

# Die Aktion

WOCHENSCHRIFT FÜR POLITIK, LITERATUR, KUNST  
III. JAHR HERAUSGEGEBEN VON FRANZ PFEMFERT NR.40

INHALT: Max Oppenheimer: Der Lyriker Alfred Lichtenstein (Titelbild) / Franz Pfemfert: Blatt aus meinem Tagebuch / Franz Pfemfert: Massenzentrale-Umsatz / Ludwig Rubiner: Manuskripte / Oskar Koppel: Im Zeitgarten zu Breslau / D. Wemickendorf: Aus dem Leben Voltaires / Alfred Lichtenstein: Selbstkritik; 8 Gedichte / Henriette Hardenberg: Verse / Sylvester von Bubenhausen: Ueber die Ehe / Glossen



VERLAG , DIE AKTION , BERLIN-WILMERSDORF

HEFT 30 PFG.

*Die Zeitschrift »Die Aktion« mit einem Porträt Alfred Lichtenstein von Max Oppenheimer*

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. 77.

**WOLFGANG PAULSEN:**

Alfred Lichtenstein • Die Dämmerung

## Die Dämmerung

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 fatter Mann.  
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.  
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.  
Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen.<sup>1</sup>

„Keiner auch der großen Lyriker unserer Zeit hat mehr als sechs bis acht vollendete Gedichte hinterlassen“, lautet ein viel zitierter Ausspruch Gottfried Benns.<sup>1a</sup> Als ob es mit der Zahl acht bei Benn seine besondere Bewandnis habe, hat ihn schon Kurt Pinthus 1920 mit acht Gedichten, von denen noch heute einige zu seinen bekanntesten, wenn auch sicher nicht vollendetsten gehören, in die *Menschheitsdämmerung* aufgenommen. Wir werden da von Zufall reden wollen, obgleich wir gleichzeitig dann den Verdacht nicht loswerden, eine solche zufällige Zahlengleichheit könnte ihre tiefere Bedeutung haben, indem sie etwas über das kritische Selbstverständnis der Berliner Expressionisten aussagt, zu deren Anregern und Wortführern der Leipziger Lektor und Kritiker Pinthus ja sicher gehörte. Mit acht Gedichten hat er nämlich auch Alfred Lichtenstein an dieser seiner „Symphonie jüngster Dichtung“ beteiligt. Acht Gedichte aber stellen, wo es gleich um die ganze Menschheit und ihre Abend- und Morgendämmerung geht, keinen maximalen, sondern im Gegenteil schon eher einen minimalen Wert dar. Die als führend empfundenen Dichter wurden mit ganz anderen Ziffern bemessen. Das zu belegen, genügt ein kurzer Überblick über die *Menschheitsdämmerung*. Die Beiträge der 23 Symphoniker verteilen sich nämlich wie folgt: an erster und oberster Stelle steht Franz Werfel mit 27 Gedichten; ihm folgen, in beträchtlichem Abstand, Hasenclever mit 22, Ehrenstein mit 20 (frühe Auflagen: 18), Klemm mit 19, Däubler mit 17, die Lasker-Schüler mit 15 (frühe Auflagen: 14), Becher mit 14, Stramm, Heym und Wolfenstein mit je 13, Zech mit einem wohlabgerundeten Dutzend und Schickele schließlich mit 11 Gedichten. Erst dann schließt sich das expressionistische Fußvolk mit seinen jeweils zehn oder weniger Beiträgen an, darunter aber Namen wie Benn, Goll, van Hoddis, Lichtenstein, Lotz, Stadler und Trakl. Wir wollen die Statistik nicht überfordern –äußere Umstände und vor allem persönliche Beziehungen haben ihr weitgehend das Gesicht gegeben. Was immer aber sie bedeuten mag, sie macht deutlich, daß wir manche dieser Lyriker heute anders lesen, als sie sich einst selbst gelesen haben, und daß fernerhin in dem seitdem vergangenen halben Jahrhundert einige der alten „Stars“ sehr verblaßt sind, während manche Sterne geringerer Ordnung sich dagegen als erstaunlich beständig erwiesen haben. Zu den ersteren gehören viele von denen, die Albert Soergel für das lesende Bürgertum der Vor-Hitler-Zeit als die großen Vertreter des lyrischen Expressionismus kanonisierte. Auch das gäbe einiges zu bedenken.

Was nun aber Lichtenstein betrifft, so geht aus manchem Zeugnis seiner Zeitgenossen ziemlich eindeutig hervor, daß sie ihn in ihren Kreisen nur unter Vorbehalten duldeten. Diese Vorbehalte hatten ihren Grund zunächst wieder stark im Persönlichen. Es fehlte Lichtenstein ganz offenbar die Gabe, sich den Menschen angenehm zu machen, wie sie Werfel oder Hasenclever allem Anschein nach in hohem Maße besaßen. Auch wo man Lichtensteins Leistung als solche anerkannte, tat man das doch offenbar nur widerwillig. In den rund drei Jahren, die ihm bis zu seinem frühen Tod in den ersten Kriegswochen zum Schaffen gegeben waren, finden wir ihn, den gebürtigen Berliner –und zwar aus Wilmersdorf, worauf er gerne bestand –unentwegt, aber eigentlich vergeblich bemüht, in die dortigen Künstlerkreise Eingang zu finden. Er gehörte immer wieder nur am Rande dazu. Wenn man ihn gelten ließ, geschah das, wie es scheint, auf Widerruf. Daß Lichtenstein unter diesen Verhältnissen und den daraus resultierenden Spannungen –gleichgültig, ob er sie selbst verursacht hatte oder nicht –schwer gelitten hat, bezeugen vor allem die Geschichten und Skizzen, in denen er, in erstaunlicher Nähe zu Kafka, um neue Möglichkeiten der Prosa rang und von denen eine Reihe um die Figur Kuno Kohns, Lichtensteins alter ego, kreisen.<sup>2</sup> In ihnen nahm er nicht nur Freund und Feind aufs Korn, sondern vor allem auch sich selbst, so daß man da, wie überhaupt so oft in der expressionistischen Dichtung, einem Typus Mensch begegnet, der offenbar seinen „gesunden“ oder „normalen“ Bezug zur Umwelt verloren hat. In den gleichzeitig entstandenen Gedichten drückt sich diese Bezugslosigkeit rein formal schon in dem kompositorischen Zusammenrücken des nicht notwendig Zusammengehörigen aus, das zur Groteske führen muß, auch wenn der dichterische Ansatzpunkt anderswo lag. Die Groteske aber ist die Vorform des Absurden. Das derartigen Bestrebungen zugrunde liegende Welterlebnis gehört ohne Frage in die Geschichte jenes Unbehagens in der Kultur, von dem schon Freud sprach, und das auch heute wieder, in leichter Abwandlung, wach geworden ist. Die Dichter stehen in solchen Zeiten augenscheinlich unter dem Zwang, die eigene Bezugslosigkeit nach außen zu projizieren, die gewöhnlich als Lebenseinheit erfahrenen und akzeptierten Zusammenhänge brüsk aufzulösen und sich durch ein verbissenes und oft böses Gelächter –oder besser: Grinsen –der Bedrohtheit zu entziehen. Jeder Ausweg in eine ästhetisch bedingte Illusionshaftigkeit scheint damit abgeschnitten, die Dichtung entromantisiert, nur daß sich im Zusammentreten der Gedichte und Werke, in dem fortgesetzten Herausstellen von Anti-Werten dann doch wieder ein neues ästhetisches Verhalten sowie eine neue Werteskala ergibt, die man als Illusionismus der Illusionslosigkeit bestimmen könnte. In jedem echten Mann ist eben, nach Schiller, ein Kind versteckt, „das will spielen“, auch wenn es nur mit seinem Grame spielt. Mit der betonten Illusionslosigkeit aber geht engstens ein Verzicht auf das lyrische Pathos zusammen, nicht aber notwendig auch der auf die große Geste, die ja auch ohne Pathos auskommen, es jedenfalls auf ein Minimum reduzieren kann, wie das Gedicht „Weltende“ des van Hoddiss zeigt, von dem Lichtenstein so nachhaltig beeindruckt wurde. Blicken wir von solchen Feststellungen aus auf unsere etwas summarische Statistik zur *Menschheitsdämmerung* zurück, wird wahrscheinlich, daß sich die Geister damals offensichtlich in ihrem Verhalten zum Pathos schieden. Man darf wohl sagen, daß Werfel und Lichtenstein auf der expressionistischen Schaukel, von der eben immer nur die eine Seite gerade „oben“ sein kann, einander gegenüber saßen.

Es kann gar keine Frage darüber bestehen, daß Lichtenstein tatsächlich die entscheidende Anregung für das Grotesk-Gedicht, mit dem man ihn gemeinhin identifiziert, von dem Gedicht des zwei Jahre älteren Jakob van Hoddiss erhalten hat. Das Gedicht „Weltende“ war schon am 11. Januar 1911 im *Demokraten*, dem Vorläufer der *Aktion*, erschienen; die „Dämmerung“ wurde, laut Datierung in der kritischen Ausgabe<sup>3</sup>, am 5. März 1911 geschrieben und erschien am 18. März in Waldens *Sturm*. Wenn man aber aufgrund solcher Abhängigkeit das Gedicht gleich als bloßes Derivat abstempeln wollte, bliebe nicht viel Dichtung übrig, die nicht derivativ wäre. Selbst van Hoddiss' Gedicht war ja alles andere als

eine Originalleistung gewesen, denn hinter ihm stehen ganz unverkennbar die schweren Versblöcke der Gedichte Heyms, und hinter diesen wieder die priesterlichen Metren Georges, von denen Heym sich durch die parodistische Verkehrung zu befreien gesucht hatte. \* Über die formale Abhängigkeit der „Dämmerung“ vom „Weltende“-Gedicht war man sich damals übrigens wohl sofort klar gewesen. Darauf, wie überhaupt auf das Verhältnis Lichtensteins zur *Aktion* und ihrem Herausgeber Pfemfert, wirft eine Episode einiges Licht. Als Lichtenstein dort nämlich mehr als zwei Jahre später, am 4. Oktober 1913, gelegentlich seines ersten und einzigen lyrischen Flugblattes, für das dieses Gedicht den Titel abgab, so etwas wie eine Selbstkritik schrieb, fühlte Pfemfert sich bemüßigt, den kurzen Ausführungen eine Fußnote anzuhängen, in der er nachdrücklichst auf van Hoddiss' „schönes“ Gedicht verwies und erklärte: „Tatsache ist, daß A. Li. Wi. [= Wilmersdorf] dies Gedicht gelesen hatte –• bevor er selbst ‚Derartiges‘ schrieb. Ich glaube also, daß van Hoddiss das Verdienst hat, diesen ‚Stil‘ gefunden zu haben, Li. das geringere, ihn ausgebildet, bereichert, zur Geltung gebracht zu haben.“ „Abgesehen von allen Selbstverständlichkeiten, die damit ausgesprochen wurden, war das natürlich ein Schuß aus dem Hinterhalt. Lichtenstein wird an ‚Derartiges‘ damals längst gewöhnt gewesen sein, zumal er an solchen Schießereien selbst lebhaften Anteil genommen hatte; denn die meisten seiner satirischen Prosaskizzen waren damals schon in verschiedenen Zeitschriften erschienen. Man hat Pfemfert dieses hämische Urteil immer wieder nachgeschrieben. ‚Tatsache‘ ist natürlich, daß er mit der Erinnerung an die Chronologie völlig recht hatte, nicht aber mit der daraus gezogenen Schlußfolgerung. Wir wissen heute, wie wesentlich Literatur von Literatur lebt und wie fragwürdig der Originalitätsanspruch ist, mit dem die Dichter etwa des Sturm und Drang und der Romantik sich auf sich selbst zurückgezogen hatten. Wir kommen der Wahrheit wohl näher, wenn wir annehmen, daß Dichtung jeweils im Schnittpunkt literarischer und „erlebter“ Lebenslinien entsteht, was sich nicht zuletzt auch gerade an Lichtensteins Gedicht belegen läßt und zum mindesten erklärt, warum und auf welche Weise er die empfangene literarische Anregung zu „bereichern“ vermochte.

Der Interpret eines lyrischen Gedichtes ist nicht immer in der glücklichen Lage, sich auf direkte Aussagen des Dichters zu seinem Gedicht stützen zu können. Eine solche haben wir von Lichtenstein, und es wäre fahrlässig, sie nicht mit in die Betrachtung einzubeziehen. Sie findet sich in jener Selbstkritik zu dem Flugblatt *Die Dämmerung*, von dem die Rede war, und lautet folgendermaßen:

Absicht ist, die Unterschiede der Zeit und des Raumes zugunsten der Idee zu beseitigen. Das Gedicht [Lichtenstein stellt das Gedicht „Die Dämmerung“ in den Mittelpunkt, nimmt es gewissermaßen paradigmatisch] will die Einwirkung der Dämmerung auf die Landschaft darstellen. In diesem Fall ist die Einheit der Zeit bis zu einem gewissen Grade notwendig. Die Einheit des Raumes ist nicht erforderlich, deshalb nicht beachtet. In den zwölf Zeilen ist die Dämmerung am Teich, am Baum, am Feld, am Fenster, irgendwo... in ihrer Einwirkung auf die Erscheinung eines Jungen, eines Windes, eines Himmels, zweier Lahmer, eines Dichters, eines Pferdes, einer Dame, eines Mannes, eines Jünglings, eines Weibes, eines Clowns, eines Kinderwagens, einiger Hunde... bildhaft dargestellt. (Der Ausdruck ist schlecht, aber ich finde keinen besseren.) Der Urheber des Gedichtes will nicht eine als real denkbare Landschaft geben. Vorzug der Dichtkunst vor der Malkunst ist, daß sie ‚ideeliche‘ Bilder hat. Das bedeutet – angewandt auf die Dämmerung: Der dicke Knabe, der den großen Teich als Spielzeug benutzt und die beiden Lahmen auf Krücken über dem Feld und die Dame in einer Straße der Stadt, die von einem Wagenpferd im Halbdunkel umgestoßen wird, und der Dichter, der voll zweifelnder Sehnsucht in den Abend sinnt (wahrscheinlich aus einer Dachluke), und der Zirkusclown, der sich in dem grauen Hinterhaus seufzend die Stiefel anzieht, um pünktlich zu der Vorstellung zu kommen, in der er lustig sein muß – können ein dichterisches ‚Bild‘ hergeben, obwohl sie malerisch nicht komponierbar sind. – Die meisten leugnen das noch, erkennen daher beispielsweise in der Dämmerung und ähnlichen Gebilden nichts als ein sinnloses Durcheinander komischer Vorstellungen. Andere glauben sogar – zu unrecht –, daß auch in der Malerei derartige ‚ideeliche‘ Bilder möglich

sind. (Man denke an die Futuristenmenschepansche.) Absicht ist weiterhin, die Reflexe der Dinge unmittelbar – ohne *überflüssige* Reflexionen aufzunehmen. Lichtenstein weiß, daß der Mann nicht an dem Fenster klebt, sondern hinter ihm steht. Daß nicht der Kinderwagen schreit, sondern das Kind in dem Kinderwagen. Da er nur den Kinderwagen sieht, schreibt er: Der Kinderwagen schreit. Lyrisch unwahr wäre, wenn er schriebe: Ein Mann steht hinter einem Fenster.

Zufällig auch begrifflich nicht unwahr ist: Ein Junge spielt *mit* einem Teich. Ein Pferd *stolpert* über eine Dame. Hunde *fluchen*. Zwar muß man sonderbar lachen, wenn man *sehen* lernt: Daß ein Junge einen Teich tatsächlich als Spielzeug benutzt. Wie Pferde die hilflose Bewegung des Stolperns haben... Wie menschlich Hunde der Wut Ausdruck geben...

Zuweilen ist die Darstellung der Reflexion wichtig. Ein Dichter wird vielleicht verrückt – macht einen tieferen Eindruck als: Ein Dichter sieht starr vor sich hin – [...]

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 [gemeint ist ein Heft der *Aktion*] sind Gedichte abgedruckt, in denen das ‚Groteske‘ unbetont hinter dem ‚Ungrotesken‘ verschwindet.

Auch andere Verschiedenheiten zwischen älteren Gedichten (z. B. Die Dämmerung) und später entstandenen (z. B. Die Angst) Gedichten desselben Stils sind nachweisbar. Man möge beachten, daß immer häufiger besondersartige Reflexionen das Landschaftsbild scheinbar durchbrechen. Wohl nicht ohne bestimmte künstlerische Absichten.<sup>7</sup>

Vergleichen wir diese Ausführungen mit dem Gedicht selbst, fällt zunächst und vor allem zweierlei auf: einmal, daß Lichtenstein „Die Dämmerung“ als Landschaftsgedicht bestimmt, wobei er seine technischen Mittel nicht etwa an denen des Impressionismus, sondern der Malerei mißt, und daß er fernerhin in seiner Interpretation gewisse emotionale Akzente setzt, die im Gedicht selbst ausgespart bleiben, die man da auf den ersten Blick sogar nicht einmal als auch nur impliziert vermutet haben würde.

Was nun zunächst das Moment der expressionistischen Landschaft betrifft, so würde man wohl im Expressionismus, wo es doch angeblich in erster Linie um die Gestaltung von subjektiven Projektionen oder doch um höchst subjektive Reaktionen auf ein objektiv Vorgegebenes geht, nach Landschaftsbildern am wenigsten suchen, vor allem wenn man unter Landschaftsgedichten Naturgedichte versteht. Nun hat Lichtenstein tatsächlich eine ganze Reihe von Landschaftsgedichten geschrieben, aber in kaum einem davon kommt es zu einem rezeptiven Verhalten der Natur gegenüber. Nicht um die Natur geht es, sondern um den Menschen in ihr, und da ist denn die natürlichste Form der Landschaft das Stadtbild, wie wir es in der „Dämmerung“ vor uns haben. Lediglich der Hinweis auf das „Feld“ läßt vermuten, daß wir uns hier nicht in einem Stadttinneren befinden, sondern an einem Stadtrande (doch wohl Berlins). Lichtenstein entwirft vor unseren Augen ein Bild, das gleichsam mosaikartig aus sachlich nicht zueinander gehörigen Einzelaussagen besteht. Die dazu benötigten einzelnen Bildteile könnte man ihrem Wesen oder ihrer Herkunft nach als impressionistisch bestimmen und im konkreten Falle der Lichtensteinschen Gedichte einem expressionistisch-literarischen Pointilismus zuordnen. Dabei dürfte man sich sogar noch auf den Dichter selbst berufen, der in seiner Selbstkritik tatsächlich von einem „sehen lernen“ spricht, wobei er das Wort „sehen“ sogar noch unterstreicht. „Sehen lernen“ – aber wozu? Nicht um zu lernen, sich der Natur ‚hinzugeben‘ oder irgendwie sonst zu ‚öffnen‘, sondern um über das, was man sieht, „sonderbar“ lachen zu können. Man muß „sehen lernen“, um die Dinge zu durchschauen. Was von Lichtenstein in einem solchen Gedicht an Disparatem zu einem Gesamtbild verzahnt wird, ist also bestenfalls ein invertierter Impressionismus, ein Impressionismus entwerteter und verkehrter Impressionen. Das Groteske liegt nicht nur in dem Zusammentreten von nicht Zusammengehörigem, sondern immer schon in dem Gesehenen selbst. Die jeweilige einzelne Bildaussage bemüht sich sofort auch um ihre Deutung, und zwar so, daß ein ungewöhnlicher, nicht ‚normaler‘ Aspekt der Sache herausgestrichen wird. „Ein dicker Junge spielt mit einem

Teich" gibt ein Bild, aber gleichzeitig auch eine durchaus eigenwillige Auswertung dieses Bildes: der Teich ist nicht ‚absolut‘ und für sich da, sondern als Spielzeug des Kindes, wie jedes andere Kinderspielzeug auch. Dadurch wird der objektive Gehalt auf das Subjektive hin verengt, wobei noch hinzukommt, daß in diesem Falle –aber keineswegs nur in diesem –das Subjekt nicht etwa der Dichter ist, sondern ein Mensch im Bild, das Kind: Bildinhalt und Bildfigur sind also eigentlich doppelt gebrochen. Ähnlich verhält es sich mit dem Aufeinander-zu-spielen von Wind und Baum, Fenster und fettem Mann. Das ist wohl das, was Lichtenstein in seiner Selbstkritik als „Reflexion“ bezeichnet; denn der Bildvollzug geschieht auf dem Umweg über den Gedanken –und eine solche „Reflexion“ hebt er dann ausdrücklich von jener anderen, als „überflüssig“ bezeichneten ab, die erst dadurch zustande kommen kann, daß von außen her etwas (durch schmückende Beiwörter z. B.) an das Bild herangetragen wird. Die „Reflexion“, um die es Lichtenstein geht, muß in das Bild selbst eingebettet sein.

Streng genommen freilich ist auch das Kind nichts als ein Objekt unter vielen. Der ungewöhnliche, um nicht zu sagen lächerliche Eindruck, den das Gedicht als Ganzes zunächst auf den naiven Leser macht, rührt überhaupt weitgehend daher, daß das menschliche Element in dem Gedicht immer wieder im Objekthaften verhärtet wird. Dieser Eindruck kommt schon dadurch zustande, daß es in dem ganzen Gedicht kaum Bewegung gibt: die Lahmen kriechen (eine zumindest behinderte Bewegung!), das Pferd stolpert (was so etwas wie eine Bewegung am Fleck ist) und ein dem Jugendstil entlehnter „Jüngling“<sup>8</sup> „will ein weiches Weib besuchen“ (eine Aussage, in der das Bildhafte in eine Intention aufgelöst wird, da ja das „weiche Weib“ mit seiner sich so einschmeichelnden Alliteration außerhalb des Bildrahmens bleibt). Im Gegensatz zu van Hoddiss’ „Weltende“, wo alles in Bewegung ist, dominiert bei Lichtenstein die ruhig, aber kritisch beobachtende Beschreibung.

Zum Objekt geworden ist auch der Mann, der am Fenster klebt, anstatt anständig dahinter zu stehen. Die Verkürzung, die diese Aussage charakterisiert, hält sich zwar noch im Bereich des Optischen, wird aber als solche sofort auch schon ins Reflektive umgesetzt: der Mann, der *ist*, wird zu dem Mann, der etwas *bedeutet* –dem Bürger. Lichtenstein „weiß“ zwar, wie er ausdrücklich feststellt, „daß der Mann nicht an dem Fenster klebt, sondern hinter ihm steht“, aber er bringt ihn trotzdem so ins Bild, wie er ihn zu sehen vorgibt –und aus demselben Grund schreit für ihn der Kinderwagen und nicht das Baby darin. Man fühlt sich eigentümlich an Arno Holz erinnert, der nur zwölf Jahre vorher in seiner *Revolution der Lyrik* (1899) vom Standpunkt des spätnaturalistischen Impressionismus her zum Verwechseln ähnliche Argumente vorgebracht hatte –aber mit welch anderen Ergebnissen! Während der noch in den Bahnen des Naturalismus Denkende das Gesehene an seinem Wirklichkeitssinn orientiert und mit dessen Hilfe korrigiert, unterläßt der Expressionist jetzt jede solche Korrektur, um diese Wirklichkeit dem Gelächter (dem „sonderbaren“ Lachen) preiszugeben. Eigentümlich bleibt dabei, daß Lichtenstein sich offenbar nicht darüber im klaren war, wie ähnliche Wege auch die Malerei seiner und der unmittelbar folgenden Zeit ging. George Grosz hätte das Bild von dem fetten, am Fenster klebenden Mann wenige Jahre später durchaus zeichnen können. Wenn Lichtensteins lyrische Technik an der des Impressionismus gemessen avantgardistisch wirkt, gibt sie sich in dem Augenblick, wo sie sich aggressiv von der „Futuristenmanschepansche“ zu distanzieren sucht, eigentümlich konservativ.

Nun hat aber Lichtenstein selbst vor der Überbewertung des Grotesken in seinen Gedichten gewarnt, und das wohl mit Recht, denn das Reizvolle an einem Gedicht wie der „Dämmerung“ besteht sicher darin, daß es dem Dichter trotz all seiner dichterischen Gewaltakte gelungen ist, etwas Atmosphärisches einzufangen und zu reflektieren. Schon die starken Farben, die er vergleichend setzt, sind hinreichend aufeinander abgestimmt (etwa die Schminke des Himmels auf den Clown), so daß doch etwas wie eine innere Einheit zustande kommt. Es ist das Auge des beobachtenden Dichters, das die Einheit schafft, und damit der

Dichter selbst, der diese Wirklichkeit manipuliert, und als Dichter, der „vielleicht verrückt“ wird, auch selbst mit in das Gedicht eingegangen ist und sozusagen dessen Querachse bildet. Das aber bringt uns zu den emotionalen Aspekten, von denen wir meinten, daß sie auf eigentümliche Weise in dem Gedicht ausgespart seien. „Ein Dichter wird vielleicht verrückt“ mache einen „tieferen Eindruck“ als die Aussage: „Ein Dichter sieht starr vor sich hin“, heißt es in der Selbstkritik. Das mag schon stimmen, vor allem weil sich die Formulierung wieder in eine eindrucksvolle Alliteration pressen ließ. Rein menschlich dagegen wäre doch wohl das Hinstarren eines verzweifelten Menschen, der das Verrückt-Werden nur als Möglichkeit empfindet, eindrucksvoller. An anderer Stelle in der Selbstkritik spricht Lichtenstein von dem Dichter, „der voll verzweifelter Sehnsucht in den Abend sinnt“, und denkt ihn sich noch dazu in einer Dachluke –d. h. hoch über den von ihm beobachteten Ereignissen, an denen er nicht teilnimmt, von denen er sich ausgeschlossen fühlt. Der Dichter in der Dachstube ist ein Topos, der –sicher seit den *Nachtwachen* –seine Wirkung immer wieder getan hat. Aber eben weil dem Dichter dieser Topos zur Verfügung stand, brauchte er nicht mehr zu geben als ihn. Ähnlich verhält es sich mit dem Clown, der sich „seufzend“ seine Stiefel anzieht, wie Lichtenstein kommentiert, um zu der Vorstellung zu kommen, „in der er lustig sein muß“; denn auch dieser Clown ist, wie der Dichter in der Dachluke, ein Melancholiker. Der Clown und der Dichter gehören aufs engste zusammen.

Über die äußere Form des Gedichtes können wir uns kurz fassen. Sie ist so einfach wie möglich: drei Strophen, jede aus jambischen Vierzeilern gebaut, in denen die Verse überkreuz gereimt sind, und zwar so, daß männliche und weibliche Reime miteinander im Wechsel stehen, machen das Gedicht aus. Es ist eine im Grunde sehr strenge und sicher sehr konventionelle Form, wie sie ähnlich schon van Hoddiss verwendet hatte (nur mit sehr viel loser gebauten Reimen) und vor ihm Georg Heym und Stefan George. Verfolgt man die Entwicklung von Heym bis Lichtenstein, fällt die zunehmende Vereinfachung dieser Formstruktur in die Augen. Während Heym seine Vierzeiler noch durch ständige Enjambements aufgelockert hatte, fallen bei Lichtenstein Bild-Ende und Vers-Ende zusammen, mit der Ausnahme, daß sich das Bild mit den kriechenden Lahmen über zwei Verse erstreckt, Kinderwagen und Hunde aber jeweils mit einem Halbvers auskommen. Die Bilder, aus denen sich das Gedicht zusammensetzt, unterstehen einem rhythmischen Gefälle, das nichts von dem Explosivcharakter expressionistischer Lyrik hat. Van Hoddiss' „Weltende“ hält in dieser Entwicklung die Mitte; der Nachhall Heymscher Lyrik bleibt bei ihm viel unmittelbarer spürbar. Aus der wilden oder aufgeregten lyrischen Bewegung ist ein symmetrisches Ordnungsgefüge geworden, das Dichter der zwanziger Jahre (etwa Erich Kästner) wieder aufnehmen und mit ihren eigenen Inhalten füllen konnten.

---

<sup>1</sup> Menschheitsdämmerung, S. 47.

<sup>1a</sup> Gottfried Benn: Probleme der Lyrik. In: Gesammelte Werke in vier Bänden. Bd. 1: Essays –Reden –Aufsätze. 2. Aufl. –Wiesbaden: 1962. S. 505. –Dieser Vortrag wurde am 21. August 1951 gehalten.

<sup>2</sup> Heute wieder zugänglich in: Alfred Lichtenstein: Gesammelte Prosa. Hrsg. v. Klaus Kanzog. –Zürich: 1966. Zu Lichtenstein und die expressionistischen Kreise in Berlin vgl. das Nachwort von Klaus Kanzog zu diesem Prosa-Band sowie meine eigene Darstellung: Alfred Lichtensteins Prosa. Bemerkungen gelegentlich der kritischen Neuausgabe. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 12 (1968), S. 586 ff.

<sup>3</sup> Alfred Lichtenstein: Gesammelte Gedichte. –Zürich: 1962. S. 44. Über den Nachlaß Lichtensteins berichtete Klaus Kanzog ausführlich: Die Gedichtheftes Alfred Lichtensteins. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 5 (1961), S. 376 ff.

#### *Die Dämmerung*

<sup>4</sup> Vgl. dazu die immer noch maßgebende Darstellung: Kurt Mautz: Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms. –Bonn: 1961.

<sup>5</sup> Alfred Lichtenstein: Die Dämmerung. Gedichte. –Berlin: 1913.

<sup>6</sup> Zitiert nach: Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts ‚Aktion‘. Hrsg. v. Paul Raabe. –München: 1964. S. 149. Ebd.. S. 149–151.

<sup>8</sup> Es ist eigentümlich, wie beliebt die jugendstilhafte Vorstellung vom „Jüngling“ im Expressionismus noch war. Vgl. etwa den Band „Der Jüngling“ von Walter Hasenclever (Leipzig: 1913).

---

Verfaßt von Arbeitskreis: Interpretationen expressionistischer Lyrik *Die Menschheitsdämmerung*. München: Oldenbourg, 1979<sup>3</sup>. ISBN: 3-486-06973-X. S. 91-101.

## WOLFGANG PAULSEN:

*Jakob van Hoddis und Alfred Lichtenstein*

Wie es mit diesem Visionären bei van Hoddis bestellt ist, ist demnach die Hauptfrage, nicht die nach dem „varietenhaften Zynismus“. Wenn bei van Hoddis - Anagramm für [Hans] Davidsohn (1887—1942[?], durch die Nazis ermordet) - wirklich etwas unterging, so war es zweifellos die alte Welt, und auch das ‚Visionäre‘ bezog sich ausschließlich auf die Berufung des Untergangs. Das geschieht in der Form einer Reihendichtung, die allerdings keineswegs so offen ist, wie sie sich gibt. Man könnte zwar meinen, die Reihung der Bilder ließe sich beliebig fortsetzen - wie etwa in einer Hymne des ungleich formloseren Johannes R. Becher -, das Gesetz aber, unter dem das Gedicht steht, würde das nicht erlauben. Der Destruktionismus äußert sich also mehr in den die Form ausmachenden lyrischen Bestandteilen als in der Form selbst. Da das Gedicht wie wenige andere einzelne des Expressionismus Schule gemacht hat, sei es zunächst im Wortlaut zitiert:

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. (124, 39)

Es soll dahingestellt bleiben, wie viele von den hier eingesetzten Bildern durch den Reim bedingt sind. Van Hoddis kamen die Reime fraglos nicht so leicht in die Feder wie anderen Dichtern. Besonders die dritte Zeile der ersten Strophe hat doch etwas recht Gezwungenes.

Zu den amüsanteren Zufällen in der Expressionismus-Forschung gehört es, daß zwei gründliche Kenner der Bewegung gleichzeitig und unabhängig voneinander auf den konkreten Anlaß für das Gedicht gestoßen sind. Schon 1962 hatte Clemens Heselhaus auf die ‚Kometenerscheinung‘ in diesem Gedicht hingewiesen, von der er aber meinte, daß sie „durch kein Wort“ im Gedicht selbst „angedeutet“ sei (67, 179); daß es etwas mit dem Halleyschen Kometen, der im Mai 1910 wiedererschienen war, zu tun haben könnte, ist ihm noch entgangen. Erst Helmut G. Hermanns Analyse in dem Sammelband von Interpretationen bedeutsamer Gedichte der *Menschheitsdämmerung* (52) und Armin Arnolds Aufsatz in der *Neuen Zürcher Zeitung* (5) haben das belegen können und damit dem Gedicht ein völlig anderes Aussehen gegeben. Als Arnolds Aufsatz erschien, war Hermanns Beitrag bereits im Druck, aber ihre Thesen stützen sich ja auch auf ganz andere Belege, deren Spuren Arnold sehr viel weiter verfolgen können. Hermann verlegt die Entstehungszeit auf den Sommer 1910, während Arnold sie noch etwas früher ansetzt, nämlich auf den Mai des Jahres, und zwar aus dem einfachen Grund, weil es offensichtlich schon bei der ersten Veranstaltung des



'Neopathetischen Cabarets' am 1. Juni 1910 von seinem Dichter vorgetragen wurde. Wir werden auf dieses 'Neopathetische Cabaret' an anderer Stelle noch etwas genauer eingehen. Es scheint jedenfalls, daß van Hoddis als Mitbegründer des 'Neuen Clubs' und des ihm angeschlossenen Cabarets bei jeder der öffentlichen Vorführungen aus seinen Gedichten vorgetragen hat. Da van Hoddis nicht zu den Vielschreibern unter den expressionistischen Lyrikern gehörte, war sein Repertoire von recht bescheidenen Ausmaßen, so daß er sich bei diesen Gelegenheiten oft wiederholen dürfte. Als Vortragender aber muß er mit seiner ganzen, ans Grotteske grenzenden Persönlichkeit immer wieder ein voller Erfolg gewesen sein. So scheint Franz Pfemfert das Gedicht von ihm noch im November gehört zu haben und so davon angetan gewesen zu sein, daß er es schon am 11. Januar in der von ihm damals noch redigierten Zeitschrift *Der Demokrat* (die Paul Raabe nicht unter die expressionistischen rechnet [141]) zum Abdruck brachte, um es dann, nachdem er wenige Monate später seine eigene *Aktion* gegründet hatte, noch einmal abzdrukken - allerdings erst zwei Jahre später, am 8. Januar 1913. Im *Demokraten* brachte er ferner sein bekanntes Gedicht „Tristitia ante“, dem man an dieser Stelle in der Forschung so wenig Beachtung schenkte wie die Zeitgenossen. Wir können auf die von Arnold erarbeiteten weiteren Einzelheiten aus der Geschichte dieses Gedichtes nicht näher eingehen und beschränken uns darauf, mit Hermann und Arnold darauf hinzuweisen, daß das für den Mai 1910 in Aussicht gestellte Wiederauftauchen des Halleyschen Kometen in weiten Kreisen des Bürgertums so etwas wie eine Panik auslöste, die nicht nur von der Presse, sondern auch von wissenschaftlicher Seite her weidlich ausgenutzt wurde. Derartige Hysterien haben ihre auf Jahrhunderte zurückgehende Geschichte. Man fürchtete vor allem die das Erscheinen des Kometen begleitenden Sturmfluten, den Ausbruch von Krankheiten, in früheren Zeiten der Pest, aus der bei van Hoddis noch ein Schnupfen geblieben ist. Fraglos hat van Hoddis, für jeden damals verständlich, sich mit seinem „liest man“ ausdrücklich auf die Zeitungsnachrichten berufen. Begreift man das Gedicht aus der Einsicht in diese natürlich schon bald wieder - sicher 1913 - in Vergessenheit geratenen Zusammenhänge heraus, muß man zu dem Schluß kommen, daß es als Parodie bürgerlicher Unvernünftigkeit konzipiert worden ist. Für eine wirkliche 'Weltuntergangs'-Stimmung und deren Beschwörung wäre der auf das Geistreiche eingeschworene 'Neue Club' auch kaum der geeignete Vortragsort gewesen, jedenfalls nicht zur Zeit seiner Begründung: Das aber hatte sich doch wohl schon im Laufe der nächsten Monate so weit gewandelt, daß Georg Heym dort bereits im Herbst mit seinen als solchen konzipierten Weltuntergangs-Gedichten auftreten und eine ganz andere Art von Erfolg ernten konnte. Also nichts von ernsthafter Weltuntergangs-Stimmung! „Das Gedicht“, schreibt Arnold, sei „eine großartige Zusammenfassung (und Verulkung) der stillen Befürchtungen, welche die Spießer im Mai 1910 hegten“ (5), und Hermann schließt daraus, „das 'Weltende'“, sei „nicht in 'magischer Erfahrung'“, - wie Werner Weber (185, 200) und ähnlich auch andere noch gemeint hatten - „des bevorstehenden Gesellschaftszerfalls entstanden, sondern schlicht von der Panikstimmung beim Herannahen des Halleyschen Kometen inspiriert“, mit der an sich ganz logischen Folgerung: „Mit Expressionismus, mit Krisengefühl und Untergangsbereitschaft“ habe „das gar nichts zu tun“ (66, 68). Mit Untergangsbereitschaft ganz gewiß nicht, mit Krisengefühl freilich schon eher, wenn auch vielleicht nur ex negativo, denn der seelisch und geistig so schwer belastete junge van Hoddis war an sich schon ein Mann der Krise in Permanenz - ein Jahr später versuchte seine Mutter, mit der er persönlich in bestem Einvernehmen lebte, ihn gewaltsam in ein Sanatorium einzuliefern, aus dem er dann entkam und für kurze Zeit unter dem Einfluß der Dichterin Emmy Hennings zum Katholizismus konvertierte. Mit Expressionismus aber hat das Gedicht schon in formaler Hinsicht sehr viel zu tun, was immer sein Anlaß gewesen sein mag. Außerdem kann Weltuntergangsstimmung ja sehr Verschiedenartiges implizieren: Der Mensch neigt aus uralter Angst zu ihr entsprechenden Reaktionen. Man kann die Spießer 'verulken' und doch ein Bild berufen, das hinter deren Ängste zurückgreift, wie man auch ihre Ängste benutzen kann, um seine eigenen zu überspielen. So könnte hinter dem Gedicht doch mehr stecken, als der Philologe festzustellen imstande ist. Sicher aber hat Kurt Pinthus zehn Jahre später von den zeitgeschichtlichen Hintergründen nichts mehr gewußt: So weit reicht das historische Gedächtnis des Menschen, das auf 'Vergessen' angelegt ist, nicht. „Als er das Gedicht 1920 las“, meinte er „natürlich, es beschreibe den Untergang der bürgerlichen Welt“, vermutet Arnold sicher zu Recht (5). Sie aber ist bis heute alles andere als untergegangen. Armin Arnold hat aus seinen Untersuchungen den Schluß gezogen, das Gedicht habe zu seiner Zeit keinen besonderen Eindruck hervorgerufen. Dem aber scheinen doch einige Tatsachen zu widersprechen - nicht nur Pfemferts Reaktion auf die Vorlesung im 'Neopathetischen Cabaret' und der

Nachdruck des Gedichts in der *Aktion*, sondern auch die etwas dramatisch gebotene Darstellung seiner Rezeption durch Johannes R. Becher in seinen Erinnerungen unter dem Titel *Das poetische Prinzip* (1957). Seine *poetische Kraft* reiche nicht aus, lesen wir hier, *die Wirkung jenes Gedichtes wiederherzustellen [ . . . ]. Diese zwei Strophen, o diese acht Zeilen schienen uns in andere Menschen verwandelt zu haben;* und er berichtet dann, wie er und seine Freunde *immer neue Schönheiten [ . . . ] in diesen acht Zeilen* entdeckt hätten. Die Möglichkeiten solcher Entdeckungen sollten eigentlich doch bei acht Zeilen ziemlich begrenzt gewesen sein. Aber Becher besteht darauf und behauptet: *Wir sangen sie, wir summten sie, wir murmelten sie, wir piffen sie vor uns hin, wir gingen mit diesen acht Zeilen auf den Lippen in die Kirchen, und wir saßen, sie vor uns hinflüsternd, mit ihnen beim Radrennen. Wir riefen sie uns gegenseitig über die Straße hinweg zu wie Losungen* - und was immer man noch mit ihnen anzustellen vermochte. Becher schließt seinen Panegyrikus aus nachexpressionistischen Zeiten dann freilich mit der ernüchterten Feststellung: *Nun, mir selber ist diese seine damalige, wir hätten gesagt epochale Wirkung nicht mehr wiederherstellbar, es sei eine seltsame Jahrhundertstimmung* gewesen, *die in dieser brüchigen, bruchstückhaften, ein wenig närrisch lallenden Stimme* sich kundgetan hätte (41, 51 ff). Tatsächlich hat ja auch van Hoddis nie wieder ein Gedicht geschrieben, das eine ähnliche Rolle auch nur annähernd hätte spielen können. Was aber hat Becher überhaupt zu diesen Äußerungen veranlaßt? Armin Arnold hat feststellen können, daß Becher 1912 in Berlin studierte, also zwei Jahre nach der Erstveröffentlichung des Gedichtes und ein Jahr vor dessen Wiederabdruck in der *Aktion*. 1913 war er wieder in München, wo man in den dafür in Frage kommenden Kreisen sicher die *Aktion* las, in der er selbst ja auch gelegentlich seine Gedichte veröffentlichte. Seine Schilderung kann sich also nur auf diese Schwabinger und nicht auf die Berliner Kreise beziehen.

Man hat sich eine Zeitlang gestritten, ob Jakob van Hoddis mit diesem und einigen anderen Gedichten (etwa „Varieté“) der Initiator der expressionistischen Grotesk-Lyrik gewesen sei oder Alfred Lichtenstein (1889-1914), der seinem Namen gerne den seines Geburtsortes Wilmersdorf anhängte, wohl, wie Klaus Kanzog vermutet, um sich von dem Autor gleichen Namens, der bereits 1908 ein Buch über den Kriminalroman veröffentlicht hatte, abzuheben (217, 112).

Von den beiden Dichtern war Lichtenstein sicher das bedeutendere, wenn auch sehr ähnlich veranlagte Talent, denn Kurt Hiller hatte so unrecht nicht, wenn er 1960, rückblickend auf *Begegnung mit Expressionisten*, meinte, daß *die Ausführlichkeit, mit der* (van Hoddis) *heute gewürdigt* werde, grundlos sei, *ganz einfach deshalb, weil er nur ganz wenig halbwegs Vollkommenes geschaffen* habe (211,254). Auch Lichtensteins OEuvre ist von nur geringem Umfang, obgleich er „bereits auf dem Gymnasium Verse [ . . . ] zu schreiben“ begann (217, 101), in dem Zusammenhang sogar von einer offenbar nicht erhaltenen Gedichtfolge *Mullas* die Rede ist. Wir wissen wenig über ihn und sein Leben, außer daß er schon bald nach Ausbruch des Krieges gefallen ist und nicht erst in den Berliner Künstlerkreisen, sondern auch schon in der Schule als Außenseiter galt - ein Außenseiter also im Außenseitertum: Ohne Frage ein junger Mann voll ungelöster, vielleicht weitgehend pubertärer innerer Spannungen, ein Intellektueller aus der geistigen Nachbarschaft Carl Einsteins und Kurt Hillers, der seine verdrängten Emotionalitäten dichterisch in der Groteske zu überspielen suchte. Man kann bei seinen Gedichten und Prosa-Skizzen, für die er sich seinen 'Spiegelmenschen' Kuno Kohn schuf, sicher von 'schwarzem Humor' sprechen, den Karl S. Guthke im Expressionismus auch anderwärts dingfest gemacht hat (132). Berühmt gemacht hat ihn sein Gedicht „Die Dämmerung“, das ohne Frage auf eine Anregung durch van Hoddis' „Weltuntergang“ zurückgeht. Auch er reiht Bildfragmente, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben, aneinander, um den Eindruck einer 'Stimmung' wiederzugeben - also ein sich im Expressionismus auflösender Impressionismus. Lichtenstein aber geht insofern über van Hoddis hinaus, als seine Intentionen keineswegs primär auf eine satirische Darstellung von Gegebenheiten ausgehen. Er hat solche Intentionen geradezu geleugnet. So urteilt denn auch Heinrich Kuntzel richtig: „das Parodistische“ sei „hier nicht Zerstörung, sondern Element der Poesie“ (44,400), während Kanzog geradezu einen Vergleich mit Heine nahelegt (217, 102), was allerdings in einem Mißverhältnis zu Lichtensteins intensivem Interesse an Rilke steht. Es ist durchaus möglich, daß das Erlebnis des Krieges ihm die Wege in einen neuen Realismus gewiesen hätte, wie Kanzog vermutet: Er spricht geradezu von den „Anzeichen eines neuen Realismus“, der aus den wenigen, auf Feldpostkarten erhaltenen letzten Gedichten spräche (217, 103). Ich habe „Die Dämmerung“ an anderer Stelle genauer zu interpretieren gesucht (130, 70-80). Das Gedicht ist für die Geschichte des deutschen Expressionismus von besonderer Bedeutsamkeit:

## Die Dämmerung

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 Schmincke ausgegangen.

Auf lange Krücken schief heraubgedrückt [sic!]  
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.

Wie leicht sich die expressionistische Groteske andererseits ins Verspielt-Literarische auswalzen ließ, belegen die *Kriminalsonette* von Ludwig Rubiner, Friedrich Eisenlohr und dem Amerikaner Livingstone Hahn (1913), von denen Klaus Petersen in seiner Monographie ein gutes Beispiel gibt (138, 11 f.), obwohl er natürlich nicht sicher sein kann, daß gerade dieses Sonett auch von Rubiner stammt. Karl Otten hat Rubiner in seine Auswahl nicht mitaufgenommen: Er hatte ihn 1962 wohl schon vergessen. Es geht hier keineswegs um eine Morgenstern-Nachfolge, wie immer wieder behauptet wird, sondern um die Fortführung der Anregungen, die von van Hoddis und Lichtenstein ausgingen.

**Paulsen, Wolfgang:** Deutsche Literatur des Expressionismus / Wolfgang Paulsen.  
Bern; Frankfurt am Main; New York: Lang, 1983. ISBN 3-261-03203-0. S. 77–82.

## WOLFGANG MAX FAUST:

Alfred Lichtenstein

### *Die Dämmerung*

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.

*Abdruck nach:* Alfred Lichtenstein: Gesammelte Gedichte. Auf Grund der handschriftlichen Gedichtheft krit. hrsg. von Klaus Kanzog. Zürich: Arche, 1962. S. 44. *Erstdruck:* Der Sturm 1. Nr. 55 (18.3. 1911).

## Das Gedicht als verunsichernde Sprachwelt

Warum dieses am 5. März 1911 von Alfred Lichtenstein verfaßte Gedicht interpretieren? Ist nicht alles sichtbar in diesem Text, wird nicht alles schon beim ersten Lesen verstanden? Und kann eine Interpretation hier mehr sein als eine Begründung dafür, daß der Text für den Zeitpunkt seiner Entstehung wie für den heutigen Leser von Interesse ist? Doch worauf gründet sich dies Interesse? Wenn wir das Gedicht lesen, so fällt uns sofort eine Spannung zwischen seinem Titel und dem Text auf. „Die Dämmerung“ - das verspricht Atmosphäre, Einfühlung, Stimmung. Wer sich in der deutschen Lyrik umsieht, der wird rasch feststellen, daß die Dämmerung als unentschiedene Tageszeit gerade wegen dieses Vagen, Undeutlichen und auch Gefährdenden von den Dichtern geschätzt wird. Goethe beschreibt sie in den *Chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten* (VIII) als eine Zeit, in der „alle Nähe fern ist“, denn „alles schwankt ins Ungewisse“:

Durch bewegter Schatten Spiele  
Zittert Lunas Zauberschein,  
Und durchs Auge schleicht die Kühle  
Sänftigend ins Herz hinein.

Die Dämmerung und das Fühlen des Menschen rücken hier in enge Beziehung, die Geborgenheit, Sehnsucht, aber auch Furcht miteinander verbindet. Eichendorff zeigt in seinem Gedicht *Zwielicht* die Dämmerung als eine Zeit, in der sich „Bäume“ schaurig rühren“ und in der man seinem Freund nicht trauen darf:

Freundlich wohl mit Aug und Munde,  
Sinnt er Krieg im tück'schen Frieden.

Deshalb rät Eichendorff dem Leser, der der Gefährdung der Dämmerung entgehen will:

Manches bleibt in Nacht verloren –  
Hüte dich, bleib wach und munter!

Alfred Lichtensteins Gedicht steht, so zeigen es schon die beiden Hinweise auf Goethe und Eichendorff, in einer Tradition des lyrischen Sprechens, das die Tageszeit „Dämmerung“ mit einer Bedeutung auflädt, die durchgängig nicht nur die Außenwirklichkeit beschreibt, sondern die einen Bezug herstellt zwischen dieser Tageszeit und der Stimmung, dem Fühlen oder der Lebenssituation des Menschen. Betrachten wir vor diesem Hintergrund das Gedicht von Lichtenstein, so wird uns die Fortführung dieser Tradition deutlich, zugleich aber auch ein Bruch. Lichtenstein verweigert mit diesem Text das Aufkommen von Einfühlung und Stimmung. Er enttäuscht die Erwartung des Lesers durch ein groteskes Sprechen, das die Zweideutigkeit, die stets mit der Dämmerung verbunden wurde, ins Kabarettistisch-Komische wendet. Mit welcher Absicht? Zu dem Gedicht *Die Dämmerung* hat Lichtenstein eine ausführliche Selbstkritik verfaßt, die im Oktober 1913 in der von Franz Pfemfert herausgegebenen expressionistischen Zeitschrift *Die Aktion* erschien. Diese Selbstinterpretation stellt Lichtenstein programmatisch an die Seite des Gedichts. Wie in fast sämtlichen Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts geschieht auch bei Lichtenstein die

Durchsetzung eines neuen Stils, einer neuen Schreibweise, in der Parallelität von Text und Theorie. Die theoretischen Äußerungen bilden den konzeptuellen Hintergrund, vor dem die Gedichte zu sehen sind. Sie formulieren die Intentionen des Autors, die jedoch keineswegs mit einer abschließenden, endgültigen Interpretation des Textes verwechselt werden dürfen. Lichtenstein schreibt zu seinem Gedicht:

Absicht ist, die Unterschiede der Zeit und des Raumes zugunsten der Idee zu beseitigen. Das Gedicht will die Einwirkung der Dämmerung auf die Landschaft darstellen. In diesem Fall ist die Einheit der Zeit bis zu einem gewissen Grade notwendig. Die Einheit des Raumes ist nicht erforderlich, deshalb nicht beachtet. In den zwölf Zeilen ist die Dämmerung am Teich, am Baum, am Feld, am Fenster, irgendwo ... in ihrer Einwirkung auf die Erscheinung eines Jungen, eines Windes, eines Himmels, zweier Lahmer, eines Dichters, eines Pferdes, einer Dame, eines Mannes, eines Jünglings, eines Weibes, eines Clowns, eines Kinderwagens, einiger Hunde bildhaft dargestellt. (Der Ausdruck ist schlecht, aber ich finde keinen besseren.)

Der Urheber des Gedichtes will nicht eine als real denkbare Landschaft geben. Vorzug der Dichtkunst vor der Malkunst ist, daß sie „ideeliche“ Bilder hat. Das bedeutet - angewandt auf die Dämmerung: Der dicke Knabe, der den großen Teich als Spielzeug benutzt und die beiden Lahmen auf Krücken über dem Feld und die Dame in einer Straße der Stadt, die von einem Wagenpferd im Halbdunkel umgestoßen wird, und der Dichter, der voll verzweifelter Sehnsucht in den Abend sinnt (wahrscheinlich aus einer Dachluke), und der Zirkusclown, der sich in dem grauen Hinterhaus die Stiefel anzieht, um pünktlich zu der Vorstellung zu kommen, in der er lustig sein muß - können ein dichterisches „Bild“ hergeben, obwohl sie malerisch nicht komponierbar sind. Die meisten leugnen das noch, erkennen daher beispielsweise in der Dämmerung und ähnlichen Gebilden nichts als ein sinnloses Durcheinander komischer Vorstellungen. Andere glauben sogar - zu unrecht -, daß auch in der Malerei derartige „ideeliche“ Bilder möglich sind. [...] Absicht ist weiterhin, die Reflexe der Dinge unmittelbar - ohne *überflüssige* Reflexionen aufzunehmen. Lichtenstein weiß, daß der Mann nicht an dem Fenster klebt, sondern hinter ihm steht. Daß nicht der Kinderwagen schreit, sondern das Kind in dem Kinderwagen. Da er nur den Kinderwagen sieht, schreibt er: Der Kinderwagen schreit. Lyrisch unwahr wäre, wenn er schriebe: Ein Mann steht hinter einem Fenster. Zufällig auch begrifflich nicht unwahr ist: Ein Junge spielt *mit* einem Teich. Ein Pferd *stolpert* über eine Dame. Hunde *fluchen*. Zwar muß man sonderbar lachen, wenn man *sehen* lernt: Daß ein Junge einen Teich tatsächlich als Spielzeug benutzt. Wie Pferde die hilflose Bewegung des Stolperns haben ... Wie menschlich Hunde der Wut Ausdruck geben ...

Vergleichen wir die hier von Lichtenstein gemachten Äußerungen mit unserem eigenen Lesen, so erkennen wir Übereinstimmungen und Abweichungen. Deutlich wird, daß Lichtenstein nur einige der möglichen Aspekte des Gedichts ins Blickfeld rückt, ihm geht es vor allem um die Rechtfertigung seiner Lyrik vor dem Hintergrund einer Tradition, die die „ideelichen Bilder“ des Expressionismus nicht akzeptieren will. Das Gedicht versucht nicht den Entwurf einer als „real denkbaren Landschaft“. Es ist nicht die Umsetzung eines Erlebnisses, obwohl wir davon ausgehen können, daß es von realen Erfahrungen geprägt ist. In seinen Erläuterungen spielt Lichtenstein zwei Möglichkeiten der Wirklichkeitswahrnehmung gegeneinander aus, deren Bedeutung nicht nur auf die Produktion oder das Lesen von Lyrik beschränkt bleiben soll: Wissen und Sehen. Er fordert, „die Dinge unmittelbar - ohne überflüssige Reflexionen wahrzunehmen“. Was heißt das? Wenn ich mich meinem unmittelbaren Sehen anvertraue, dann schreit - weil ich das schreiende Baby nicht wahrnehme - der Kinderwagen. Für das Gedicht *Die Dämmerung* wird diese minimale Verschiebung vom „wissenden Sehen“ zur unreflektierten Wahrnehmung zum ästhetischen Zentrum. Eine neue Sicht der Welt wird möglich, für die das Gedicht nicht nur ein Beleg ist, sondern ein Übungsfeld, das über die Literatur, ihre neue lyrische Wahrheit, hinausführt in eine veränderte Alltagswahrnehmung. Sie aber steht für Lichtenstein (im Jahre 1911) im Zeichen des Lachens: „[...] wenn man *sehen* lernt, muß man sonderbar lachen.“

Das Gedicht *Die Dämmerung* kann als programmatische Übung dieses neuen Sehenlernens verstanden werden. Es reiht Momentaufnahmen aneinander, deren Abfolge in keinem räumlichen, aber auch in keinem kausalen Zusammenhang steht. Die Einheit stiftet die Tageszeit „Dämmerung“, deren schon traditionelle Mehrdeutigkeit die Uminterpretation der Wirklichkeit im neuen Sehen rechtfertigt. Doch nicht nur durch den Vergleich mit anderen Gedichten Lichtensteins aus dem Jahre 1911 wird deutlich, daß die Dämmerung eigentlich nur ein Anlaß unter anderen ist, die Mehrdeutigkeit der Realität vorzuführen, sondern auch durch den Text selbst. Die Reihung der Momentaufnahmen besitzt eine äußerst einfache Struktur, die das Naive und das Didaktische streift. Von den zwölf auf drei Strophen verteilten Versen bestehen acht aus einem vollständigen Satz, der jeweils eine Momentaufnahme enthält. Zwei Aufnahmen sind über zwei Verse verteilt. Sie bringen eine Variation in die erste und zweite Strophe, die das Monotone der Satzreihung unterbrechen. Dies gilt auch für den letzten Vers der dritten Strophe. Er rückt als einziger zwei Beobachtungen in einer Momentaufnahme zusammen. Obwohl die einzelnen Beobachtungen keine direkte Beziehung zueinander besitzen, bilden sie dennoch eine Einheit, die durch die Einhaltung des metrischen Schemas (fünfhebige Jamben) und die Benutzung des Kreuzreims betont wird. Der Einheit des Sujets (die Zeit „Dämmerung“) entspricht die Einheit der literarischen Komposition, deren Einfachheit die in den einzelnen Momentaufnahmen vorgeführten Verfremdungen um so deutlicher hervorhebt. Dabei greift Lichtenstein keineswegs zu spektakulären neuen Bildern oder zu einer extremen Schreibweise. Im Gegenteil. Er schafft die Wirklichkeitsirritation durch minimale Umdeutungen, die den Leser darauf verweisen, wie fragil die Beziehung von Sprache und Wirklichkeit ist, wie rasch die als gesichert empfundene Realität verunsichert werden kann. Im ersten Vers erreicht Lichtenstein dies durch die Benutzung einer ungewohnten Präposition. Aus „Ein dicker Junge spielt *an* einem Teich“ wird „*mit* einem Teich“. Die gewohnte Zuordnung von Subjekt und Objekt - von Mensch und Natur - wird durch das neue Sehen aus dem Blickwinkel der „lyrischen Wahrheit“ verfremdet und als neue intensive Einheit ausgewiesen. Im neunten Vers erreicht dies z. B. ein ungewohntes Verb. Statt „stehen“ fügt Lichtenstein „kleben“ ein: „An einem Fenster klebt ein fatter Mann.“

Welch'e Wirkung erzielen diese minimalen Veränderungen? In welche Richtung zielen sie? Gehen wir davon aus, daß Lichtenstein durch seine Lyrik die normale Wirklichkeitswahrnehmung durch Komik verunsichern will und daß für ihn der normale Blick auf die Realität nur eine von mehreren Möglichkeiten ist, so stellt sich die Frage, ob das Gedicht hierzu das Gegen-Bild verkörpert oder ob es nicht selbst wiederum nur eine von mehreren Möglichkeiten benennt. Der Vers „An einem Fenster klebt ein fatter Mann“ provoziert durch die minimale Abweichung die Assoziation der auch klanglich nahen Erinnerung „klebt - steht“. Die Differenz zum normalen Sprechen wird hierdurch zwangsläufig zur mitzudenkenden Folie, vor der das Gedicht erscheint. Das von ihm entworfene Bild wird deshalb selbst zu einer Möglichkeitsformulierung. Es entzieht sich einer präzisen Benennung und erzeugt dadurch eine Offenheit der Bedeutung, die nicht umzusetzen ist in eine benennbare Aussage. Am deutlichsten wird dies im vorletzten Vers: „Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.“ Zwar erzeugt das Adjektiv „grau“ als Charakterisierung des Clowns die klischierte Vorstellung vom „traurigen Bajazzos doch verhindert die nüchterne Feststellung „zieht sich die Stiefel an“ die triviale Deutung, die Lichtenstein selbst in seiner Interpretation vorschlägt. Der eingefrorene Moment des Stiefelanziehens, der nicht metaphorisch aufgelöst werden kann, wirkt zurück auf den banalen farbsymbolischen Widerspruch von „grau“ und „Clown“. Der Clown, der sich die Stiefel anzieht, ist grau, weil er sich die Stiefel in der Dämmerung anzieht! Dieses „tatsächliche“ Sprechen aber wirkt durch den Kontext des Gedichts genauso irritierend wie die Sprache der Vermutung. „Ein blonder Dichter wird vielleicht verrückt“ (7). Lichtenstein schreibt hierzu in seiner Selbstkritik: „Zuweilen ist die

Darstellung der Reflexion wichtig. Ein Dichter wird vielleicht verrückt - macht einen tieferen Eindruck als: Ein Dichter sieht starr vor sich hin.“ Warum? Vor dem Hintergrund einer Wirklichkeitserfahrung, die die Realität wie das Sprechen über sie als verunsicherten Bezug zeigen will, wirkt die Feststellung „Ein Dichter sieht starr vor sich hin“ wie ein fester Bezugspunkt in einer instabilen Welt. Daß es Lichtenstein jedoch gerade auf diese Instabilität ankommt, zeigt *Die Dämmerung* in jeder Momentaufnahme. Die Menschen, die Natur, die Dinge werden verfremdet, sei es durch eine ungewohnte Wortwahl, durch einen komischen Vergleich oder durch die Sprache der Vermutung. Daß die Instabilität dabei nicht zur Verzweiflung führt, hat seinen Grund im Lachen, das mit der neuen Sichtweise der Realität verbunden wird. Dieses Lachen aber ist nicht Zeichen eines schwerelosen Humors, sondern Ausdruck einer tiefsitzenden Verunsicherung. In der *Dämmerung* kann sie nur geahnt werden. Die Momentaufnahmen dieses Gedichts bereiten erst vor, was Alfred Lichtenstein in anderen Texten als Grund für sein Gefühl einer instabilen Wirklichkeit erkennen wird: „Unglaublich friedlich naht das große Grauenhafte“ (*Die Fahrt nach der Irrenanstalt* II).

Trotz des relativen Wohlstands, der die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg charakterisiert, ahnten die Schriftsteller, Künstler und Musiker, die sich vor allem in Berlin unter dem Zeichen des Expressionismus zusammenfanden, die Gefährdung, die hinter der saturierten Oberfläche der wilhelminischen Gesellschaft, ihrem nationalen Pathos und imperialistischen Machtstreben lauerte. In Lichtensteins Lyrik und kurzen Prosawerken besitzen wir ein seismographisch genaues Abbild dieser Ahnungen. Von der Verunsicherung durch eine als brüchig empfundene Wirklichkeit, der allein ein groteskes Sprechen gerecht wird, führt seine Dichtung zu einer unpathetischen Schreibweise, die das Grauen des Krieges und den eigenen Tod (September 1914) vorausahnt. Kurz vor der Abfahrt zum Kriegsschauplatz schreibt er das Gedicht *Abschied*. Es beginnt mit den Versen:

Vorm Sterben mache ich noch mein Gedicht.  
Still, Kameraden, stört mich nicht.

Die Schlußverse lauten:

Die Sonne fällt zum Horizont hinab.  
Bald wirft man mich ins milde Massengrab.

Am Himmel brennt das brave Abendrot.  
Vielleicht bin ich in dreizehn Tagen tot.

Die Dämmerung, das Abendrot ... Im *Abschied* gibt es nicht mehr ein komisch-groteskes Sprechen, sondern nur noch einen ohnmächtigen Euphemismus, der lapidar („Abendrot“ / „tot“) die Hilflosigkeit gegenüber einer als absurd empfundenen Realität vor Augen führt. Unsicherheit und Hilflosigkeit bestimmen das literarische Schaffen Alfred Lichtensteins. In seiner Groteske *Café Klößchen*, einer verschlüsselten Beschreibung des literarischen Lebens im Berliner „Café des Westens“ („Café Größenwahn“), läßt er seinen „Helden“ Kuno Kohn sagen: „Das Gefühl der vollkommenen Hilflosigkeit, das dich überfallen hat, habe ich häufig. 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“ (S. 61). Lesen wir vor dem Hintergrund dieser Aussage noch einmal das Gedicht *Die Dämmerung*, so entdecken wir, wie die Hilflosigkeit ins groteske Sprechen eindringt und wie die „Schlichtheit“ der literarischen Komposition (Satzbau, Bildlichkeit, Vers- und Strophenbehandlung) als einigender Halt gegenüber einer unsicher gewordenen Wirklichkeit

ausgespielt wird. Literatur als Selbstbewahrung. Doch was wird bewahrt? Die Person des Dichters, die Literatur oder auch -die Wirklichkeit?

*Zitierte Literatur:* Alfred LICHTENSTEIN: Gesammelte Prosa. Zürich 1966. -Alfred LICHTENSTEIN: Die Verse des Alfred Lichtenstein. In: Die Aktion 3. Nr. 40 (Oktober 1913) S. 942-944.

*Weitere Literatur:* Alfred Richard MEYER: Über Alfred Lichtenstein und Gottfried Benn. In: Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Hrsg. von Paul Raabe. Olten/Freiburg i. Br. 1965.

## DIETER HOFFMANN:

ALFRED LICHTENSTEIN

### Die Dämmerung

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 fatter Mann.  
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.  
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.  
Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen.

1. In einer Selbstinterpretation zu dem Gedicht schreibt Lichtenstein, er wolle mit diesem

*nicht eine als real denkbare Landschaft geben. Vorzug der Dichtkunst vor der Malkunst ist, daß sie 'ideeliche Bilder hat.'*<sup>26</sup>

Erläutern Sie anhand des Gedichts, was Lichtenstein unter *'ideelichen Bildern'* versteht. Überlegen Sie dafür, welche Entsprechungen sich zwischen den nebeneinander gestellten Erscheinungen bei näherem Hinsehen ergeben. Erläutern Sie dabei auch die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zum Einsatz des Reihungsstils im literarischen Impressionismus.

2. In einer weiteren Äußerung zu dem Gedicht stellt Lichtenstein fest, man müsse *"sonderbar lachen, wenn -man sehen lernt"*?<sup>27</sup> - Auf welche Stellen des Gedichts könnte er sich hierbei beziehen? Inwiefern stellt er mit dieser Äußerung in der Tradition des Impressionismus?



3. Welche Grundüberzeugung des Expressionismus verbirgt sich hinter Vers 1? In welchem Zusammenhang steht dieser mit den von Lichtenstein als "*Vorzug der Dichtkunst*" herausgestellten '*ideelichen Bildern*'? Inwiefern steht der Inhalt des Gedichts im Widerspruch zu ihm, und wie erklären Sie sich diesen?

4. Stellen Sie alle Bilder in dem Gedicht, zusammen, die an Zirkus und Varieté erinnern, und erläutern Sie sie in ihrem Zusammenhang mit dem '*blonden Dichter* (V. 7).

5. Überlegen Sie, woran der '*blonde Dichter* 'vielleicht verrückt' wird. Berücksichtigen Sie dafür auch die letzte Strophe von Lichtensteins Gedicht *Die Fuhr nach der Irrenanstalt*:

Ein Leichenwagen kriecht, voran zwei Rappen,  
weich wie ein Wurm und schwach die Straße hin.  
Und über allem hängt ein alter Lappen –  
Der Himmel ... heidenhaft und ohne Sinn.<sup>28</sup>

Inwiefern kann der Titel des Gedichts als Zusammenfassung von dessen Aussage ausreichen werden?

ALFRED LICHTENSTEIN

### **Die Dämmerung**

Das jambische, durchgängig im Kreuzreim gehaltene Gedicht stellt sich zunächst als eine Aneinanderreihung disparater Sinneseindrücke dar. Die groteske Wirkung, die sich aus deren scheinbar zusammenhangloser Aufzählung ergibt, ist dabei zum einen darauf zurückzuführen, dass das Gedicht - hierin impressionistischer Dichtungstheorie verpflichtet - sich darum bemüht, die Sinneseindrücke ungefiltert durch jedwede einsichtige Deutung wiederzugeben. Dies wird gleich in Vers 1 deutlich, wenn der - offenbar aus größerer Entfernung wahrgenommene - '*dicke Junge*' nicht als 'an', sondern "*mit einem Teich*" spielend beschrieben wird. Ebenso wird in Vers 9 der am Fenster stehende "*fette Mann*" als an diesem '*klebend*' -statt (was aus größerer Entfernung nicht zu sehen ist und zudem auf einer aus Erfahrung gewonnenen, jedoch nicht aus der unmittelbaren Wahrnehmung ableitbaren Annahme beruhen würde) aus diesem herausschauend - dargestellt. Konsequenterweise wird in Vers 12 dann auch nicht das (für den Betrachter unsichtbare) Baby, sondern der Kinderwagen selbst als '*schreiend*' beschrieben, und das '*Fluchen*' - wohl aufgrund der Unsichtbarkeit der Hundebesitzer oder weil diese dem Wahrnehmenden den Rücken zukehren - den Hunden zugeschrieben.

Auf der anderen Seite unterscheidet sich das Gedicht jedoch dadurch deutlich von impressionistischer Lyrik, dass es die für diese charakteristische Passivität des Wahrnehmenden entweder durchbricht oder - durch eine grotesk wirkende Konsequenz - für den Ausdruck einer ganz bestimmten Weltsicht nutzt (und damit mit einem sozial- statt - wie im Impressionismus - erkenntniskritischen Ziel verbindet). Auch hierfür steht paradigmatisch bereits der erste Vers, der auf den aktiven, spielerischen -d.h. kreativen - Umgang des Wahrnehmenden mit der Wirklichkeit hindeutet. Dieser wird denn auch in den folgenden drei Versen vorgeführt, die anhand realer Erscheinungen das innere Empfinden des Betrachters widerspiegeln und insofern antithetisch zu den impressionistisch inspirierten Versen der Schluss-Strophe stehen. Das Bild des Windes, der "*in einem Baum gefangen*" (V. 2) ist, widerspricht dabei allerdings - entsprechend dem ambivalenten Charakter von Vers 1 - inhaltlich der formal realisierten dichterischen Freiheit, indem es den Eindruck eines fundamentalen Freiheitsverlusts erweckt.

Die folgenden beiden Verse verbinden dieses Bild mit dem Gedanken einer 'ungeschminkten' Wahrnehmung des Himmels und damit dem Verlust metaphysischer Sinnbezüge: Nach dem 'Tod Gottes' erscheint der Himmel nicht mehr als Symbol und Verheißung des ewigen Lebens, sondern - wie es in *Die Fahrt nach der Irrenanstalt* heißt - als "*alter Lappen*" (siehe Aufgabenteil). Aller das irdische Dasein transzendierender Symbolqualitäten entkleidet, ist er für die Menschen nun "*heldenhaft und ohne Sinn*" und spiegelt damit die innere Leere wider, die sie nach dem Herausfallen aus einer religiös fundierten Wahrnehmung ihrer Existenz empfinden. Dementsprechend erscheint der Himmel auch in *Die Dämmerung* als "*bleich*" und "*verbummelt*" (V. 3) und gibt damit genau jene Mischung aus Daseinsangst und Ziellostigkeit wieder, die in *Die Fahrt nach der Irrenanstalt* im Bild des durch die Straßen '*kriechenden*' Leichenwagens zum Ausdruck gebracht wird. Das Bild des in einem Baum gefangenen Windes lässt sich vor diesem Hintergrund - eingedenk der etymologischen und bildlichen Nähe von 'Wind' und 'Geist' in der Sprache der Bibel - auch im Sinne eines 'Gefangenseins' des Geistes in diesseitigen Sinnbezügen verstehen. Es würde damit ebenso auf den 'Sturz Gottes' (bzw. der metaphysischen Deutungssysteme) wie auf die lähmende Wirkung desselben auf den nun ganz auf sich selbst verwiesenen, in die existenzielle Einsamkeit seines Daseins 'geworfenen' menschlichen Geist hindeuten.

Die zweite Strophe bestätigt diesen Eindruck zunächst durch das Bild der '*zwei Lahmen*', die - wie der Leichenwagen in *Die Fahrt nach der Irrenanstalt* - über ein Feld "*kriechen*" (V. 6). Sowohl in ihrer Haltung als auch in ihrem Tun spiegelt sich dabei die zuvor schon angedeutete Sinnlosigkeit des menschlichen Lebens wider. So deutet etwa ihr '*schief herabgebücktes*' Gehen auf den Aspekt der aus den Fugen geratenen ('schiefen') Welt, zugleich aber auch auf den Verlust der Übersicht (bzw. die Beschränkung auf das Diesseits) hin. Die Art und Weise, wie die Lahmen mit ihrem Schicksal umgehen, verstärkt dabei noch den Eindruck der Sinnlosigkeit. Statt sich mit ihrem Geschick auseinander zu setzen, '*schwätzen*' (V. 6) sie nur vor sich hin, unterhalten sich also augenscheinlich über Belanglosigkeiten und legen so eine gewisse Sorglosigkeit an den Tag, die in scharfem Gegensatz zu ihrer misslichen Lage steht.

Vor diesem Hintergrund erhält nun auch die impressionistisch inspirierte kommentarlose Wiedergabe von Sinneseindrücken eine auf die geistige Situation der Zeit bezogene Bedeutung. Anders als im Impressionismus, wo sich hierin die Kritik an der unvollkommenen Wahrnehmung des Menschen ausdrückte, deutet in Lichtensteins Gedicht die zusammenhanglose Aneinanderreihung disparater Eindrücke auf den Verlust von übergreifenden Sinnbezügen hin, durch die jene geordnet werden könnten. So steht das Bild des '*Pferdchens*', das "*über eine Dame*" "*stolpert*" (V. 8), denn auch unvermittelt neben dem des "*Jünglings*", der "*ein weiches Weib besuchen*" möchte (V. 10). Hinzu kommt die Gleichgültigkeit des Betrachters gegenüber dem Geschehen, wie sie sich sowohl in dem kommentarlosen Nebeneinanderstellen der beiden Geschehnisse wie auch in deren Darstellung selbst ausdrückt. So wird im einen Fall ein u.U. tödlicher Unfall zum Stolpern eines Pferdchens verniedlicht und im anderen Fall eine Liebesbeziehung ganz auf ihre körperlichen Aspekte reduziert. Die innere Distanz des Betrachters zu dem Geschehen wird zudem auch durch die anonymisierende Bezeichnung der einzelnen Akteure verdeutlicht. Die Welt erscheint so einerseits als in sich zusammenhanglos und andererseits - eben deshalb - auch als hässlich. Unter dem 'ungeschminkten' Himmel tummeln sich lauter unförmige oder missgestaltete Figuren - ein "*dicker Junge*" (V. 1), ein "*fetter Mann*" (V. 9), ein (wohl ebenfalls gut gepolstertes) "*weiches Weib*" (V. 10) und "*zwei Lahme*" (V. 6) -, deren Erscheinung von ebenso disharmonischen Geräuschen (vgl. V. 12) begleitet wird. Auch die gestörte oder gehemmte Fortbewegung (das '*Kriechen*' der Lahmen und das '*Stolpern*' des Pferdes) passt zu einer Welt, in der das Leben keinen linearen Abläufen mehr folgt.

Dass ein Dichter in dieser Welt "*vielleicht verrückt*" (V. 7) wird, ließe sich demnach zum einen darauf zurückführen, dass es auch ihm nicht mehr gelingt, das Zusammenhanglose zusammenzufügen, er die im Anfangsvers beschworene dichterische Freiheit also nicht mehr in schöpferisch-sinnstiftender Weise ausleben kann. Auf der anderen Seite könnte man als Grund hierfür jedoch auch die Tatsache annehmen, dass er selbst nur als irgendein "*blonder Dichter*" (V. 7) angesehen wird, dessen mögliches Irrewerden die Welt genauso wenig tangiert wie der Reitunfall der "*Dame*" in Vers 8 oder die Liebesabenteuer des "*Jünglings*" in Vers 10. Die Gleichgültigkeit gegenüber dem einzelnen Dichter ginge dabei einher mit einer generellen Geringschätzung der Dichtung sowie von deren Funktion, den Menschen bei der Auseinandersetzung mit seinem Dasein zu unterstützen. Dementsprechend folgen in dem Gedicht die "*schwatzenden*" Lahmen und der "*vielleicht verrückt*" werdende Dichter auch unmittelbar aufeinander. Die Dichtung wird also in dieser Welt nicht mehr geachtet als das inhaltslose '*Schwatzen*' irgendwelcher Spaziergänger, so dass sie zum Untergang in dem zusammenhanglosen 'Geschwätz' der auseinander gefallenen Welt (das als solches auch an die Schlagzeilenhaftigkeit der medialen Berichterstattung erinnert) verurteilt erscheint. Das 'Verrücktwerden' des Dichters lässt sich allerdings - außer auf dessen Geisteszustand - auch auf seine Art des Dichtens beziehen. In diesem Sinne erschiene es nicht als Ausdruck von Verzweiflung, sondern als adäquate Form der Auseinandersetzung mit den veränderten Lebensbedingungen. Denn der verrückten — aus ihrem Mittelpunkt herausgefallenen Welt - kann offenbar nur eine Dichtung gerecht werden, die im Verhältnis zur konventionellen Lyrik ebenfalls verrückt ist. Da die Zeitgenossen des Dichters jedoch ihre eigene Verrücktheit (bzw. die ihrer Zeit) nicht als solche erkennen, erscheint ihnen - wie die konjunktivische Fassung des Satzes vom verrückt werdenden Dichter andeutet - derjenige als verrückt, der diese beim Namen nennt.

Der "*blonde Dichter*" - die blonde Farbe könnte man in dem Zusammenhang mit klassischer Reinheit und Schönheit assoziieren - mutiert damit sowohl auf der Ebene seiner Dichtung als auch in Bezug auf seine öffentliche Rolle zu einem '*grauen Clown*' (V. 11). Die beiden Bestandteile des - das Bild des Himmels, dem "*die Schminke ausgegangen*" ist (V. 4), aufgreifenden - Paradoxons deuten dabei einerseits auf das Auseinanderfallen von innerem ('grauem' bzw. 'trübem') Empfinden des Dichters und äußerem ('clowneskem') Erscheinungsbild seiner Dichtung hin. In ihnen würde sich andererseits aber auch der Widerspruch zwischen der realen Katastrophe der auseinander fallenden Welt und deren zirkushafter Erscheinung in der öffentlichen Wahrnehmung widerspiegeln. Diese bildet das Gedicht mit seinem Reihungsstil in sich ab, kritisiert sie zugleich aber auch, indem es sie zum einen grotesk überzeichnet und zum anderen — wie beispielsweise in dem Bild des über die Dame stolpernden Pferdchens - in ihrer Brüchigkeit entlarvt.

Der Titel des Gedichts lässt sich vor diesem Hintergrund zum einen auf die von ihm evozierte Tageszeit beziehen, auf die es sowohl über die '*bleiche*' Färbung des Himmels (vgl. V. 3) als auch mit einzelnen Handlungen, die in ihm beschrieben werden (vgl. etwa V. 10) anspielt. Darüber hinaus kann er - wie ja auch der Artikel vor 'Dämmerung' impliziert, dass es sich bei dieser nicht um irgendeine, sondern um eine bestimmte Dämmerung handelt - aber auch auf die geistige Situation der Zeit bezogen werden und stünde damit in der Tradition der übertragenen Bedeutung, die dem Begriff in der Philosophie der Jahrhundertwende zukam. Dabei wäre er ebenso doppeldeutig, wie es etwa die Titel *Götzen-Dämmerung* (im Sinne des Untergangs der alten Orientierungsmuster für das Dasein) und *Morgenröthe* (im Sinne des Heraufziehens neuer Sinnstrukturen), die Nietzsche für zwei seiner - 1889 bzw. 1881 erschienenen - philosophischen Werke gewählt hatte, zum Ausdruck bringen. Denn dadurch, dass der Dichter seine Verzweiflung (vgl. das Zitat von Lichtenstein im Darstellungsteil) über die auseinander brechende Welt und den zirkushaften bis gleichgültigen Umgang hiermit nicht in Larmoyanz umschlagen lässt, sondern sie in eine clownesk-groteske Darstellung des

'Weltuntergangs' ummünzt, dämmert in seinen Versen zugleich eine neue Form von Dichtung herauf, die es dem Dichter - als 'grauem Clown'<sup>1</sup> - erlaubt, auf der Zirkusbühne des gesellschaftlichen Lebens aufzutreten, ohne sich dabei an der immer stärkeren Zirkushaftigkeit des Daseins zu beteiligen.

Hoffmann, Dieter: *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik 1880-1916 : vom Naturalismus bis zum Expressionismus*. Tübingen ; Basel: Francke, 2001 ISBN 3-8252-2199-7 (UTB), ISBN 3-7720-2974-4 (Francke). S. 189-190, 331-334.

## HANS H. HIEBEL:

### Alfred Lichtenstein (1889-1914)

*Die Dämmerung*<sup>40</sup>

(d: 1911)

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 fatter Mann.  
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.  
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.  
Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen.

Das Gedicht ist, wenn auch nicht ganz konsequent, dem „Reihungsstil“ (Hugo Friedrich<sup>41</sup>) entsprungen, d. h., es führt ihn überhaupt erst in die Lyrik ein. Nicht hypotaktische und konjunktionsreiche logische Beziehungen sind das Strukturprinzip, sondern das schlichte Nacheinander, doch ohne zeitliche Entwicklung und logische Homogenität, gliedert die drei Strophen in Kreuzreimen (die mit zur Komik beitragen): So konstituiert sich im Grunde ein Nebeneinander, keine temporale oder logische Abfolge. Ein Hauch Impressionismus liegt noch über dem im Präsens gehaltenen Text; doch keine Perspektivität, kein Wahrnehmungszentrum ordnet die Eindrücke zu einer Einheit, es gibt keine (aristotelische) Einheit des Ortes, und der Handlung, die Beobachtungen raffen Unterschiedlichstes und örtlich Auseinanderliegendes zu Strophen zusammen. Genau dies aber bedingt den „Reihungsstil“. Vor allem aber sind es die outrierten Metaphern, frappierenden Adjektive, unidiomatischen Fügungen, die den Rest Impressionismus in authentischen Expressionismus transformieren. Dem impressionistisch-neoromantischen Titel *Die Dämmerung* wird sogleich durch eine Ästhetik des Häßlichen, d. h. durch die skurrilen Ereignisse, unschönen Bilder, grellen Metaphern, Unglück und Tristesse implizierenden Deskriptionen widersprochen. Der Junge ist „dick“, der Himmel „bleich“, die Spaziergänger sind „lahm“, der Dichter wird „vielleicht verrückt“, am Fenster „klebt“ ein „fetter“ Mann, der Clown ist nicht bunt, sondern

„grau“, der Kinderwagen „schreit“, Hunde „fluchen“. Das Motiv des schönen Knaben, eine Vorliebe der romantischen Malerei (z. B. bei Philipp Otto Runge), wird durch das Adjektiv „dick“ parodiert; das Bild vermittelt Tristheit, auch wenn der Junge „spielt“. Es ist ein einsames Spiel „mit dem Teich“, wie es in einer genialen Entstellung der erwartbaren Idiomatik („am Teich“) heißt, das einsame Spiel des unschönen Jungen „mit“ dem Wasser in die Vorstellungswelt des Rezipienten holend. Das Bild vom „ungeschminkten“, „bleichen“ Himmel führt uns mit zwei gewagten, doch treffenden Adjektiv-Metaphern die Ödnis der Situation vor Augen (sie beziehen sich wohl auf die Topoi „geschminkte Frau“ und „bleiches Gesicht“). Über die „Felder“, auf denen bei Eichendorff die „Luft geht“ und die „Ähren sacht wogen“, schleppen sich in Lichtensteins Bilderfindung bzw. Sach-Komposition - in fast grotesker Weise - zwei „Lahme“. Syntaktische Neologismen und neuartige, gesuchte, kühne Metaphern verraten kontinuierliche „logopoeietische“ Erfindungskraft, beispielsweise in den Satz-Konstruktionen „Auf lange Krücken schief herabgebückt“, der Wind hat sich im Baum „gefangen“, ein „Kinderwagen schreit“ - und in den gesuchten metaphorischen Ausdrücken: Am Fenster „klebt“ ein fatter Mann, Hunde „fluchen“. Das verblüffend unmotivierte Attribut „blond“, jeder Erwartung zuwider einem „Dichter“ zugesprochen, führt ein Maß an - fast dadaistischer - Zufälligkeit in den *per definitionem* durch Zufälligkeit und Heterogenität konstituierten „Reihungsstil“ ein. Daß der Dichter „vielleicht verrückt“ wird, stellt die betreffende Zeile isotopisch in den Kontext von Tristesse und Unglück. Die Aussage stellt eine extrem weithergeholte, mit der Kennzeichnung „blond“ in absolut keinem logischen Verhältnis stehende Ereignis-Erfindung (auf der Ebene der „res“) dar; auf der sprachlichen Ebene (der „verba“) kommt durch die frappierende Modalitätsangabe „vielleicht“ ein dadaistisch-komischer Effekt zustande, der mittels der Kombination mit der an Nonsense reichenden Angabe „blond“ verstärkt wird. Der < Reim „verrückt“/„gebückt“ nimmt durch sein Ausmaß an Künstlichkeit der Darstellung (sie ist die Grundbedingung komischer Distanz) dem Dargestellten Tragik und Melancholie. Weitere sprachliche Artifizialitäten erzeugen ähnliche humoristische Effekte: „Am Fenster klebt ein fatter Mann“. Öde, Langeweile, Unbeweglichkeit und Einfallslosigkeit werden durch die witzig-übertreibende Verbal-Metapher „klebt“ ausgedrückt und zugleich humoristisch übertönt; die aggressive, mitleids- und schonungslose Kennzeichnung „fett“ - Ästhetik der Häßlichkeit - provoziert durch ihren anti-lyrischen Effekt. Ein „Jüngling“ „will“ ein „weiches Weib“ besuchen, aber kann es vielleicht gar nicht (so wenig wie der Jüngling in Ehrensteins *Ausgesetzt*); die völlig ungewöhnliche (stabweimende) Attribuierung „weich“ bewirkt einmal mehr einen humoristischen Effekt - und zwar durch ihren katachretischen Stilblütencharakter, der allerdings auch treffend „Wesentliches“ zum Ausdruck bringt (das weiche Fleisch einer fülligen Frau). Die letzte Zeile vollendet die Reihung von Öde, Unglück und Elend, indem sie die Prädikate „schreien“ und „fluchen“, also Leid und Ärger, einander parallelisiert. Die witzige Metonymie, die den „Kinderwagen“ an Stelle des Kindes „schreien“ läßt, und die humoristische Metapher „fluchen“ für „bellern“ beschließen als „logopoeietische“ Erfindungen die Reihe der ins Extreme gehenden Verfremdungen. Dem zitierten Gedicht ist das folgende von van Hoddis sehr verwandt:

### **Jakob van Hoddis (1887-1942) (d.i. Hans Davidsohn)**

*Weltende*<sup>42</sup> (d: 1918)

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.

Dieses Gedicht des angeblich schizophränen, seiner Herkunft nach jüdischen, 1942 deportierten und auf dem Transport ermordeten Lyrikers wurde rasch zu einem Kult-Text der Expressionisten, die ihn „auswendig“ lernten.<sup>43</sup> Pinthus' Anthologie *Menschheitsdämmerung* macht die Thematisierung von Endpunkt und Neubeginn im Expressionismus mit dem ersten Text seiner Sammlung sinnfällig: Es ist *Weltende*. Das Gedicht ist - wie Lichtensteins *Dämmerung* - im Reihungsstil gehalten. Das Konstruktionsprinzip der „Simultaneität“ erlaubt es, wie Alfred Lichtenstein bemerkte, die „Unterschiede der Zeit und des Raumes [...] zu beseitigen“; Lichtenstein hielt van Hoddis für den Erfinder eines solchen „Simultanstils“<sup>44</sup> - dessen er sich selbst ja in *Die Dämmerung* bediente. „Die miteinander verknüpften Ereignisse stehen in keiner kohärenten Einheit zueinander, sondern suggerieren, im epischen Präsens gehalten, eine Gleichzeitigkeit, ein Nebeneinander, das erst in der quantifizierenden Summe eine Assoziation wie *Weitende* hervorruft. Jeder Vers hat, so ist für diesen Reihungsstil charakteristisch, ein neues Subjekt.“<sup>45</sup>

Die Komik des Gedichts ist - auf Grund der humoristisch funktionalisierten Vokabeln, der skurrilen Reime, der komischen Metaphern und der gesuchten Zufälligkeiten sowie witzigen Heterogenitäten - noch stärker als die Lichtensteins. Ein frischer Wind, Vorzeichen der Katastrophen, weht, und weht dem Objekt der Satire, dem Bürger, den Hut vom „spitzen Kopf“. Diese Karikatur à la George Grosz läßt das „Weltende“ auf Grund der Harmlosigkeit dieses ‚bürgerlichen Unglücks‘ als Lächerlichkeit erscheinen. Das „Geschrei“, obgleich nur im Modus eines Vergleichs („wie“) genannt, klingt bereits bedrohlicher. Der Absturz der „Dachdecker“ bringt wirkliches Unglück, den Tod. Doch da es sich um einen Einzelfall zu handeln scheint und die Ereignis-Schilderung nur eine kleine Berufsgruppe betrifft, wird auch dieses Unglück ins Komische gewendet; die völlig unidiomatische und in kindlichem Stil gehaltene Wendung „gehn entzwei“, reimend auf „Geschrei“ und bildlich völlig unpassend („entzwei“ wird gewöhnlich nur auf Dinge bezogen), verstärkt durch ihr Maß an Künstlichkeit und Distanzierung die komische Wirkung. Es folgt eine Steigerung der Signale, die das „Weltende“ erwarten lassen: „Der Sturm ist da“. Er führt zu einer Ausweitung des Unglücks: zu Damnbrüchen. Auch hier ist es wieder der naive Kindlichkeits-Stil (er prägt auch die ‚Kritzeleien‘ von George Grosz), der das Ereignis ins Lächerliche wendet: Die „dicken Dämme“ werden „zerdrückt“, die „Meere hupfen“. Obwohl das Verb „hupfen“ phanopoeietisch das plötzliche Auf und Ab der Wellen anschaulich vor Augen führt, sind seine gesuchte Metaphorik (Bälle oder Tänzerinnen „hupfen“ ...) und sein kindlicher Klang dazu angetan, das Beschriebene mit Lustigkeit zuzudecken. Der Instrumentalis des Satzes „um dicke Dämme zu zerdrücken“, dem Meer Absichten unterstellend, markiert den Gipfel des Humors. (Die zitierten Katastrophenmeldungen hat van Hoddis im übrigen Zeitungen wie dem *Berliner Tageblatt* vom Dezember 1909 entnommen.<sup>46</sup>) Die vorletzte Zeile zieht das „Weltende“ noch einmal gänzlich ins Banale und Lächerliche herab: Die meisten Menschen „haben einen Schnupfen“. Ist also „Weltende“ rein ironisch gemeint? Als bloße Projektion bzw. Interpretation des verängstigten „Bürgers“? „die nächste sintflut wird seicht sein“<sup>47</sup>? Berufsunfälle, Damnbrüche und Entgleisungen von Eisenbahnen sind - in gewissem Sinn - schließlich Alltäglichkeiten.

Die Schlußzeile bzw. letzte der „Reihen“ - „Eisenbahnen fallen von den Brücken“ - setzt das Bauprinzip des Gedichts in stimmiger, isotoper, gesetzmäßiger Weise fort. Erneut sind es die Imagination eines Ereignisses, eines Einzelfalles, der naive Stil („fallen von ...“), sowie

Künstlichkeit und Distanzierungstechnik (schon rein perspektivisch - durch die Betrachtung aus der Ferne und die Vermeidung detailrealistischer Konkretion), die - wie in aller Komik - das Humoristische und seine Betroffenheitsvermeidung konstituieren. Die Reime - „zerdrücken/ Brücken" und „hupfen/ Schnupfen" - vervollkommen mit ihrer naiven Kindlichkeit den Eindruck humoristischer Skurrilität, die der ironischen Vision vom „Weltende" eignet.

Hiebel, Hans H. *Das Spektrum der modernen Poesie: Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne*. Teil 1(1900-1945). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 131–141.

## **KARL EIBL:**

„Grotesken“: *Das „neue Sehen“  
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.

Dieses Gedicht von Jakob van Hoddis gilt als Initialzündung des expressionistischen „Zeilen“- oder „Reihenstils“. Die asyndetische, parataktische Reihung von Sätzen wird als Ausdruck einer Weltsicht interpretiert, der das Ich und die Welt in Einzelelemente zerfallen. Die beiden harmlos-konventionell gebauten Vierzeiler kontrastieren in ihrer Form mit einem Inhalt, der kein Ganzes mehr darstellen will, weil der Autor keinen integrierenden Perspektivpunkt mehr besitzt. Selbst mit dem Titel kontrastiert dieser Inhalt. Was ist das schon für ein Weltende, das sich nicht von einer Spätherbstszenerie mit Wind, abgedeckten Dächern, Sturmflut und Grippewelle unterscheidet? Es geschieht nichts Außergewöhnliches von Dachdeckern oder Eisenbahnen sind zwar bedauerlich, doch nicht eben apokalyptisch. Das Gedicht - erstmals am 11. Januar 1911 gedruckt - erhält seine eigentliche Pointe gerade aus dem, was es nicht sagt: Daß im Jahr 1910 der Halleysche Komet wiedergekehrt war und die üblichen Untergangsprognosen hervorgerufen hatte. Indem die Prophezeiungen mit den banalen Beschwernissen eines banalen Herbstes konfrontiert werden, wird deutlich: *So*, mit Spektakel am Himmel, Sturm und Wasserflut wird das Ende der Welt sich nicht abspielen. Das Weltende, das Ende der bürgerlichen Welt nämlich, findet auf andere Weise statt - hat vielleicht sogar schon stattgefunden.

Eigentlich ist dieses Gedicht ein Solitär. Wenn es als stilbildendes Vorbild aufgenommen wird, dann entsteht grotesker Nippes, mehr nicht, weil der Bezug auf das konkrete Ereignis und damit die Pointe nicht mitübernommen werden kann. So bezeugt z. B. Heinrich F. S. Bachmair, er und Johannes R. Becher hätten „ellenlange Versgebilde“ nach dem „neopathetischen“ Vorbild gezimmert und sich kindlich amüsiert bei diesem Unfug. „Aber als noch größerer Unfug wäre es uns vorgekommen, hätten wir diese nächtlichen Elaborate nachträglich auf Papier festhalten wollen.“<sup>17</sup> Becher selbst allerdings berichtet von einer beinahe magischen Wirkung des Gedichts, „das wir als Losung [...] unserem Sturm vorantrugen, das eine ungeheuerliche Renaissance der Menschheit einleiten sollte“.<sup>18</sup> Die beiden Zeugnisse brauchen einander nicht auszuschließen. Was Alfred Lichtenstein oder Ernst Blaß oder auch van Hoddiss selbst in diesem Reihenstil schufen, ist entweder tatsächlich belangloser Unfug - oder aber der Zeilenstil ist nur die eben erst konventionalisierte Basis für andere Innovationen.

Das gilt z. B. für Lichtensteins Gedicht *Die Dämmerung*, das oft im Zusammenhang mit dem *Weltende* zitiert wird.

### *Die Dämmerung*

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 fatter Mann.  
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.  
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.  
Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen.

Erst hier verbindet sich mit dem Reihenstil jener Effekt von Absurdität, der charakteristisch für ihn wird. Lichtenstein hat sein Gedicht selbst erläutert.<sup>20</sup> Er wolle die „Unterschiede der Zeit und des Raumes zugunsten der Idee des Gedichts f...] beseitigen“. „Vorzug der Dichtkunst vor der Malkunst ist, daß sie „ideeliche“ Bilder hat.“ Ausdrücklich wehrt er sich gegen die Vorstellung, hier handle es sich um „ein sinnloses Durcheinander komischer Vorstellungen“. Es sei vielmehr die Absicht, „die Reflexe der Dinge unmittelbar [!] [...] aufzunehmen“! Was Lichtenstein intendiert, ist also gar kein grotesker Effekt, sondern eine Art Wesensschau, verwandt den gleichzeitigen Bemühungen Waldens oder der „kubistischen“ Malerei. Diese weist Lichtenstein allerdings als „Futuristenmanschepansche“ zurück, um das Privileg des „ideelichen“ Bildes der Dichtung vorbehalten zu können. Gleichwohl geht es ihm darum, daß „man *sehen* lernt“. Fast gleichzeitig wird im russischen Seitenstück zum Expressionismus, im „Russischen Formalismus“, ein ästhetisches Programm entwickelt, dessen Kernbegriffe die „Verfremdung“ und das „Neue Sehen“ sind.<sup>21</sup> Das „Groteske“ ist nicht Selbstzweck, sondern hat Funktion als Mittel des „Seltsammachens“<sup>22</sup> einer Wirklichkeit, die nur noch nach präformierten Schemata wahrgenommen wird und durch solches „Seltsammachen“ aus ihrer Erstarrung erlöst und zu neuer, „unmittelbarer“ Wahrnehmung freigemacht werden soll. „Groteske“, „Ironie“, „Parodie“, „Zynismus“ - solche und ähnliche Begriffe stellen sich immer wieder bei der Interpretation expressionistischer



Gedichte ein. Aber damit wird nur die destruktive Seite beleuchtet. Für sich genommen und in Massenproduktion wird das tatsächlich schnell zum „Unfug“. Sieht man hingegen die Intention, „sehen“ zu lernen und zu lehren, durch „Verfremdung“ die routinierten Bahnen der Wahrnehmung zu durchbrechen, dann erweisen sich diese Destruktionsgesten als Teilstücke eines ästhetischen Prozesses durchaus produktiver Art. Landauer wie Mauthner (aber z. B. auch Hofmannsthal) hatten die Misere der Sprache darin begründet gesehen, daß die Worte pragmatische und instrumentelle Vor-Urteile enthalten und auf diese Weise die Fülle des Wirklichen nach rein praktischen Gesichtspunkten zusammenfassen und standardisieren. Werden diese Zusammenfassungen und Standardisierungen zerstört, entlarvt, so besteht die Hoffnung, daß die Fülle des Wirklichen selbst wieder sichtbar wird.

Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart / hrsg. von Walter Hinderer. -Stuttgart: Reclam, 1983. ISBN 3-15-010321-3. S. 425-427.

*Alfred Lichtenstein* (1889–1914)

### **Die Verse des Alfred Lichtenstein**

Die folgenden Gedichte können in drei Gruppen geteilt werden. Eine vereinigt phantastische, halb spielerische Gebilde: Der Traurige. Die Gummischuhe. Capriccio. Der Lackschuh. Wüstes Schimpfen eines Wirtes. (Zuerst erschienen in der AKTION, im Simplizissimus, im März, Pan und anderswo.) Freude an reiner Artistik ist unverkennbar. Ein Beispiel:

#### **Der Athlet**

Einer ging in zerrissenen Hausschuhen  
hin und her durch das kleine Zimmer,  
das er bewohnte.  
Er sann über die Geschehnisse,  
von denen in dem Abendblatt berichtet war.  
Und gähnte traurig.  
Wie nur einer gähnt,  
der viel und Seltsames gelesen hat.  
Und der Gedanke überkam ihn plötzlich -  
wie wohl den Furchtsamen die Gänsehaut  
und wie das Aufstoßen den Uebersättigten.  
wie Mutterwehen -:  
das große Gähnen sei vielleicht ein Zeichen,  
ein Wink des Schicksals, sich zur Ruh zu legen...  
Und der Gedanke ließ ihn nicht mehr los.  
Und also fing er an, sich zu entkleiden.  
Als er ganz nackt war, hantelte er etwas.

Im Hintergrund ist Demonstration von Weltanschauung. Der Athlet... bedeutet: Daß der Mann auch geistig seine Notdurft verrichten muß, ist entsetzlich.  
Das früheste Gedicht einer zweiten Gruppe ist:

#### **Die Dämmerung**

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 fatter Mann.  
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.  
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.  
Ein Kinderwagen schreit. Und Hunde fluchen.

Absicht ist, die Unterschiede der Zeit und des Raumes zugunsten der Idee zu beseitigen. Das Gedicht will die Einwirkung der Dämmerung auf die Landschaft darstellen. In diesem Fall ist die Einheit der Zeit bis zu einem gewissen Grade notwendig. Die Einheit des Raumes ist nicht erforderlich, deshalb nicht beachtet. In den zwölf Zeilen ist die Dämmerung am Teich, am Baum, am Feld, am Fenster, irgendwo... in ihrer Einwirkung auf die Erscheinung eines Jungen, eines Windes, eines Himmels, zweier Lahmer, eines Dichters, eines Pferdes, einer Dame, eines Mannes, eines Jünglings, eines Weibes, eines Clowns, eines Kinderwagens, einiger Hunde, bildhaft dargestellt. (Der Ausdruck ist schlecht, aber ich finde keinen besseren.)

Der Urheber des Gedichtes will nicht eine als real denkbare Landschaft geben. Vorzug der Dichtkunst vor der Malkunst ist, daß sie „ideeliche“ Bilder hat. Das bedeutet - angewandt auf die Dämmerung: Der dicke Knabe, der den großen Teich als Spielzeug benutzt und die beiden Lahmen auf Krücken über dem Feld und die Dame in einer Straße der Stadt, die von einem Wagenpferd im Halbdunkel umgestoßen wird, und der Dichter, der voll verzweifelter Sehnsucht in den Abend sinnt (wahrscheinlich aus einer Dachluke), und der Zirkusclown, der sich in dem grauen Hinterhaus seufzend die Stiefel anzieht, um pünktlich zu der Vorstellung zu kommen, in der er lustig sein muß - können ein dichterisches „Bild“ hergeben, obwohl sie malerisch nicht komponierbar sind. Die meisten leugnen das noch, erkennen aber beispielsweise in der Dämmerung und ähnlichen Gebilden nichts als ein sinnloses Durcheinander komischer Vorstellungen. Andere glauben sogar - zu unrecht -, daß auch in der Malerei derartige „ideeliche“ Bilder möglich sind. (Man denke an die Futuristenmanschepansche.)

Absicht ist weiterhin, die Reflexe der Dinge unmittelbar - ohne *überflüssige* Reflexionen aufzunehmen. Lichtenstein weiß, daß der Mann nicht an dem Fenster klebt, sondern hinter ihm steht. Daß nicht der Kinderwagen schreit, sondern das Kind in dem Kinderwagen. Da er nur den Kinderwagen sieht, schreibt er: Der Kinderwagen schreit. Lyrisch unwahr wäre, wenn er schriebe: Ein Mann steht hinter einem Fenster.

Zufällig auch begrifflich nicht unwahr ist: Ein Junge spielt mit einem Teich. Ein Pferd stolpert über eine Dame. Hunde fluchen. Zwar muß man sonderbar lachen, wenn man sehen lernt: Daß ein Junge einen Teich tatsächlich als Spielzeug benutzt. Wie Pferde die hilflose Bewegung des Stolperns haben... Wie menschlich Hunde der Wut Ausdruck geben... Zuweilen ist die Darstellung der Reflexion wichtig. Ein Dichter wird vielleicht verrückt - macht einen tieferen Eindruck als: Ein Dichter sieht starr vor sich hin - Anderes nötig in dem Gedicht: Angst (Zweite Lyriknummer der Aktion) und ähnlichen zu Reflexionen wie: Alle Menschen müssen sterben... oder: Ich bin nur ein kleines Bilderbuch... Das soll hier nicht auseinandergesetzt werden.

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. Auch andere Verschiedenheiten zwischen älteren Gedichten (z.B. Die Dämmerung) und später entstandenen (z.B. Die Angst) Gedichten desselben Stils sind nachweisbar. Man möge beachten, daß immer häufiger besondersartige Reflexionen das Landschaftsbild scheinbar durchbrechen. Wohl nicht ohne bestimmte künstlerische Absichten. Die dritte Gruppe sind die Gedichte des Kuno Kohn. Von Lichtenstein sind zwanzig Gedichte unter dem Titel: Die Dämmerung in dem Verlag A. R. Meyer erschienen.

Aus: Die Aktion, 3.Jg. (1913), Nr.40

SCHUHMANN, Klaus. *Lyrik des 20. Jahrhunderts: Materialien zu einer Poetik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1995. ISBN 3 499 555506. S. 95-98.

## STROPHENFORM - HORST JOACHIM FRANK:

### Vierzeiler 4.103

[55 55]

x x' x x' x x' x x' x x'	a	x
x x' x x' x x' x x' x x'	b	a
x x' x x' x x' x x' x x'	a	x
x x' x x' x x' x x' x x'	b	a

*Komm in den totgesagten park und schau:  
 Der schimmer ferner lächelnder gestade  
 Der reinen wölken unverhofftes blau  
 Erhellte die weihen und die bunten pfade.*  
 (George: Komm in den totgesagten park)

Der Vierzeiler aus jambischen Fünfhebern mit männlich/weiblich wechselnden Kadenzten im Kreuzreim ist - nach der in den Versen umgekehrt schließenden Form 4.106 – eine der im 20. Jahrhundert häufigsten Lyrikstrophen. In ihren Ausdrucksmöglichkeiten ähnlich, zeigt im Unterschied zu jener steigenden Strophe diese durch ihre Kadenztenfolge jedoch eine sich senkende Bewegung. Der männliche Ausgang des ersten und dritten Verses erleichtert das Enjambement zu den jeweils folgenden auftaktenden Versen, so daß oft eine Zweiteilung der Strophe in zwei lange Versbögen auftritt. Dieser Umstand hat zugleich eine seit etwa der

Mitte des 19. Jahrhunderts gelegentlich auftretende Unterbrechung des Reims (xaxa statt abab) begünstigt.

Die Anfänge der Bildung dieser Strophe reichen ins 17. Jahrhundert zurück. Weckherlin verwendete den Vierzeiler anlässlich eines Hoffestes in einem amourösen Bittgesang »O ihr Göttin« (1618). Das Kirchenlied »O jüngster Tag« von Fritsch (1679) bekundete christliches Verlangen nach Erlösen, Pfeiffers Passionslied »So gibst du nun« (1688) hingegen inniges Mitempfinden. So zeigen schon die ersten Belege die Möglichkeiten der Form zum Ausdruck bittenden Verlangens. Anakreontisch klingen Gleims »Bitte um eine Stunde« (1749) und Bürgers »Das vergnügte Leben«. Goethe wählte die Form (zunächst mit einiger Freiheit in der Hebungszahl) für Mignons Verse »Heiß mich nicht reden« (aus »Wilhelm Meisters Lehrjahre«) und im Alter nochmals für die an Ulrike von Levetzow gerichteten liebenden Zeilen »Du gingst vorüber«. Geläufiger wurde die Strophe um 1790 durch Matthissons elegische Schilderungen: »Der Genfersee«, »Erinnerung am Genfersee« und »Letzter Trost«. Ähnliche Schilderungen und Betrachtungen in dieser Form verfaßten alsbald Brun »Reise von Lyon nach der Porte du Rhone«, Salis-Seewis »An ein Tal« und Woltmann »Der Dorfkirchhof«.

Damit waren Ausdrucksmöglichkeiten der Strophe gefunden, die nun zunehmend genutzt wurden für Stimmungsbilder und Betrachtungen: Lenau »Frühlings Tod«, Vischer »Das graue Lied«, Storm »Ostern«, C.F.Meyer »Jetzt rede du«, Allmers »Feldeinsamkeit«, Dehmel »Sommerabend«, insbesondere auch für Erinnerungsbilder: Lenau »Die Rose der Erinnerung«, Geibel »Lieder aus alter und neuer Zeit 6«, Weerth »Erinnerungen«, Keller »Der erste Tannenbaum« und »Der schönste Tannenbaum« (in den »Gedanken eines lebendig Begrabenen«), Zugleich bevorzugte man den Vierzeiler für Nachrufe auf Verstorbene: Uhland »Nachruf« (»Ein Grab, o Mutter«), Geibel »Nachruf«, Vischer »Ein fernes Grab«, Storm »Einer Toten 1« und »Gräber an der Küste«, Leuthold »Auf eine Tote«, Wildenbruch »Auf Wilhelm Scherers Tod« und - wenngleich satirisch — Holz »An Friedrich Rückert«. Diese Tradition reichte bis in das 20. Jahrhundert: Kraus »Meinem Franz Grüner«; sie zeigte sich noch bei Becher »Zum Tode J.W.Stalins. Danksagung«.

Eine immer wieder erkennbare Ausdruckstendenz der Strophenform ist die Bekundung einer — bald wehmütig, bald beglückend empfundenen — liebenden Hinwendung. Storm hat den Vierzeiler in seiner Liebeslyrik sehr oft verwendet: »Hyazinthen«, »Doch du bist fern«, »Dämmerstunde«, »Abends«. Die Strophe findet sich auch im Liebesgedicht der Droste »O frage nicht, was mich so tief bewegt«, bei Grosse »O sage nicht, du hast mich nie geliebt«, C.F.Meyer »Schneewittchen« und Dehmel »An meine Königin«.

»Komm in den totgesagten park und schau« beginnt in derselben Form eines der bekanntesten Gedichte Georges. Die oben erwähnte, im 19. Jahrhundert zur Geltung gekommene Ausdruckstendenz der Strophe nutzend, hat auch George den Vierzeiler für liebende Anreden gewählt: »Ich schrieb es auf« (ebenso wie das zitierte Beispielgedicht in der Sammlung »Das Jahr der Seele«) und »Des Ruhmes leere dränge« (in »Das Buch der hängenden Gärten«). Er verwendete sie aber zugleich, und das war neu, zur Darstellung von Gestalten: »Wenn aus der gondel sie zur treppe stieg« (in »Pilgerfahrten«) und »Die wachen auen lockten wonnesam« (in »Das Jahr der Seele«). Georges Beispiel folgend, haben seither zahlreiche Lyriker diese Form zur Zeichnung von Gestalten benutzt: Hofmannsthal »Ein Knabe 1«, Carossa »Die Fremde auf meiner Bank«, Rilke »Der Magier«, Kurz »Am Schachbrett«, Loerke »Der Mann mit der Schaufel«, Scholz »Alter Mann im Frühlingsgarten«, Schaumann »Melchisedech«, Kolmar »Die Frau«, Huchel »Der Vertriebene«.

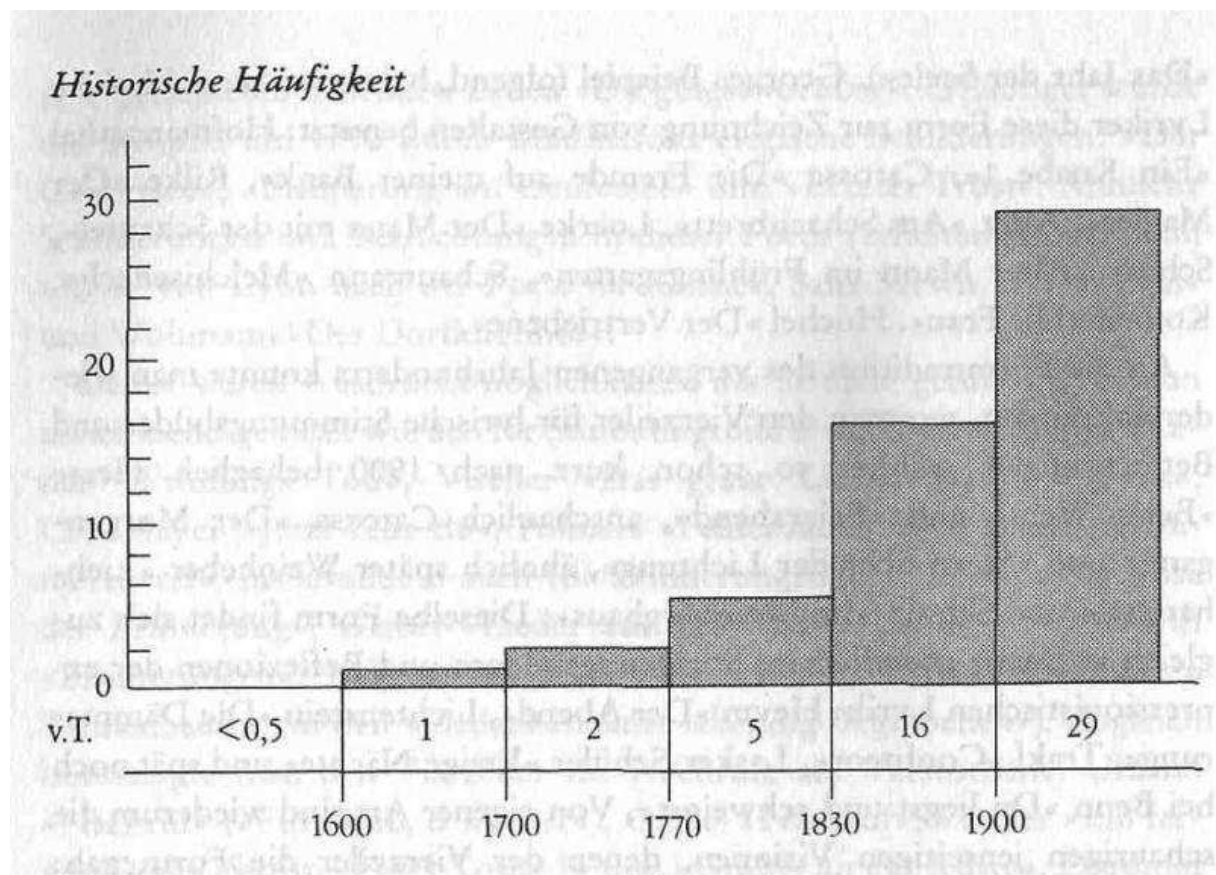
An die Formtradition des vergangenen Jahrhunderts konnte man wieder anknüpfen, wo man den Vierzeiler für lyrische Stimmungsbilder und Betrachtungen wählte, so schon kurz nach 1900 behaglich Hesse »Beim Wein« und »Feierabend«, anschaulich Carossa »Der Morgengang« und »Stern über der Lichtung«, ähnlich später Weinheber »Liebhartstal« und Scholz

»Im Weinberghaus«. Dieselbe Form findet sich zugleich in (meist abendlichen) Stimmungsbildern und Reflexionen der expressionistischen Lyrik: Heym »Der Abend«, Lichtenstein »Die Dämmerung«, Trakl »Confiteor«, Lasker-Schüler »Ewige Nächte« und spät noch bei Benn »Du liegst und schweigst«. Von eigener Art sind wiederum die schaurigen jenseitigen Visionen, denen der Vierzeiler die Form gab: Heym »Die Toten auf dem Berge«, Hoddis »Der Todesengel«, Loerke »Ort der Seelenlichter«, Werfel »Ezechiels Gesicht von der Auferstehung«, Benn »Acheron«.

Der Vierzeiler ist im wesentlichen eine lyrische Strophe geblieben. Seine Verwendung für balladeske Gedichte reicht zwar weit ins 19. Jahrhundert zurück, blieb aber doch sehr begrenzt: Platen »Saul und David«, Lenau »Die Waldkapelle«, Keller »Jung gewohnt, alt getan«, Wildenbruch »Das Grab des Kyros«, I. Seidel »Vor der Ausfahrt«, Miegel »Die Sense«, Werfel »Jesus und der Äser-Weg«, Blunck »Michelangelo und Vittoria Colonna«, E. Kästner »Die Ballade vom Nachahmungstrieb« und Kolmar »Danton in Arcis«.

Beim Wechsel mit anderen Strophenformen im selben Gedicht wird zumeist der Kreuzreim beibehalten. Dabei zeigt sich am häufigsten ein Wechsel mit der metrischen Umkehrform 4.106, zum Beispiel Usinger »Das Mittelmeer«, E.Barth »Schnee« und Bächler »Unruhige Nacht«. Weniger oft wird mit der durchweg betont endenden Form 4.100 gewechselt: Hofmannsthal »Der Beherrschte«, nur selten mit der weiblich schließenden Strophe 4.109: Borchert »Antiquitäten«.

Rang: 17



Frank, Horst Joachim: Handbuch der deutschen Strophenformen . Tübingen—Basel: Francke, 1993<sup>2</sup>. ISBN 3-8252-1732-9 (UTB). S 311-314

Alfred Lichtenstein

## Soumrak

S rybníkem tlustý hoch si tiše hrá.  
Vítr se o strom zachytil a blinká.  
Nebesa s bledým zjevem flamendra  
se tváří, jako by jim došla šminka.

Dva křiví chromci lezou přes pole,  
klábosí nahrbeni nad berlami.  
Blond básník už se asi zbláznil, hle.  
Klopýtlo hříbě o koleno dámy.

Na okno tučný muž je přilíplý.  
Mladík chce spočinout u měkké ženy.  
Klaun obouvá se, šedivý a mdlý.  
Kočárek řve a nadávají feny.  
5. 3. 1911

*Haló, je tady víchr – vichřice. Expresionismus.* Ausgew. u. übers. v. Ludvík Kundera. Praha: Čs. spisovatel, 1969. S. 41-42.

## Soumrak

S rybníkem pohrává si tlustý hoch.  
Ve větvích vítr potrhal si křídla.  
Nebe je bledé, jak by flám je zmož,  
jako by nemělo už na líčidla.

Po poli plazí se dva mrzáci,  
žvaní a berlou odhrnují slámu.  
Blond básník v šílenství se potácí.  
Koníček klopýt o noblesní dámu.

V okně se břicho muže nadouvá.  
Mladíček chtěl by měkkou ženu získat.  
Šedivý klaun si botky nazouvá.  
Kočárek vříská, kdesi klejí psiska.

Radek Malý (Hg.). *Držice v drzých držkách cigarety. Malá antologie poezie německého expresionismu.* Praha: BB/art, 2007, ISBN 978-80-7381-074-0. S. 43.