

# DIETER HOFFMANN:

ERNST WILHELM LOTZ

## Aufbruch der Jugend

Die flammenden Gärten des Sommers, Winde, tief und voll Samen,  
Wolken, dunkel gebogen, und Häuser, zerschnitten vom Licht,  
Müdigkeiten, die aus verwüsteten Nächten über uns kamen,  
Köstlich gepflegte, verwelkten wie Blumen, die man sich bricht.

Also zu neuen Tagen erstarkt wir spannen die Arme,  
Unbegreiflichen Lachens erschüttert, wie Kraft, die sich staut,  
Wie Truppenkolonnen, unruhig nach Ruf der Alarme,  
Wenn hoch und erwartet der Tag überm Osten blaut.

Grell wehen die Fahnen, wir haben uns heftig entschlossen,  
Ein Stoß ging durch uns, Not schrie, wir rollen geschwellt,  
Wie Sturmflut haben wir uns in die Straßen der Städte ergossen  
Und spülen vorüber die Trümmer zerborstener Welt.

Wir fegen die Macht und stürzen die Throne der Alten,  
Vermoderte Kronen bieten wir lachend zu Kauf,  
Wir haben die Türen zu wimmernden Kasematten zerspalten  
Und stoßen die Tore verruchter Gefängnisse auf.

Nun kommen die Scharen Verbannter, sie strammen die Rücken,  
Wir pflanzen Waffen in ihre Hand, die sich fürchterlich krampft,  
Von roten Tribünen lodert erzürntes Entzücken,  
Und türmt Barrikaden, von glühenden Rufen umdampft.

Beglänzt von Morgen, wir sind die verheißenen Erhellten,  
Von jungen Messiaskronen das Haupthaar umzackt,  
Aus unsern Stirnen springen leuchtende, neue Welten,  
Erfüllung und Künftiges, Tage, sturmüberflagt.

(e 1913)

V. 15: Kasematten: durch Erdaufwurf und dicke Mauern besonders gesicherte, gewölbeartige Räume in militärischen Festungen

V. 23: Aus unsern Stirnen ...: vgl. den Mythos der griechischen Göttin Athene, die der Überlieferung nach dem Haupt des Zeus entstieg ist; als Tochter der Titanin *Metis* ('kluger Rat') war Athene Göttin der Weisheit, gleichzeitig aber auch - als *Pallas* ('Heldengfrau') Athene - Göttin des Krieges, in dem sie denjenigen, die ihr wegen ihrer Klugheit sympathisch waren, zur Seite sprang

1. Erläutern Sie die antithetische Stellung der ersten beiden Strophen zueinander. Inwiefern gibt sie die Ausgangssituation der expressionistischen Generation wieder?
2. Stellen Sie alle auf Kampfhandlungen und Requisiten des Militärs beruhenden Bilder zusammen, die das Gedicht enthält. Welche Funktion kommt diesen im Rahmen der Gedichtsaussage zu?

3. Untersuchen Sie die Darstellung des revolutionären Kampfes in Strophe 5. Berücksichtigen Sie dafür insbesondere die eingesetzten Metaphern und Neologismen sowie die dichterische Wiedergabe der Bewegungen des Feuers. - Inwiefern kommt dabei auch den einzelnen Vokalen und Konsonanten lautnachahmende Funktion zu?

4. Charakterisieren Sie die Selbstdarstellung des lyrischen Wir in Strophe 6. Woran wird der utopische Charakter des dargestellten Handlungsentwurfs deutlich?

5. In seinem Gedicht *Die Stadt* beschreibt Heym das Leben in einer Großstadt mit folgenden Worten:

Wie Aderwerk gehn Straßen durch die Stadt,  
Unzählig Menschen schwimmen aus und ein.  
Und ewig stumpfer Ton von stumpfem  
Sein Eintönig kommt heraus in Stille matt.<sup>41</sup>

Arbeiten Sie die Ähnlichkeiten hinsichtlich der Darstellung der Menschen in den Gedichten von Lotz und Heym heraus. Welche Unterschiede in der Bewertung des hieraus resultierenden Menschenbildes lassen sich feststellen?

6. Analysieren Sie die pathetische Wirkung der Sprache des Gedichts. Untersuchen Sie hierfür insbesondere den Rhythmus der einzelnen Verse, die verwendeten Bilder und den Charakter der benutzten Verben.

6. Der mit Lotz befreundete Kurt Hiller formulierte später eine Theorie des literarischen Aktivismus. Darin erläutert er u.a. auch, was er unter 'Sozialismus' versteht:

*Sozialismus ist keine Parteilehre, sondern eine Gesinnung; es ist das Eingestelltsein der Seele auf Brüderlichkeit. Aristokratischer Sozialismus wäre das Eingestelltsein der Seele höherer Menschen auf Zusammenschluß zwischen höheren Menschen.*<sup>42</sup>

Überlegen Sie, inwiefern eine solche Vorstellung von Sozialismus auch in dem Gedicht von Lotz wirksam ist und welche Probleme mit ihr verbunden sind.

Trotz ihrer Unzufriedenheit mit den gesellschaftlichen Verhältnissen ihrer Zeit lehnten die Expressionisten eine konkrete Beschreibung sozialer Missstände oder eine literarische Auseinandersetzung mit den für diese verantwortlichen Faktoren ab. Sie glaubten, dass sie sich hierdurch gerade an jene Technisierung der sozialen Beziehungen anpassen würden, die sie in ihren Werken kritisierten. Demzufolge wurde in der expressionistischen Lyrik

*das Soziale nicht als realistisches Detail, objektiv etwa als Elendsmalerei dargestellt (wie von der Kunst um 1890), sondern es wird stets ganz ins Allgemeine, in die großen Menschheitsideen hingeführt.*<sup>43</sup>

Mit der eigenen Kunst „gegen realpolitischen Irrsinn und eine entartete Gesellschaftsordnung anzurennen“, war für die Expressionisten demnach nur ein Nebeneffekt ihres literarischen Schaffens. In erster Linie wollten sie mit ihrer Revolte dazu beitragen, dass der Mensch nicht mehr als Teil politischer Systeme oder wissenschaftlicher Konzepte, sondern in seinem ureigensten Wesens wahrgenommen würde:

*Immer deutlicher wußte man: der Mensch kann nur gerettet werden durch den Menschen, nicht durch die Umwelt. Nicht Einrichtungen, Erfindungen, abgeleitete Gesetze sind das Wesentliche und Bestimmende, sondern, der Mensch.<sup>44</sup>*

Was man durch eine solche emphatische Betonung des Mensch-Seins zu erreichen hoffte, erläutert Pinthus rückblickend wie folgt:

*Man versuchte, das Menschliche im Menschen zu erkennen, zu retten und zu erwecken. Die einfachsten Gefühle des Herzens, die Freuden, die das Gute dem Menschen schafft, wurden gepriesen.<sup>45</sup>*

Auf das Übermaß an Fremdbestimmung, das die Expressionisten für ihre Zeit konstatierten, antworteten sie also mit einer Art Apotheose des Menschlichen. Der zunehmenden Anonymisierung der sozialen Beziehungen stellten sie ein Gemeinschaftsgefühl entgegen, das eindeutig religiöse Züge trug:

*Nicht mehr das Individuelle, sondern das allen Menschen Gemeinsame, nicht das Trennende, sondern das Einende, nicht die Wirklichkeit, sondern der Geist, nicht der Kampf aller gegen alle, sondern die Brüderlichkeit wurden gepriesen. Die neue Gemeinschaft wurde gefordert.<sup>46</sup>*

Besonders deutlich wird die expressionistische Steigerung des Ideals der Humanität zu einem religiösen Glauben an 'das Menschliche' in dessen für den Expressionismus charakteristischer Verbindung mit dem Geist. So sieht auch Pinthus die „überpolitische Bedeutung“ der expressionistischen Dichtung darin, dass diese

*die verlorengegangene Bindung der Menschen untereinander, miteinander, das Verknüpftsein des einzelnen mit dem Unendlichen - zur Verwirklichung anfeuernd - in der Sphäre des Geistes wiederschuf. Demgemäß ist es natürlich, daß dies die Worte sind, die sich am meisten in ihr finden: Mensch, Welt, Bruder, Gott.<sup>41</sup>*

Über die assoziative Verknüpfung von „Bindung der Menschen untereinander“, und „Verknüpftsein des einzelnen mit dem Unendlichen“ wird hier also dem Glauben an das Menschliche eine erlösende Funktion zugeschrieben. Da Letzteres zudem einseitig mit der „Sphäre des Geistes“ verknüpft wird, werden Mensch und Technik einander gegenübergestellt, als wäre diese unabhängig von jenem entstanden. Dadurch entlasten die Expressionisten sich selbst und andere von der Verantwortung für die Technik und ihre Folgen. An die Stelle einer Diskussion über deren Wesen, Entstehungsbedingungen und sinnvolle Nutzung tritt bei ihnen eine Verdammung der Technik als eines Reichs des Bösen, dem das Menschliche als Reich des Guten gegenübergestellt wird. Zugleich wird die real vorhandene Fremdbestimmung schlicht negiert, indem dem menschlichen Geist - in seiner Verbindung mit 'dem Unendlichen' - die Kraft zu einer autonomen Wirklichkeitskonstituierung zugeschrieben wird.

Daneben kann die metaphysisch aufgeladene Preisung der menschlichen Gemeinschaft natürlich auch als Reaktion auf die Entfremdungsgefühle der Zeit verstanden werden. Das expressionistische Streben nach einer Auflösung der Individualität in übergreifenden Einheiten ist dabei durchaus den entsprechenden Sehnsüchten der Jugendstildichter verwandt. Während diese allerdings die Aufhebung der Grenzen des Einzelnen abstrakt - als Sich-Verströmen ins Leben bzw. in die Natur - konzipierten, übertrugen die Expressionisten diese Sehnsucht auf den sozialen Raum und ließen sie so als eine konkret realisierbare Form des Mensch-Seins erscheinen:

*Man ließ das Gefühl sich verströmen in alle irdische Kreatur über die Erdoberfläche hin; der Geist entrang sich der Verschüttung und durchschwebte alles Geschehen des Kosmos.*<sup>45</sup>

Neologismus „*Nachtenthroner*“ - als Bezeichnung für den Sonnengott (vgl. V. 4) - hergestellt wird. Dem entspricht die Beschreibung des Villendorfs als '*gleißend*' (V. 6), wodurch es ganz im Sonnenlicht aufzugehen scheint. Auf den umstürzlerischen Ausdruck „*Nachtenthroner*“ deutet wiederum schon der Vergleich des Himmels mit einem Dragonerrock in Vers 2 voraus.

Wie auch in anderen impressionistischen Gedichten, stellt sich so der Eindruck einer engen Verbundenheit aller Sinneseindrücke miteinander ein. Anders als etwa in Falkes Gedicht *Strandidyll*, ergeben sich die Korrespondenzen zwischen den einzelnen Wahrnehmungen hier jedoch nicht über die konkrete Beschreibung realer Erscheinungen, sondern werden durch eine Metaphorik, die die einzelnen Sinneseindrücke assoziativ miteinander verknüpft, hergestellt. Diese steht jedoch ganz im Dienst des Augenblicks und der in ihm wahrgenommenen Erscheinungen, anstatt diese umgekehrt - wie etwa im symbolischen Realismus - zu einem Gleichnis für allgemeinere Gegebenheiten des menschlichen Daseins zu machen.

### **ERNST WILHELM LOTZ *Aufbruch der Jugend***

In sechs Strophen zu je vier per Kreuzreim miteinander verbundenen Versen gestaltet das Gedicht einen revolutionären „*Aufbruch der Jugend*“, in dessen Folge die „*Throne der Alten*“ (V. 13) umgestürzt und „*neue Welten*“ (V. 23) an deren Stelle errichtet werden. Das Gedicht ist überwiegend daktylisch gehalten, durchbricht das Metrum jedoch immer wieder mit jambischen oder trochäischen Kola. Auf diese Weise bildet es die unruhige Stimmung der Jugend in seinem Rhythmus ab, die sich so auch auf den Leser übertragen kann. Gleichzeitig gibt der freirhythmisch-hymnische Klang der Verse auch die feierliche, '*heftige*' Entschlossenheit (V. 2) wieder, mit der die Jugend ans Werk geht. Schließlich wird die rhythmische Variation des Metrums teilweise auch dafür eingesetzt, die eruptive Dynamik zum Ausdruck zu bringen, mit der sich die Sehnsucht nach Veränderungen Bahn bricht. Besonders deutlich wird dies in Vers 10, wo der 'Schrei der Not' in einer Folge von drei betonten Silben hintereinander („<...> *durch uns, Not schrie* <...>„) rhythmisch abgebildet wird. Die vom Rhythmus her erforderliche doppelte Betonung am Anfang von Vers 9 bildet hierzu gewissermaßen den Auftakt.

Bedeutungsunterstützende Funktion kommt in dem Gedicht ferner der Variierung der Hebungsanzahl pro Vers zu. So hat etwa die „*Kraft, die sich staut*“ (V. 6) in formaler Hinsicht eine Parallele in den vorausgehenden, jeweils sechshebigen Versen, die ab Vers 7 in überwiegend fünfhebige Verse übergehen. Die Fünfhebigkeit wird jedoch in der Folge jeweils einmal pro Strophe (dreimal im dritten, einmal - in Strophe 5 - im zweiten Vers) zu Gunsten der Sechshebigkeit durchbrochen, wodurch der vorwärts drängenden, die Widerstände kraftvoll überwindenden revolutionären Dynamik zusätzlich Ausdruck verliehen wird. Diese schlägt sich schließlich auch in der Wahl der Verben nieder, die in Strophe 1/2 in ihrer inchoativen\* Form ('*verwüsten*'; V. 3; '*verwelken*', V. 4; '*erstarken*', V. 5; '*erschüttern*', V. 6) zunächst die Veränderungsstimmung der Jugend nachzeichnen - wobei in dem Wechsel vom Präfix Ver-' zum Präfix er-' zusätzlich die Akzentverschiebung vom Ende des Alten zum Beginn des Neuen anklingt -, ehe sie dann in den folgenden Strophen aktivere Formen annehmen, die den Übergang vom 'Erwachen' (vgl. V. 8) der Jugend zur offenen, '*heftigen*' (V. 9) Aktion widerspiegeln (vgl. '*vorüberspülen*', V. 12; „*fegen*“ I „*stürzen*“, V. 13; '*aufstoßen*', V. 16). Der formalen entspricht dabei auch die inhaltliche Gliederung des Gedichts:

- Die ersten beiden Strophen kennzeichnen die Situation des Übergangs vom passiven Sich-Abfinden mit dem Bestehenden zum 'unruhigen' (V. 7) 'Erwarten' (V. 8) des 'Rufs der Alarme' (V. 7), die zum Kampf für eine umfassende Erneuerung aufrufen.
- Strophe 3 und 4 markieren das - formal durch die doppelte Betonung am Anfang von Vers 9 angedeutete - Ertönen der „Alarme“ und damit den Übergang zum offenen Aufruhr, der in der Befreiung der gesellschaftlich Unterdrückten kulminiert.
- In den letzten beiden Strophen kommt es zu einer - auf der Einbeziehung der Unterdrückten in die Kampfhandlungen beruhenden - nochmaligen Intensivierung der revolutionären Dynamik, die schließlich in der Errichtung der 'neuen Welten' (V. 23) ihre „Erfüllung“ (V. 24) findet.

Die Ausgangssituation des lyrischen Wir in dem Gedicht erinnert damit stark an das von Ernst Stadler in seinem Gedicht *Worte* beschriebene allmähliche Nachlassen der Faszination, die die künstlichen Paradiese des Jugendstils anfangs auf die jungen Dichter der Jahrhundertwende ausgeübt hatten. In den 'köstlich gepflegten', mit einem ausschweifenden Lebenswandel verbundenen „Müdigkeiten“ (V. 3/4) wird dabei allerdings zugleich auch auf die Kultivierung der Resignation in der Fin-de-siècle-Kunst und die künstlichen Welten der Décadence angespielt, deren Berührung mit den weltfernen Idyllen des Jugendstils u.a. in Ernst Jüngers Diktum von der 'schwindsüchtigen Heiterkeit', die von diesen ausgegangen sei (vgl. Aufgabenteil zu Ernst Stadler: *Semiramis*), anklingt. Demzufolge lassen sich die zu Anfang des Gedichts erwähnten „flammenden Gärten“ (V. 1) auch auf Jugendstil und Fin de siècle bzw. Décadence gleichermaßen beziehen. Deren „Sommer“ (V. 1) erwies sich dann bei näherem Hinsehen als Trugbild, das durch den schrägen (vgl. V. 2) Einfall des „flammenden“, an Baudelaires Feier der „soleil agonisant“ (vgl. Kapitel 3) erinnernden Abendlichts hervorgerufen wurde. Die Einsicht in den Trugbildcharakter der Idylle, in der man sich eingerichtet hatte, bzw. in dessen 'Verwelken' (V. 4) erscheint als Voraussetzung dafür, dass die Abend- in eine Morgendämmerung übergehen, die Jugend sich also dem Neuen öffnen kann und dieses auch selbst zu erkämpfen versucht. Während in vielen Jugendstilgedichten der Eindruck einer - dem emphatischen Rühmen einer abstrakten 'Jugend' widersprechenden - „unbegreiflichen“ Melancholie entsteht, werden die Träger der neuen Bewegung dabei von einem 'unbegreiflichen Lachen' „erschüttert“ (V. 6).

Schon die in Strophe 2 - wo die Verbindung der 'neuen Tage' (V. 5) mit dem „Ruf der Alarme“ Assoziationen an einen Morgenappell weckt und das lyrische Wir folgerichtig mit „Truppenkolonnen“ (V. 7) verglichen wird (V. 7) - ist das Erwachen der Jugend mit der Konnotation von Gewalt verbunden. Die Gewalttätigkeit des 'Aufbruchs' tritt dann in den folgenden Strophen immer deutlicher hervor, wobei gleichzeitig der Prozess der Entindividualisierung der einzelnen Kämpfer bis zu deren völliger Verschmelzung mit der revolutionären Menge fortschreitet. Diese selbst verliert dabei alle menschlichen Züge und wird zu einer Sturmflut hypostasiert\*, deren Wellen „geschwellt“ durch die „Straßen der Städte“ „rollen“ (V. 9/10) und „die Trümmer zerborstener Welt“ 'vorüberspülen' (V. 12). Die ansonsten im Expressionismus gerade kritisierte Anonymisierung der sozialen Beziehungen in der Moderne (vgl. u.a. Georg Heym: *Die Stadt*) erscheint hier somit als Voraussetzung für die Einordnung „des Einzelnen in das abstrakte 'Wir' der revolutionären Gemeinschaft, die für den Umsturz der 'vermoderten' Gesellschaftsstrukturen (vgl. V. 13/14) sowie für die Befreiung der von den Machthabern unterdrückten sozialen Schichten (vgl. V. 15/16) offenbar als unverzichtbar angesehen wird.

Folgerichtig drückt sich die Intensivierung der revolutionären Dynamik auch in einer Verstärkung der hypostasierenden Darstellung der Kämpfenden aus. So werden die „Scharen“ der bislang von der Teilhabe an der gesellschaftlichen Macht Ausgeschlossenen (die 'Verbannten'; V. 17)

wie der revolutionäre Boden dargestellt, in den das lyrische Wir die Waffen *'pflanz'* (V. 18). In der zweiten Strophenhälfte (V. 19/20) wird das Subjekt der Revolution dann vollständig zu einem *'erzürnten Entzücken'* (V. 19) anonymisiert, das von ebenfalls keiner konkreten Person zuzuordnenden „*glühenden Rufen*“ - die auch in den in der Strophe gehäuft vorkommenden 'a'- und 'ü'-Lauten anklingen - „*umdampft*“ (V. 20) ist. Die vermehrten Anspielungen auf das revolutionäre 'Feuer' (*'rote Tribünen' I „lodert“*; V. 19; *'glühende Rufe'*, V. 20; vgl. auch den - durch die Alliteration besonders betonten - Zischlaut in „*erzürntes Entzücken*“ <V. 19>, der das Geräusch des 'zischenden' Feuers lautmalend wiedergibt) deuten dabei zum einen - wie auch die synästhetische Beschreibung der Kampfhandlungen in Vers 20 - auf die Intensivierung von Letzteren, zum anderen aber auch auf die reinigende Kraft des 'Revolutionsfeuers' hin. Dies gilt auch für das Oxymoron „*erzürntes Entzücken*“ (V. 19), in dem sich die euphorisierende Wirkung des Eingehens des Einzelnen in den gemeinschaftlich vorgetragenen Revolutionszorn niederschlägt.

Der in der Feuer-Metaphorik anklingende Gedanke einer kathartischen Wirkung der Revolution wird auch in der letzten Strophe noch einmal aufgegriffen, wo von den „*leuchtende[n], neue[n] Welten*“ (V. 24) die Rede ist, die von den „*verheißnen Erhellten*“ (V. 21) zum Leben erweckt worden sind. Diese haben damit ihre 'messianische' (vgl. V. 22) Mission 'erfüllt' (vgl. V. 24) und die von ihnen gespürten *'neuen Tage'* (V. 5) in den 'Glanz' eines revolutionären *'Morgens'* (vgl. V. 21) überführt - im Sinne jener „*Menschheitsdämmerung*“, als die der Anbruch einer qualitativ neuen Form von menschlicher Gemeinschaft im Titel der berühmten, von Kurt Pinthus 1920 herausgegebenen Anthologie expressionistischer Lyrik bezeichnet wird. Die Beschreibung der neuen „*Tage*“ als „*sturmüberflagt*“ (V. 24) lässt sich dabei zum einen so verstehen, dass das Errungene noch in weiteren Kämpfen gesichert werden muss, deutet zum anderen aber auch auf die lebendigere ('stürmischere') Qualität der neuen Gemeinschaft hin, die an die Stelle der alten, erstarrten Form des menschlichen Zusammenlebens treten soll.

Dass die *'neuen Welten'* aus den „*Stirnen*“ der „*verheißnen Erhellten*“ „*springen*“ (V. 21/23), verweist in diesem Kontext auf die Notwendigkeit eines utopischen Entwurfs, der sowohl die Revolutionäre in ihrem Handeln anleiten als auch nach dem Sieg der Revolution die Gewähr für einen sinnvollen Neuaufbau bieten kann. Das Bild vereint damit den kriegerischen und den geistigen, auf Weisheit hindeutenden Aspekt der Göttin Athene in sich und überträgt beide auf den revolutionären Prozess, der damit als gleichzeitig rational geplant und - in seinem konkreten Verlauf- gewaltsam-eruptiv dargestellt wird. Zugleich liefert das Bild aber auch einen Hinweis auf die Identität des lyrischen Wir. Offenbar handelt es sich hierbei um die Vordenker der Revolution, die Strategien für diese entwerfen, ihre Durchführung überwachen und hinterher auch den Neuaufbau der Gesellschaft leiten. Die Tatsache, dass eine Revolution intellektuelle Vordenker benötigt, ist dabei an sich sicher richtig. Die Art und Weise jedoch, wie diese in dem Gedicht dargestellt werden, stellt die propagierte neue Form der Gemeinschaft grundsätzlich in Frage. Denn die Intellektuellen sind hier nicht etwa Wegbegleiter (oder vielleicht auch Wegbereiter) der Revolution, sondern sie werden zu messianischen, jesugleichen Führern (vgl. V. 22) verklärt, die dem Volk die Erlösung bringen. Die Kluft zwischen der Masse der gesellschaftlich Unterdrückten und der geistigen Elite wird damit nicht - wie es angesichts der angestrebten neuen, solidarischeren Formen des menschlichen Zusammenlebens zu erwarten wäre - überwunden, sondern in jeder Phase des revolutionären Prozesses besonders betont. So erscheint die Tatsache, dass den Unterdrückten von den geistigen Führern die Waffen in die Hand *'gepflanzt'* (V. 18) werden, selbst als gewaltsamer, von Zwang geprägter Akt, der im Widerspruch zu der befreienden Intention des revolutionären Handelns steht. Dies lässt auch für die nach-revolutionäre Phase nicht den Aufbau einer humanen Gesellschaft, sondern eher die Errichtung einer anderen, womöglich noch totalitäreren Form von Herrschaft erwarten.

Vor diesem Hintergrund erscheint das Gedicht wie eine ungewollte Problematisierung der Lehren von Lotz' Freund Kurt Hiller, der den Sozialismus als „*Eingestelltsein der Seele auf Brüderlichkeit*“ beschrieb und dieses mit der Idee eines 'aristokratischen', auf dem „*Zusammenschluß zwischen höheren Menschen*“ beruhenden „*Sozialismus*“ verband (siehe Darstellungsteil). Wie das Gedicht verdeutlicht, bringt dieser Verzicht einer theoretischen Fundierung der eigenen Position die Gefahr einer Reduzierung der revolutionären Funktion der Intellektuellen auf die Lieferung eines entsprechenden Pathos mit sich, das als solches zwar aufpeitschende Wirkung haben mag, aber kaum mit dem Führungsanspruch, wie er in Lotz' Gedicht zum Ausdruck kommt, zu vereinbaren ist. Vor allem aber ergibt sich hieraus die Gefahr, dass sich die Intellektuellen als neue, 'geistige' Aristokratie über den Rest des Volkes erheben und damit die Revolution in ihren solidarischen Intentionen ad absurdum führen. Denn das Elitedenken wird ja auf diese Weise nicht überwunden, sondern lediglich auf eine andere Ebene übertragen, die als solche auch wieder den Keim eines neuen, sich auch materiell manifestierenden sozialen Gefälles in sich trägt. In seiner Unbedachtheit und dem Pathos, in dem er vorgetragen wird, erscheint ein solcher revolutionärer Entwurf damit als typische Kopfgeburt, wie sie den „*Stirnen*“ (V. 23) weltferner Intellektueller zuweilen entspringt. Insofern bleiben die Expressionisten - wie ihnen später die Dadaisten vorwerfen sollten - auch hinter ihrem eigenen Anspruch, die bürgerliche Fixierung auf die Welt des Geistes zu überwinden, zurück. Ihre sozialen Utopien haben ihre Wurzeln noch unverkennbar in jenen christlich-religiösen Heilserwartungen, denen auch nach ihrer Säkularisierung durch die Philosophie des deutschen Idealismus weiterhin ein im Kern weltferner, eschatologischer Charakter anhaftete.

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. 340-345.

## **REINHARD MEURER:**

ERNST WILHELM LOTZ:

Aufbruch der Jugend

Die flammenden Gärten des Sommers, Winde, tief und voll Samen,  
Wolken, dunkel gebogen, und Häuser, zerschnitten vom Licht.  
Müdigkeiten, die aus verwüsteten Nächten über uns kamen,  
Köstlich gepflegte, verwelkten wie Blumen, die man sich bricht.

Also zu neuen Tagen erstarkt wir spannen die Arme,  
Unbegreiflichen Lachens erschüttert, wie Kraft, die sich staut,  
Wie Truppenkolonnen, unruhig nach Ruf der Alarme,  
Wenn hoch und erwartet der Tag überm Osten blaut.

Grell wehen die Fahnen, wir haben uns heftig entschlossen,  
Ein Stoß ging durch uns, Not schrie, wir rollen geschwellt,

Wie Sturmflut haben wir uns in die Straßen der Städte ergossen  
Und spülen vorüber die Trümmer zerborstener Welt.

Wir fegen die Macht und stürzen die Throne der Alten,  
Vermoderte Kronen bieten wir lachend zu Kauf.  
Wir haben die Türen zu wimmernden Kasematten zerspalten  
Und stoßen die Tore verruchter Gefängnisse auf.

Nun kommen die Scharen Verbannter, sie strammen die Rücken,  
Wir pflanzen Waffen in ihre Hand, die sich fürchterlich krampft,  
Von roten Tribünen lodert erzürntes Entzücken,  
Und türmt Barrikaden, von glühenden Rufen umdampft.

Beglänzt von Morgen, wir sind die verheißenen Erhellten,  
Von jungen Messias Kronen das Haupthaar umzackt,  
Aus unsern Stirnen springen leuchtende, neue Welten,  
Erfüllung und Künftiges, Tage, sturmüberflagt!

### **Ernst Wilhelm Lotz: Aufbruch der Jugend**

Ernst Wilhelm Lotz war einer der jüngsten im Kreise der expressionistischen Dichter und fiel als einer der ersten - am 26.9.1914 -. Er stammte aus einer Offiziersfamilie. Nach Absolvierung der Kadettenschule zum Leutnant avanciert, kehrte er 1912 dem Militärdienst den Rücken. Kurzfristig arbeitete er im Buchhandel, dann in einer Hamburger Import-Exportfirma, schließlich als freier Schriftsteller, bevor er bei Kriegsausbruch als Freiwilliger bei seinem alten Regiment eintrat.

Lotz gehörte nicht zu den Vorreitern der expressionistischen Bewegung, sondern zu der Vielzahl jener Talente, deren weitere Entwicklung der Kriegstod jäh abschnitt. Sein Gedicht *Aufbruch der Jugend* (1913) wird deshalb an den Anfang dieser Interpretationsreihe gestellt, weil es exemplarisch das Lebensgefühl eines großen Teils der jungen Elite am Vorabend des Ersten Weltkriegs aufzeigt.<sup>13</sup> Ob der „Aufbruch“ Lotz, so wie eine Reihe jener Expressionisten, die den Krieg überlebten, in das Lager des Sozialismus geführt hätte? Die Frage ist nicht zu beantworten. Fest steht nur, daß er mit vielen anderen seiner Generation ein diffuses, aber tiefgreifendes Ausbruchsbedürfnis teilte. Wie Heym, Trakl und andere trug er sich zeitweilig mit Auswanderungsphantasien. Aber im Gegensatz zu den französischen Vorbildern Gauguin und Rimbaud machte niemand von den deutschen Expressionisten der Vorkriegszeit mit solchen Plänen Ernst. Wie Heym, Lichtenstein, Stadler und viele andere litt Lotz unter der stickigen Enge der Wilhelminischen Ära, der lähmenden Zukunftsperspektive einer konsolidierten und saturierten Bürgerlichkeit. Krieg und Revolution wurden daher primär als Möglichkeit subjektiver Existenzsteigerung und weniger als politische bzw. gesellschaftliche Prozesse antizipiert und ersehnt. Eine ähnliche Stimmungslage verrät das 1914 veröffentlichte Gedicht *Aufbruch* von Ernst Stadler: Sturm, Feuer, Alarm, Kampf und Morgen bestimmen auch die Bildlichkeit dieses Gedichts. Deutlicher noch als bei Lotz kommt dort zum Ausdruck, daß das Spiel mit dem Todesgedanken der Steigerung des Existenzgefühls dient:

„Vielleicht würden uns am Abend Siegesmärsche umstreichen,  
Vielleicht lägen wir irgendwo ausgestreckt unter Leichen.  
Aber vor dem Erraffen und vor dem Versinken  
Würden unsre Augen sich an Welt und Sonne satt und glühend trinken“



(Pinthus, K. [Hrsg.]: Menschheitsdämmerung, a.a.O., 80)

Bei Lichtenstein schlägt die existentielle Frustration in Aggressivität nach außen um:

„Der Himmel ist wie eine blaue Qualle.  
Und rings sind Felder, grüne Wiesenhügel -  
Friedliche Welt, du große Mausefalle,  
Entkam ich endlich dir (...)  
... War doch ein Wind ... zerriß mit Eisenklauen  
Die sanfte Welt. Das würde mich ergetzen.  
(...)“

(*Sommerfrische*. In: Pinthus K. [Hrsg.]: Menschheitsdämmerung, a.a.O., 63)

Daß der „Aufbruch der Jugend“ auch für Lotz nicht von einem konkreten Ziel, sondern von einem unbestimmten Bedürfnis her motiviert ist, läßt ein etwa zeitgleiches Gedicht des Autors erkennen, das ohne Titel geblieben ist:

„... Wir sind nach Süden krank, nach Fernen, Wind,  
Nach Wäldern, fremd von ungekühlten Lüsten,  
Und Wüstengürteln, die voll Sommer sind,  
Nach weißen Meeren, brodeln an besonnte Küsten.  
(...)  
Wir sind versehnt nach Reizen unbekannter Art.  
Wir sind nach Dingen krank, die wir nicht kennen.  
Wir sind sehr jung. Und fiebern noch nach Welt.  
(...)“

(In: Bode, D. [Hrsg.]: Gedichte des Expressionismus, a.a.O., 52)

Die Nähe zu Benns eskapistischen Griechenland-, Südsee- und Drogenträumen ist erkennbar. Vegetative Symbole wie Gärten und Samen sowie atmosphärische Phänomene wie Wind, Wolken und Sommer bilden auch den Ausgangspunkt des Gedichts *Aufbruch der Jugend*, aber die Entwicklung ins Naturhaft-Dionysische kommt hier nicht zum Tragen. Das flackernd-expressive Landschaftsbild, das durch Gemälde van Goghs oder Noldes inspiriert erscheint, wird in Form einer viergliedrigen satzlosen Evokation vorausgeschickt, dann aber jäh abgeschnitten. In welcher Beziehung das dynamisch-naturhafte Eingangsbild zur Gesamtaussage steht, läßt sich schwer bestimmen: Analogien zwischen den Bereichen der Natur und des Menschen fallen ins Auge. Der „Wind“ der ersten Zeile steigert sich zum „Sturm“. Die „flammenden Gärten“ haben ihre Entsprechung im „lodernden Entzücken“ und in den „glühenden Rufen“. Der „Sommer“ verweist auf „Erfüllung“ (letzte Zeile). Die samenträchtigen „Wolken“ enthalten den Keim für „Künftiges“ (letzte Zeile). Das „Licht“ wird in der Schlußallegorie zur dreistufigen Klimax gesteigert: „Beglänzt von Morgen ... die verheißen Erhellten ... leuchtende, neue Welten“.

Andererseits könnte man die Aussage der zweiten Hälfte der ersten Strophe („Müdigkeiten ... köstlich gepflegte, verwelkten wie Blumen“) nicht nur als Absage an das dandyhafte Ästhetentum des Fin de siècle (in der deutschen Lyrik etwa repräsentiert durch den frühen George und die Loris-Gedichte von Hofmannsthal) interpretieren, sondern darüber hinaus auch als Abwendung von subjektivistischem Naturerleben hin zu gesellschaftlich-politischem Engagement. Mir scheint zwischen dem Bild der Eingangszeilen und den Aussagen der letzten Strophe trotz der fehlenden syntaktisch-logischen Verknüpfung eher Analogie als

Kontrast zu bestehen. Ein durchgehender Gegensatz der Bedeutungselemente bestimmt hingegen die beiden Hälften der ersten Strophe: Wachstumskraft, Bewegung zur Reife hin, Zukunftsbezug („Samen“) auf der einen Seite, Destruktion („verwüsten“ - „verwelken“ - „brechen“), fatalistische Passivität („Müdigkeiten, die ... über uns kamen“) und Vergangenheitsbezug (zweifaches Präteritum) auf der Gegenseite.

Der auffallende, weil normwidrige Plural „Müdigkeiten“ dürfte vom literarisch gebildeten zeitgenössischen Leser als Anspielung auf Hofmannsthals berühmtes Gedicht *Manche freilich* ... verstanden worden sein:

„Ganz vergessener Völker Müdigkeiten  
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern.“<sup>14</sup>

Wie die Hofmannsthalschen „Müdigkeiten“ mit der Wertschätzung des Abends und der Nacht als der eigentlichen Tageszeit des „ewig Einsamen“ korrespondieren („Und' dennoch sagt der viel, der Abend sagt“) <sup>15</sup>, so korrespondiert der kollektive Aktivismus, den Lotz in seinem Gedicht für sich entdeckt und verherrlicht, mit dem Morgen als symbolischer Tageszeit. Während Hofmannsthal sich der Vergangenheit „ganz vergessener Völker“ unentrinnbar verhaftet fühlt und sein Ich an die Vergangenheit verliert („... daß ich auch vor hundert Jahren war/Und meine Ahnen, die im Totenhemd,/Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar“) <sup>16</sup>, signalisiert bei Lotz das reich besetzte Bedeutungsfeld „Morgen“ - „Tag“ - „jung“ - „neu“ - „Künftiges“ seine Ausrichtung auf die Zukunft.

Die zweite Strophe stellt ein Erweckungserlebnis besonderer Art dar: Anstatt eines Ich erwacht ein „Wir“ zu kollektivem Leben und Handeln. Es begreift sich als militante Kraft. Dementsprechend beherrschen Bilder des Kampfes die zweite bis fünfte Strophe. Zunächst befremdet die orientierungslose Irrationalität dieser „Kraft, die sich staut“. Das „Wir“ erlebt sich als bestimmt von unergründlicher, aus dem eigenen Innern aufsteigender Emotionalität („Unbegreiflichen Lachens erschüttert“), wobei der archaisierende Genitivus absolutus darauf verweist, daß sich dieses Lachen ebenso der üblichen syntaktischen wie der rationalen Einordnung entzieht. Auch der Entschluß, von dem zu Beginn der dritten Strophe die Rede ist, bleibt ohne konkreten Zielbezug, obwohl die grammatische Valenz des Verbs „sich entschließen“ ein folgendes „wozu?“ erfordert. So wird denn auch die erste Aktion der Wir-Gruppe in das Bild einer Naturkatastrophe gefaßt („wie Sturmflut“).

Erst ist die Kraft, die Unruhe „nach Ruf der Alarme“, die absolute Entschlossenheit, dann - in der vierten der sechs Strophen - findet sich das Angriffsziel: „die Throne der Alten“. Der Plural deutet wiederum auf die Vagheit der Vorstellung hin. Ist an das Wilhelminische Kaiserreich gedacht? Aber wie vereinbart sich Lotz' freiwilliger Einsatz für das Reich im Ersten Weltkrieg mit einer solchen Deutung? Ist an das Zarenreich gedacht? „Die Scharen Verbannter“ könnten ein Hinweis darauf sein. Warum dann aber der Plural „Throne“ und „Kronen“? Ist schließlich jede Form von Monarchie gemeint oder geht es um einen Aufstand der Jungen gegen alles Alte schlechthin? Derartige Fragen bleiben offen: Das Gedicht ist nicht auf Klärung und Differenzierung hin angelegt. Worin sich die „neuen Welten“ von der alten unterscheiden werden, ist nicht abzusehen. Jedenfalls werden sie die Schöpfung einer Elite sein, deren Selbst- und Sendungsbewußtsein seinen hyperbolischen Ausdruck in der Symbolfigur des Messias findet.

Ein Rückblick auf die Sprachgestaltung bestätigt, was die Inhaltsbetrachtung gezeigt hat: Die weltumspannende Überdimensionalität des Bildes läßt die Wahrnehmung von Einmaligem, Einzelnem nicht zu: Der Plural dominiert in allen Bereichen - selbst da, wo man eigentlich einen Singular erwarten sollte: „Alarme“, „neue Welten“. Im Singular stehen lediglich Kollektiva („das Haupthaar“) oder Abstrakta („Not“), welche durch die Verbindung mit handlungsstarken Verben („Not schrie“), zum Teil unter Einbezug ähnlicher Partizipien

(„lodert *erzürntes* Entzücken und türmt Barrikaden, von *glühenden* Rufen *umdampft*“), gebildet werden.

Es braucht kaum betont zu werden, daß den Handlungsverben durchgehend überragende Bedeutung zukommt - teils in Form von Hauptsatzprädikaten, teils in Partizipialfügungen, die den Eindruck komprimierter Gedrängtheit entstehen lassen, so vor allem in den Ein-Satz-Strophen 2, 5 und 6, die jeweils drei (Strophe 2), vier (Str. 5) bzw. fünf (Str. 6) Partizipien enthalten. Überdurchschnittlich oft kommen Vorsilben vor, die Destruktion ausdrücken: „verwüsten, verwelken, verrucht, Verbannte, vermoderte“ - „zerborsten, zerspalten“. Sie dürften als sprachliches Korrelat des von Konflikt, Aggression und Kampf bestimmten Inhalts zu verstehen sein. Die zahlreichen „er“-Präfixe verleihen den entsprechenden Verben, Partizipien bzw. Nomen inkohativen Charakter und spiegeln damit die allgemeine Aufbruchsstimmung wider: „erstarkt, erschüttert, erwartet, ergossen, erzürnt, Erhellte, Erfüllung“.

Die neugebildeten partizipialen Ableitungen bzw. Zusammensetzungen „umdampft, umzackt, sturmüberflagt“ sind wohl auch aus dem Bestreben nach bedeutungsstarker Kontraktion zu erklären.

Der Satzbau ist im Grunde durch Hauptsatzparataxe gekennzeichnet, wenn man von den vier Relativsätzen und dem einen Temporalsatz (in der 8. Zeile) einmal absieht. Allerdings faßt Lotz durch eigenwillige Setzung von Kommata anstatt einschneidender Satzschlußzeichen alle Strophen außer der ersten jeweils zu einem Gesamtsatz zusammen. So umfaßt z.B. die Ein-Satz-Strophe drei insgesamt sechs grammatisch selbständige Hauptsätze. Offenbar soll das in sich asyndetisch gefügte Satzkonglomerat als großdimensionierte Zusammenballung empfunden werden, was der Aussagetendenz ja durchaus entspricht.

Insgesamt kann man sagen, daß das Gedicht von der massiven, ja teilweise hyperbolischen Bildlichkeit und vom bedeutungsstarken Wort lebt. Musikalische Elemente sind nur von ganz untergeordneter Bedeutung. Lotz behält trotz des zukunftsbezogenen revolutionären Inhalts einen durchaus konventionellen alternierenden Reim mit abwechselnd klingender und stumpfer Kadenz bei. Infolge der Länge der einzelnen Zeilen, die 5-6 hexameterartig gefügte Dreiertakte (ein- bis zweimal pro Zeile ersetzt durch Zweiertakt) umfassen, tritt der Reim akustisch in den Hintergrund. Zunächst vereinzelt, in den beiden letzten Strophen gehäuft vorkommende Alliterationen („erzürntes Entzücken“) tragen zu einem sich steigernden Sprachpathos bei. Die einzelnen Zeilen beginnen fast alle mit schwungvollem Auftakt. Meist bringt erst das Zeilenende Sinn- und Verszäsur, so daß insgesamt der Eindruck eines stauungsfreien deklamatorischen Sprachflusses entsteht.

---

<sup>13</sup> V. Žmegač rechnet *Aufbruch der Jugend* „zu den überaus kennzeichnenden Hervorbringungen der Zeit“ (Geschichte der deutschen Literatur, Bd. II. Königstein: Athenäum 1980, 439)

<sup>14</sup> Hofmannsthal, Hugo v.: Gedichte und kleine Dramen. Frankfurt 1966, Bibliothek Suhrkamp 174, 22

<sup>15</sup> Ders.: Ballade des äußeren Lebens. a.a.O., 15

<sup>16</sup> Ders.: Terzinen über Vergänglichkeit I. a.a.O., 20

**Meurer, Reinhard:** Gedichte des Expressionismus: Interpretationen. München: Oldenbourg, 1988. ISBN 3-486-88609-6. S. 17, 24–29, 110.