Ich hasse die farblose Feinheit
Erklügelter Nervenkultur.
Ich liebe die bunte Gemeinheit
der schamlosen, nackten Natur.

Erotik, Laszives, Juveniles, Sentimentales, Sardonisches, die Schnoddrigkeiten und Blasiertheiten der Berliner Literaten schufen sich auf diese Weise in Rede und Gegenrede Luft. Caféhaus und literarisches Kabarett waren nicht Erfindungen etwa Kurt Hillers und seines Kreises. Der Berliner Bohème-Ton war ausgebildet, auch die Form des Literatur-Varietés. Scheerbar, Hüle, Bierbaums *Stilpe* (1897) oder das «Überbrett!» stehen dafür. In Karikatur, phantastischer Verzeichnung und Manifest besaß man Nachschlüssel der Poesie. Lichtensteins Prosastücke, das «Café Klößchen» etwa, sind nichts anderes: subtile Racheakte und durchsichtige Biographika, die über das Ephemere eine Art Privatregie führen, Skizzen aus dem Vorzimmer der dichterischen Produktion, wie sie ähnlich andere Caféhausliteraten, etwa auch die russischen Zeitgenossen, angefertigt haben. Zugleich jedoch entwickelt sich in solchen Oppositionen der Fortschritt der poetischen Erkenntnis. Ein Beispiel sind schon die ernstesten Scherze von Otto Erich Hartlebens «Pierrot Lunaire», die mit Girauds Gedichtzyklus die Welt der französischen poètes maudits nach Berlin übertrugen. Schönberg hat ihn durch seine Melodramen dem musikalischen Expressionismus angeeignet. Spleen, Clownerie, ironisierte Tristesse und grotesk-musikalische Mondmetaphorik sichern die Kontinuität des literarischen Milieus. In ihm wird eine Dichtweise ausgebildet, die ihr Mißtrauen nicht nur gegen die herkömmlichen Symbole, sondern gegen deren Symbolisierungsverfahren selber wendet. Der Begriff der Parodie wird solchermaßen erweitert. Dadurch daß die Bilder und Motive ihrer gewohnten poetischen Umwelt entfremdet oder gegen andere ausgetauscht werden, verändert sich der Horizont ästhetischer Erwartungen und Wirkungen. Was sich hier an Neuartigem tut, ist mit Trivialisieren, Verhäßlichen, Schockieren nur teilweise beschrieben. Die Vereinigung von Lyrik und Kabarett, wie wir sie im «Neopathetischen Cabarett» vollzogen finden, hat in Moritaten, Studenten- und Casinopoesie ihre Vorgänger. Die Trivialisierung als Pointe war schon dem Publikum Heinrich Heines vertraut. Seine Aschermittwoch- und Katzenjammerversen aus dem Zyklus «Angelicme» haben bei Lichtenstein ihre Parallele, so gut wie die Rollengedichte, die die zitierte Person als Mittel

nutzen, den Ton zu senken, oder die Schlußgedichte des «Neuen Frühlings» mit ihren Versen auf das Wetter:

Himmel grau und wöchentäglich!
Auch die Stadt ist noch dieselbe!
Und noch immer blöd und kläglich
Spiegelt sie sich in der Elbe.

Allerdings, wenn Heine noch Zyklen und Gedichte mit solchen Versen schließt, um den Leser zu düpieren, so hat sich bei Lichtenstein der Charakter des Zuhörers aufgelöst. Was man dort die Handlung des Gedichtes nennen könnte, ist hier zerstört. Für Lichtensteins zeilenweise verselbständigte lyrische Impression, das reportagehafte Signalement, ist das Verlangen nach Überschaubarkeit des Ganzen äußerlich geworden. Der Eklat, mit dem Heine einen Zyklus oder ein Gedicht schließt, ist Voraussetzung der neuen Lyrik.

Der Ausgangspunkt dieser Dichtweise ist eine eigentümliche Verwirrung, eine Desillusioniertheit über die Eingebungen und Aufgaben des Dichters und die Beschaffenheit der Welt, die ihm ihre ästhetische Deutung überlassen hat. Mit den Augen des ennuierten Betrachters gesehen, verwandelt sich das Welttheater in ein Varieté, ein Panoptikum, in «Kientoppbildchen». Die Lähmung der Seele vergleicht sich mit dem Blaken einer alten Lampe: «Und wie eine alte Lampe / Blakt der Wind die saure Seele.» Das alte Emblem der menschlichen Seele und dichterischen Einbildungskraft hat nicht erst in Lichtensteins kleinem Frühlingsgedicht seine Umdeutung erfahren. Heine hatte es schon mit dem Bilde der traurigen Hinterlassenschaft eines Theaterabends verknüpft:

Und alles riecht nach ranz'gern Öle.
Die letzte Lampe ächzt und zischt
Verzweiflungsvoll und sie erlischt.
Das arme Licht war meine Seele.

«Sie erlischt» heißt das Gedicht, das so endet. Zu den Bildern der blakenden Lampen und Winde, der verweinten Götter und geschminkten Landschaften, der verschimmelten, verwachten Gesichter und Nächte, der toten Tage, der Karnevalsträume und kreischenden Konzerte gehören die Gestalten melancholischer, vielleicht verrückter Dichter, die jene Bilder schräg in einem Winkel und aus einem Augenwinkel betrachten. Des Heiligenscheins beraubt, wie Baudelaires mythologische Figur des modernen Dichters, meditieren sie über ihr jämmerlich schönes Ende:

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...

Der so in das «Capriccio» gepinselte, entmythologisierte Dichter ist wie Kuno Kohn von jener Sippe des Bajazzo, des verzweigten Sonderlings und «Visionarren» (van Hoddis), der seine launischen, skurrilen und grillenhaften Vorfahren bis zum Pierrot und Scurra zurückverfolgen kann und den die Jahrhundertwende liebte.

Die «weiche Zerstörung» der Welt, als Parodie entfaltet, als Paradox der reinen Sehnsucht und versagten Inspiration in der Seele des Poeten gespiegelt, die dichterische Wahrnehmung

und die Beschaffenheit des Gedichtes verändernd, hat ihren Ausdruck im Topos vom kläglichen Weltende gefunden. Die traurige Apokalypse ist nicht nur eine deprimierte Vorwegnahme drohender Weltkriegskatastrophe in der deutschen Lyrik, sondern sie korrespondiert der Erschütterung des poetischen Welthaushalts, der europäischen Erschütterung der Selbst- und Weltgewißheit lyrischen Dichtens, die das Welttheater zum Panoptikum, die dichterische Eingebung zum Bewußtsein von Obsession und Machination gewandelt hat. Lichtensteins Weltuntergangsbeschwörungen tragen durchaus auch jenen Zug des Katastrophenwunsches, den man den Expressionisten, etwa Heym, als bürgerlichen Anarchismus angekreidet hat. So endet Lichtensteins Beschreibung der «Sommerfrische»:

Wär doch ein Wind ... zerriß mit Eisenklauen
Die sanfte Welt. Das würde mich ergetzen.
War doch ein Sturm ... der müßt den schönen blauen
Ewigen Himmel tausendfach zerfetzen.

Auch seine Gedichte durchgeistern Irrenhaus-, Krankenhaustode und Selbstmordphantasien. Aber noch jene Strophen, die scheinbar die kaleidoskopische Schütteltechnik des «Weltende»-Gedichts von van Hoddis kopieren, wirken weniger halluzinativ, weniger visionär, als sie vielmehr den schlimmen Idyllen, den Beschreibungen böser Trivialität gleichen, wie sie Eliots «Prüfrock», Audens oder Lautensacks Idyllen oder die Verse Julian Tuwims geben. Unter den deutschen Expressionisten verkörpern Lichtensteins Gedichte neben einigen Versen Hardekopfs und des jungen Blass jenen sanften Nihilismus, der das Klima der europäischen Lyrik nicht minder nachhaltig dadurch verändert, daß sie unauffällig und gleichsam nachlässig dem herkömmlichen Typus des Stimmungsgedichtes ihren neuen fallenden, stimmunglosen Tonfall unterschieben. Wie die Großstadt, so ist die Melancholie der erschöpften Alltäglichkeit Lichtenstein natürlich geworden. Seine Sensationen haben auf das Sensationelle verzichtet. Seine Zeilentechnik bemüht sich eher um das Protokollarische, als daß sie futuristische Vorläufigkeit manifestierte. «Qu'est-ce qui se passe»: Apollinaires Gedichttitel paßt zu den gefrorenen Momenten seiner lyrischen Aufzeichnungen.

Hymnisches, Programmatisches liegt ihm nicht. So erinnerten sich denn auch die Dadaisten und Surrealisten seiner seltener als der Zeichensprache des van Hoddis. Und die Differenz seines paradoxen Humors mag auch Andre Breton veranlaßt haben, ihn nicht neben van Hoddis in seine Anthologie «schwarzen) Humors aufzunehmen.

«Unsichtbar hinter ungeheuren Bäumen / Unglaublich friedlich naht das große Grauenhafte.» In der Form der Privation, als Nichtigkeit, unbestimmter Gegenstand der Angst, Nebel, Siechtum, Trostlosigkeit, Schlaflosigkeit erscheint die Todesdrohung. Der im Gedicht angeschaute Weltzustand ist das genaue Pendant zu der sonderbar isolierten, träumerischen und scharfsichtigen Ekstase des ästhetischen Zustandes, in dem das Gedicht entsteht. In einem Prosastück «Der Freund» ist dieses Gefühl der Absenz, des Gewohnheitsverlustes, der Wachheit und Betäubung, des reflektierten Todes festgehalten: «Wo ich hinschaue, werde ich verwirrt.» Die Desorientiertheit verschärft die Nervenreizbarkeit, die Reaktion auf die heterogenen, dissonanten Qualitäten der einzelnen Wahrnehmungsereignisse. Ihre Unvermitteltheit fordert den analytischen Sinn heraus. Analyse und Synthese sind vom Gedicht ursprünglicher als bisher zu leisten, auf tieferer Ebene und mit gewaltsamerer Durchschlagskraft.

Daraus erklärt sich der Anschein des lyrischen Pointilismus, aber auch der intellektuelle Witz, das Expressive dieser Gedichte. Sie erfüllen, was schon Przybyszewski, dann Kurt Hiller in seiner *Weisheit der Langeweile* (1913) als Programm der Großstadtdichtung verkündet haben und was Ernst Blass in den «Vor-Worten» seiner Gedichtsammlung von 1912 der Ehrlichkeit und skeptischen Andacht des modernen Lyrikers für unerläßlich hält: «Das wird in seinen

Klängen liegen: das Wissen um das Flache des Lebens, das Klebrige, das Alltägliche, das Stimmungslose, das Idiotische, die Schmach, die Mießheit.»

Eine Dichtart, der es auf die Schnelligkeit der Assoziation zwischen dem ersten Eindruck und dem letzten Ausdruck ankommt, setzt eine höhere Reflexion auf ihr sprachliches Material voraus. Unter diesem Aspekt besteht Übereinstimmung zwischen den Kritikern Lichtensteins und etwa dem surrealistischen Manifest Iwan Golls. Lichtensteins Gedichte sind ihrer Technifizierung so gut wie ihrer Sentimentalität voraus, nicht anders als Parodie und Groteske eher Elemente als Prinzipien seines Stils zu nennen sind. Dennoch und gerade deshalb ist an ihnen die Emanzipation stilistischer Mittel besonders gut zu beobachten. Was sich so unscheinbar gibt und unter dem samtweichen Schein des lyrischen Stimmungsbildchens giftig hervorblüht wie die Herbstzeitlosen Apollinaires, sind die nadelkalten, mit der größten Präzision gestochenen Beobachtungen eines bitteren, unerbittlichen Kunst- und Sprachverstandes. Eben weil von der extremen Sensualität und der Reizbarkeit durch Extreme zu ihrem Ausdruck nur ein Weg der Verkürzungen führt, haftet diesen Gebilden für den oberflächlichen Leser etwas Berechnetes, Kalkuliertes an. Während Kalkül doch nichts ist als die Bezeichnung für den Triumph, der Ausdruck sei seiner Schwierigkeiten Herr geworden. Warum sollte man dem Gedicht als Mangel anrechnen, was man dem Aperçu als Verdienst zuschreibt? Es ist ein fixierender Blick. Er läßt sich nicht von den Eindrücken inspirieren und begeistern, sondern festhalten, er erhascht sie im Fluge und spießt sie auf: er bannt sie in der Flüchtigkeit ihrer sinnlich-geistigen Apprehension fest.

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.

Die Abstraktion, welche die Metaphorik (von Fliegen und Spinne) vollzieht, so deutbar sie auf die Verfassung des dichtenden Subjektes ist, verharrt doch zugleich in der Präzisierung des Konkreten. Sie analysiert den Nebel-Eindruck, sie eilt nicht schnurstracks von dannen, den Nebel, wie dem poetisch gestimmten Gemüt erwünscht und gewohnt, zum Symbol menschlicher Einsamkeit zu erheben und zum Anlaß lyrischen Existenzbekenntnisses zu degradieren. So macht sich auch die folgende Strophe die ausgebildete Poetensprache zunutze. Das Menschheitspathos derer, «die wir doch groß und ewig einsam sind / und wandernd nimmer suchen irgend Ziele» (Hofmannsthal), wird auf den vergiftenden Augenblick reduziert und das Bild «weicher Zerstörung» vervollständigt:

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

Die dichterische Phantasie Lichtensteins ist geleitet von dem Verlangen vollkommener sinnlich-sprachlicher Konkretion dessen, was er «ideeliche Bilder» nennt. «Absicht ist weiterhin», so schreibt er in der Selbstinterpretation der «Dämmerung», «die Reflexe der Dinge unmittelbar - ohne überflüssige Reflexionen aufzunehmen.» Zuweilen jedoch sei die Darstellung der Reflexion wichtig, um den Eindruck zu vertiefen. Reflexionen, wie «ich bin nur ein kleines Bilderbuch», wie die redensartigen Sentenzen «alle Menschen müssen sterben. / Glück und Glas, wie bald bricht das» im Gedicht «Angst», wie die zitierte Schlußstrophe des Gedichtes «Nebel», haben den gleichen Reflexcharakter, sind ebenso als Mittel benötigt wie die «Landschaftsbilder», die sie «scheinbar durchbrechen». Lichtenstein

verwendet die Phraseologie, den Tonfall pathetischer Allgemeinheiten, lakonischer Zeitungsnotizen, simpler Kinderverse, des Soldatenliedes, des Chansons, um ihren Status als Behauptungssätze zu destillieren und ihren vorgegebenen Gehalt zu relativieren. So erzeugt gerade das abstrahierende, analytische Verfahren das absolut Präsentische, ja Aktualitätshafte der Aussage. Die Entleerung und Vernichtung der Einfühlsamkeit präzisiert die Darstellung der Empfindung. In ihrer Ablösbarkeit erscheinen die Empfindungsqualitäten substantieller als die Gegenstände selber, denen als Substanzen sie scheinbar nur zugehörten. Die Folge ist die eigentümlich paradoxe Wirkung, daß, wie man bemerkt hat, in diesen Gebilden ein Rahmen um das fehlende Gemälde gezogen scheint.

Ist das «Charakteristische des Stils» einmal erkannt, so lassen sich auch die stilistischen Mittel in ihrer Funktion genauer bestimmen. Man wird nicht mehr die asyndetischen Reihungen, die Oxymora und Kontrastfügungen, den Verschleiß an Assonanzen, den Reimabfall, die verschmutzte Farbpalette, die schrillen und ineinander verlaufenden Töne, das gleichsam Laue und Stockende der Verse für pure Zertrümmerung, für groteske Verzerrung nehmen. Das Absurde bildet nur den Rand einer sehr viel subtiler und rationaler organisierten Entstellung. Es fällt auf, wie gehäuft und regelmäßig Lichtenstein in seinen stets einfachen Sätzen dem Hauptwort das charakterisierende Beiwort zufügt. Dieses Schema schlichter Aussagen und Attributierungen ermöglicht ihm jene Verschiebungen, die die Beschaffenheit der Attribute erst ans Licht rücken und verselbständigen. Fraglich ist, ob man die ungewöhnlichen semantischen Koppelungen, die gut horazische *callida iunctura verborum*, die unauffälligen und raren Neologismen schon manieristisch nennen soll. Sie machen jedenfalls nicht viel anderen Gebrauch von der Klangsinnlichkeit und charakterisierenden Kraft unerwarteter Kombinationen als schon die römische Satire, wenn sie, in der desultorischen Abfolge ihrer Themen, bei Varro zum Beispiel, die sensuellen Elemente der Sprache üppig gebraucht, um die *lascivitas* der Kokotten gewissermaßen auch als Klanglusterheit im Gedicht zu entlarven. Man höre Verse wie die folgenden aus dem «Winterabend»:

In gelben Fenstern trinken Schatten heißen Tee.
Sehnsüchtge wiegen sich auf hartem Schimmerteiche.
Arbeiter finden eine sanfte Damenleiche.
Johlende Dunkle werfen glimmend blauen Schnee.
An hohen Stangen hängt, verfleht, ein Streichholzmann.

Die Wortverschiebung entspricht der Farbverschiebung: Lichter und Schatten färben, wie in der Malerei seit Cézanne, Fenster, Teiche und Schnee, die Menschen erscheinen als Schatten, als Dunkle, als das also, was von ihnen sichtbar ist. Sie sind beherrscht von flüchtig registrierten Bewegungen. Und unversehens stößt man auf diese leicht befremdenden und ganz sensuellen Adjektive: die «sanfte» Damenleiche, den «verflehten» Streichholzmann. Wie hier der hautnahe Empfindungscontrast von heiß und kalt, so beherrschen die haptischen Attribute und die dissonanten, unangenehmen Geräusche Lichtensteins bekanntestes Gedicht «Die Dämmerung»:

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.

Grobkörnige sinnliche Verben und Adjektive heften sich an Dinge, Menschen, Tiere. Ob sie als Personifikationen, als Anthropomorphisierungen oder umgekehrt als Verdinglichungen

aufzutreten, ob als schminkende Adjektive oder in Aktion und Bewegung gleichsam gelähmte Verben und Verbalformen (der Wind «hat sich gefangen», ein Dichter «wird vielleicht verrückt», ein Jüngling «will besuchen»): alles überziehen sie wie mit einem gemeinsamen Niederschlag. Auch die weichen Alliterationen und die vollen Silben, mit Gusto gereimt, schlagen einem wie feuchte Wäsche um die Ohren. Die Verbindung verschiedenartiger Sinneseindrücke zu einem einzigen Eindruck, der Prozeß der Synästhesie also, ist metonymischer Natur. Das heißt: der <eigentliche>, der synthetische Eindruck wird durch Einzeleindrücke benannt, die mit ihm, wie die Rhetorik sich ausdrückt, in <realer Beziehung> stehen, ihm also nicht durch Vergleiche, durch Metaphern zu dienen suchen. Der Gesamteindruck, den das «Dämmerungs»-Gedicht beabsichtigt, setzt sich in der Weise aus den einzelnen Eindrücken zusammen, daß sie ihn mählich tingieren, wie jener sie seinerseits leise verschiebt. Das metonymische Verfahren läßt sich auch innerhalb der Wendungen zeigen: der dicke Mann «klebt» nicht am Fenster, aber für den Betrachter sieht es so aus, als sei der hinter dem Fenster Stehende auf diese Weise an es geheftet. Nicht der Clown, aber seine Kleider und sein geschminktes Gesicht sind grau. Nicht der Kinderwagen, aber das Kind in ihm schreit offenbar. In solcher sich steigernden Folge von Vertauschungen - die Rhetorik würde von Hypallage sprechen - äußert sich dieselbe «Umbenennung», die jede Eigenschaft am Gesamtzustand dieses Spätnachmittags partizipieren läßt. Von ihr ist schließlich der Aufbau des Ganzen gelenkt, die durch die penetrante Beliebigkeit des unbestimmten Artikels angezeigte Auswahl bestimmter Gegenstände. Ihre Willkür ist, ähnlich der Bilderfolge des Kinematographen, nur scheinbar. Ihre Abfolge wird zum Gesicht. Sie ist nicht impressionistisch, sondern physiognomisch - ähnlich wie die Kunst der Physiognomik aus den extremen Zügen den Charakter ableitet und die Bildabfolge des Kinos aus den exzentrischen Stationen die Bewegung zusammensetzt.

Lichtensteins grimassierender Stil hat seine eigene Prägnanz. Es ist nicht erlaubt, von «Irrealitätsfetzen» und dem «äußersten Ausdruck universaler Sinnlosigkeit» zu sprechen, wie es angesichts gerade der «Dämmerung» und einer Zeile wie «Ein Pferdchen stolpert über eine Dame» geschehen ist. Seine Klassifizierung als Grotesktdichter ist zu modifizieren. Auch die Verurteilung des «subjektiven Idealismus» der dermaßen die Welt zur Unwirklichkeit auflösenden Dichter ist zu pauschal. Die subjektive Abhängigkeit gehört zur Natur des Bildes, wird nicht im Gedicht reproduziert. Die Gedichte teilen auf ihre Weise den skeptischen Relativismus einer Philosophie, die Erkennen als Beschreiben vollzieht, nicht dem Erkannten mit der Beschreibung naheilt. Es scheint, daß die bloße Deskription der Vorstellungen, ihrer Subjektivität bewußt, genauere Anschauung vermittelt einer Welt, die eher zu beschreiben als zu begreifen ist. «Die Vorstellungswelt ist kein Spiegelbild der wirklichen Welt, sondern selbst ein Teil des Weltgeschehens ... Jedes elementare Urteil enthält schon fiktive Elemente.» So hat Hans Vaihinger zu gleicher Zeit in seiner *Philosophie des Als Ob* (1911) formuliert, und er schließt: «Der Wunsch, die Welt zu begreifen, ist daher nicht bloß unerfüllbar, sondern töricht.» Andererseits hat auch Lichtensteins Synästhesie mit der Synästhesie der Romantiker, seine Metonymie mit der <absoluten Metapher> der Lyrik nach Mallarmé wenig zu schaffen. Von dem metaphorischen als symbolischen Verfahren, die äußere Welt zu zerstören, um ihre Elemente oder die evokative Kraft des reinen Wortes als absoluten Ausdruck der Innerlichkeit zu nehmen, ist dieses metonymische Verfahren zu unterscheiden, das sich an den Sinnesqualitäten, den Fiktionen unseres Vorstellungsvermögens entlangtastet, Welt jenseits ihres Dualismus, ihrer Entzweiung von Äußerlichkeit und Innerlichkeit, jenseits ihrer Begreifbarkeit durch Einfühlung zu beschreiben. Ähnlich lassen sich die Abstraktionen etwa des Kubismus als eine Entdeckung bestimmter Wahrnehmungseigenschaften der Dinge begreifen. So auch wird die Reflexion zum Bestandteil einer wahrgenommenen Welt. Das intellektuelle Erlebnis der Großstadtdichter ist keine *contradictio in adiecto*, keine pure Zerrissenheit, die, was sie nicht mehr erfüllen kann, sezieren müßte. Es ist vielmehr ein

Bewußtsein der reflexiven Beschaffenheit unseres ästhetischen Eindrucks selbst. Die so verstandene Metonymie meint: sprachliches Erfassen von Welt ist immer abstrahierend. In der bloßen Wiedergabe unserer Eindrücke wird Welt schon abstrahiert und damit deformiert. Deformation ist keine Zerstörung, keine Annihilierung des Kosmos, sondern nur die Folge ihrer < ehrlichen Beschreibung. Ist sie als Kategorie in dieser Weise bestimmt - Entstellung, Entfremdung, Abweichung werden je nach Deszendenz und Tendenz von den Literarhistorikern bevorzugt —, dann läßt sich auch klarer und differenzierter sagen, warum und inwiefern sich in so beschaffener Lyrik die herkömmlichen Inhalte verschieben, die semantischen Felder verändern und die Parodie poetischer Konventionen zum Kunstmittel wird.

Wilhelm Worringer, der den künstlerischen Expressionismus 1911 in Deutschland einläutete und ihm auch einen der bewegtesten Nachrufe widmete, hatte 1908 «Abstraktion» und «Einfühlung» als die beiden Gegenpole menschlichen Kunstempfindens aufgestellt. Historisch interessant ist, wie die neue Ansicht künstlerischen Abstraktionsdranges aus dem Werterelativismus Nietzschescher und Simmelscher Prägung hervorwächst und sich gleichzeitig mit der Tendenz zur Abstraktion in der modernen Kunst entwickelt. Was dort von Worringer formuliert wurde, kann einen tieferen Grund für die Gemeinsamkeit der bildenden Kunst und der Literatur in der Zeit um 1910 abgeben, als ihn Motivparallelen anzeigen. Die «innere Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt», die geistige «Platzangst», sich nicht nur auf den Augeneindruck, sondern überdies noch auf die Versicherungen des Tastsinnes angewiesen zu fühlen, die Isolierung des Einzeldinges, die «verzerrte Zeichnung» als Versuch, die Raumwelt in die Abstraktion der Ebene zu bannen: sie beschreiben eine ästhetische Anschauung, die man in den Stilprinzipien der früh-expressionistischen Dichtung wiederzufinden vermag. Der Radikalisierung einer Erkenntniskritik, die sich skeptisch gegen ihre eigenen Grundlagen wendet, entspricht die Relativierung der klassischen organischen Kunstlehre als «Einfühlungsästhetik». Worringers kunsttheoretischer Traktat läßt die Dissoziation überlieferter poetischer Stilelemente im Frühexpressionismus nicht nur als Ausdruck einer Zeitstimmung, der Ängste und Vorahnungen der Vorweltkriegszeit, sondern zugleich auch im Horizont moderner Kunstentwicklung als Fortschritt ästhetischer Erkenntnis verstehen. Begreiflicher wird damit auch das Paradoxon dieser Gedichte: der geheime Spiritualismus ihrer Materialisierungen, die reine Poesie, welche aus der Selbstauflösung traditioneller Poetengröße sich entfaltet, und Lichtensteins Satz, daß man allerdings sonderbar lachen müsse, wenn man sehen lerne.

Geboren am 23. August 1889 als Sohn eines jüdischen Fabrikanten in Berlin. Schüler am Luisenstädtischen Gymnasium. Studierte Jura in Berlin und Erlangen und promovierte 1913. im Oktober 1913 als Einjähriger eingezogen. Am 8. August 1914 kam er an die Front. Am 25. September fiel er, gerade fünfundzwanzig Jahre alt, bei Verdun (Somme). Erste Veröffentlichungen von Gedichten und Prosastücken vor allem im *Sturm* (seit 1910), im *Simplicissimus* und in der *Aktion*. 1913 Sonderheft der *Aktion*.

WERKE: *Die Dämmerung*, Gedichte, 1913 (als «Lyrisches Flugblatt» des Maiandros-Verlages); *Gedichte und Geschichten*, gesammelte Lyrik und Prosa, hrsg. von Kurt Lubasch, 1919; *Gesammelte Gedichte*, 1962, und *Gesammelte Prosa*, 1966, hrsg. von Klaus Kanzog (mit Bibliographie).

SEKUNDÄRLITERATUR: Herbert Heckmann, «Marginalien zu Lichtenstein», in: *Akzente*, 1955; Klaus Kanzog, «Die Gedichtheft Alfred Lichtensteins», in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 1961. Erwähnungen Lichtensteins (in Ergänzung zur Bibliographie K. Kanzogs): Kurt Pinthus, «Zur jüngsten Dichtung», in: *Vom jüngsten Tag*, 1916; ders., Vorwort zur *Menschheitsdämmerung*, 1920; Heinrich Eduard Jacob, Einleitung zu *Verse der Lebenden*, 1924; Georg Lukács, «Größe und Verfall des Expressionismus», in: *Internationale Literatur*, 1934; Walter Muschg, *Von Trakl zu Brecht*, 1963; Karl Ludwig Schneider, «Themen und Tendenzen der expressionistischen Lyrik», in: K. L. Seh., *Zerbrochene Formen*, 1967.

In: Rothe, Wolfgang. *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Bern—München: Francke, 1969. S. 398-409.

