

RUDOLF HALLER:

AUGUST STRAMM

Über den Standort August Stramms in der deutschen Literatur scheint sich ein allgemeiner Konsens zu bilden. Er gilt mit seiner Lyrik als konsequentester Verfechter der von seinem Freund Herwarth Waiden propagierten Wortkunsttheorie des «Sturm» und damit als Avantgardist einer extremen Richtung innerhalb des literarischen Expressionismus, die mit ihren form- und sinnauflösenden Tendenzen geradewegs zum Dada hinführt. Andererseits wird gern die geistige Herkunft dieser Wortkunstlehre aus der Theorie und Praxis bei Arno Holz unterstrichen und dann mit einiger Folgerichtigkeit auch der Stilwille bei August Stramm als verspäteter Naturalismus ausgelegt. Im Vordergrund des Interesses an dieser Dichtung steht überwiegend das sprachliche und rhythmische Formexperiment, doch bedeutet dieses für Stramm kein bloßes Stilproblem, sondern schließt ein Ringen um neue Aussageinhalte ein.

Das Urteil über den Wert seines Schaffens schwankt zwischen zwei Extremen. Während Lohner (1956) bei August Stramm die Annäherung an das absolute Gedicht sich vollziehen sieht und in seiner Lyrik, neben der von Trakl und Heym, Goll und Beim, «das Bleibende und Gültige expressionistischer Lyrik» vermutet, ist der gleiche Dichter für Muschg (1961) ein «Sprachfolterer» ohne Schöpferkraft «und auch rhythmisch erstaunlich phantasielos». «Die vermeintliche Kühnheit seiner Sprache ist reine Mache mittels sprachlicher Destruktion, ein negatives Beispiel für den Triumph der Technik über die Konvention.» Diese Charakteristik ist nur wegen der abschätzigen Beurteilung anfechtbar, welche die angegebenen Merkmale erfahren. Muschg läßt sich dabei von einem Mißbehagen an der Person des Dichters leiten, in der er wildgewordenes Spießertum unter «harmlos schizophrener Physiognomie verkleidet» zu entdecken meint.

Die Schaffensperiode, die durch das erhalten gebliebene Werk bei Stramm überschaubar ist, erstreckt sich auf die kurze Zeitspanne der letzten Jahre vor seinem Tod und läßt insofern auf eine besondere Homogenität schließen. Dennoch ist seine Dichtung auch in ihren formalen Ausdrucksmitteln von einer beachtlichen Variabilität, um nicht zu sagen Uneinheitlichkeit, so daß die Festlegung auf einen bestimmten Stil sich nicht ohne Zwang durchführen läßt. Sie gelingt nur, wenn man einen als vorläufig oder geringwertig beurteilten Teil seines Gesamtwerks ausschaltet. Diese Vielfalt im Formexperiment und den darin enthaltenen wechselnden Stilwillen möchte die folgende Durchmusterung seines Werks verdeutlichen, das außer der Lyrik auch Prosa und Dramen verschiedener Stilrichtungen umfaßt.

Aus dem Nachlaß ist das sozialhistorische Drama in 5 Akten *Die Bauern* bekannt geworden, das der Verfasser im Januar 1905 einem Preisgericht einsandte. In diesem literarischen Erstling macht Stramm unbekümmert Anleihen bei klassischen Dichtungen wie Goethes *Götz* und Immermanns *Münchhausen-Roman*. Der Stoff ist Kleists Novelle «Michael Kohlhaas» entnommen, unter Verzicht auf alle romantisch wunderbaren Züge, die einer realistischen Auffassung der Vorgänge entgegenstünden. Dem modernen Dichter ist bei seiner Dramatisierung die soziale Tendenz entscheidend: die Notlage des Bauernstandes wird in breiten Erörterungen fast lehrstückhaft dargelegt, die Gegenseite der Bedrucker und Ausbeuter ist schwarz gezeichnet. Der formale Aufbau, der die Akte als Großszenen nimmt, die ausgebreitete Milieuschilderung und die sozialkritische Idee zeigen Stramms Drama vom frühen Gerhart Hauptmann abhängig. Im Gegensatz zur Darstellung der Masse in Hauptmanns *Webern* ist bei Stramm die Handlung traditionell um einen dramatischen Helden zentriert. Auch die übergroße Personenzahl und das historische Kolorit aus der Zeit des Bauernkrieges zeigen den Rückfall in den ausladenden Stil des historischen Schauspiels, zu dem auch Hauptmann mit *Florian Geyer* zurückgekehrt war.

Konsequenter in den Bahnen des Naturalismus hält sich Stramm mit den beiden nächsten Dramen. Es sind Einakter mit einem Handlungsgeschehen aus der Gegenwart. *Der Gatte* (1909 verfaßt) zeigt einen punktuellen Lebensausschnitt in der Darstellungsart der *Familie Selicke* von Holz und Schlaf. Regieanweisungen überwuchern den gesprochenen Text und legen Mimik und Sprechdruck bis in kleinste Einzelheiten fest. Der Dialog enthält abgebrochene Gesprächsfetzen in banaler Alltagsrede. Die mit Zündstoff geladene Situation, Aufdeckung eines Ehebruchs, ist allerdings heftiger als bei Holz und Schlaf dramatisch bewegt. Der Gatte, der mit zwei Schutzleuten in das möblierte Zimmer eindringt, ist der eigentliche Störenfried. Durch diese Perspektive erhält das Thema unausgesprochen einen Affront gegen die herkömmliche Moral und gelangt an ein tragisches Ende.

Der ein bis zwei Jahre später entstandene Einakter *Die Unfruchtbaren* wird vom Verfasser als Tragikomödie bezeichnet. Die Szene spielt in «Berlin W Gegenwart» unter verbummelten Studenten. Sie erhalten Besuch von ihrem ehemaligen Kommilitonen Rohrbruch, der seine Frau mitbringt. Die entscheidende Szene, ein mißglückter Annäherungsversuch, der im vorgespiegelten Anstand der Studenten sexuelle Heuchelei bloßlegt, ist hinter die Bühne verlegt. Nach dem überstürzten Aufbruch der schockierten Frau Rohrbruch und ihres Gatten bleiben die Gastgeber konsterniert zurück; einer unter ihnen entwickelt den Plan, aus diesem unfruchtbaren Großstadtmilieu auszubrechen, zu heiraten und Bauer zu werden. Zum Schluß fällt das Wort Bodenreform -die Idee des Stückes entpuppt sich als die des Sozialreformers Adolf Damaschke. Der junge Ehemann Rohrbruch hatte seine Kommilitonen zurechtgewiesen: «Ihr seid eine Gefahr für das Ganze ... Heiratet, Kinder, das ist das einzig Richtige.» - Gemäß dem Sekundenstil ist außer dem genau fixierten Bühnenbild auch die Geräuschkulisse, jede Bewegungsnuance und jede Modulation der Stimmen streng festgelegt. Die derbe, um den Studentenjargon bereicherte Alltagssprache kontrastiert mit der angenommenen Feinheit und Geziertheit.

Das Milieu ist in seiner inneren Brüchigkeit zwar dramatisch vergegenwärtigt, doch ist die Darstellung, wie bei Hauptmann und Halbe, nur Mittel, um Gesellschaftskritik zu üben und < gesunde Ideale > zu predigen.

Für die drei nächsten Dramen läßt sich eine Reihenfolge ihres Entstehens nicht exakt nachweisen. Als Sturm-Bücher erschienen sie möglicherweise in umgekehrter Reihenfolge, da das neueste das wichtigste schien: *Sancta Susanna* (I, Juni 1914), *Rudimentär* (II, Juli 1914), *Die Haidebraut* (IV, September 1914). Die ästhetische Unsicherheit und der künstlerische Eklektizismus Stramms vor seiner Begegnung mit dem Sturmkreis und den neuen Theorien Marinettis sprechen sich gerade darin aus, daß er gleichzeitig an diesen stilistisch so unterschiedlichen Werken gearbeitet hat. Wie bei Gerhart Hauptmann, der von der Neuromantik seiner *Versunkenen Glocke* zum *Fuhrmann Henschel* zurückkehrte und in seinem weiteren Werk zwischen heterogenen Einflüssen schwankte, muß man auch bei Stramm nach der gleichbleibenden Konstante suchen, die sich hinter der Stilvielfalt verbirgt. *Rudimentär* führt den Naturalismus der früheren Stücke weiter. In ärmlicher Dachkammer liegen Mann und Frau im Bett, ihr kleines Kind quer am Fußende, und warten auf den Tod durch das ausströmende Gas. Doch erwacht in beiden wieder der Trieb zum Leben, der Gashahn wird abgestellt, beide ziehen sich schließlich an. Da kommt ein Freund, der Chauffeur, zu ihnen. Während der Mann einkaufen geht, verabredet jener mit der Frau ein Stelldichein. Bei der Rückkehr des Mannes kommt es aus Eifersucht zu einem Streit, der bald wieder beigelegt ist. Der Freund entdeckt dann das tote Kind, und man erklärt ihm nun, aus Lebensüberdruß und Geldmangel den Gashahn aufgedreht zu haben. Als der Chauffeur festgestellt hat, daß kein Gas ausgeströmt ist, fällt der Frau ein, daß es ihnen wegen eines Zahlungsrückstandes gesperrt wurde. Nun herrscht große Freude, ihr Kind ist demnach eines natürlichen Todes gestorben. Erleichtert brechen alle drei auf, um für die letzten Groschen zu feiern.

Die wiederum bis in die geringste Einzelheit festgelegten Bühnenmittel, Mimik und Sprechfall im Berliner Jargon schaffen ein dichtes, intensives Zustandsbild. Die Bewegungen und Beschäftigungen der Personen, der rasche, oft unvermittelt hervorbrechende Wechsel zwischen Niedergeschlagenheit, Streit und Jubel geben der spärlichen Handlung Dynamik und Spannung. Die assoziativen Vorstellungsreihen, denen die Personen unkontrolliert nachgeben, sind vom Zufall diktiert. Ihr Interesse springt von einem Gegenstand zum andern, gibt primitiv jedem sinnlichen Eindruck nach. Überzeugend werden damit die Ausweglosigkeit der Situation und die innere Hilflosigkeit dieser Charaktere vergegenwärtigt. Die Worte in den Auseinandersetzungen treffen das Gegenüber wie harte Steine. Püffe und Schläge liefern oft die verständlicheren Argumente. Der auf das Sterben wartende Mann ist dem isolierten Wort, das er auf dem Zeitungsblatt hinter der zerfetzten Tapete mühsam entziffert und falsch betont, nicht gewachsen. Er schlägt mit der Faust auf den Tisch. Später sucht es ihm der Chauffeur zu erklären: «(stellt sich in Positur) Also (gewichtig) rudimentär ... so heest dät... is ... rudimentär ... dät is n Blinddarm ...»

Das Wort ist vom Autor zum Symbol für die geschilderten Zustände erhoben, und wie die weiteren Erklärungen des Chauffeurs noch verdeutlichen, enthält der symbolische Titel zugleich eine Kritik an den Verhältnissen des proletarischen Großstadtlebens. In ihrer ans Tierische grenzenden Triebgebundenheit bleibt jede Person für sich; sie vermag der anderen nicht innerlich nahe zu kommen. Zwischen dem Ich und dem Du bleibt eine Kluft, die bloß sexuelle Annäherung nicht überbrücken kann. Das Rudimentäre im Menschen fühlt sich zum Tode reif, ist aber nicht einmal imstande, das gewollte Ende herbeizuführen. So mitleidlos dieses Urteil des Autors auch ausfällt - die Idee ist nicht mehr akzessorisch, sondern ohne Rest in der Gestaltung aufgegangen. Man wird Radrizzani beipflichten, der in dem Stück einen der besten Einakter des Naturalismus erkennt.

Die Haidebraut zeigt eine Abkehr vom Sekundenstil; ein Symbolismus Strindbergscher Prägung bekommt die Oberhand. Es handelt sich keineswegs um ein realistisches Heimatstück wie Sudermanns *Johannisfeuer* (1900) oder Halbes Drama *Der Strom* (1903). In durchgängiger Symbolik wird der Liebhaber Laszlo dem Dunkel, der Vater des Mädchens Lichterscheinungen zugeordnet. Der wilden, schönen Heide und der Hütte ist eine gesittete Welt mit Garten und Turm als Verheißung des Vaters entgegengestellt. Die Zigeuner handeln und reagieren nach ihrem Instinkt; unbeeinflusst von Reflexionen unterstehen sie der Gewalt der Heide. Erst der Konflikt bringt für das Mädchen Maruschka seelische Unsicherheit; sie vermag im Zwiespalt zwischen den Banden des Bluts und ihrer Bindung an die Heide nicht mehr ihrem triebhaften Eigenwillen zu folgen. - Christoph Hering deutet den ganzen Vorgang als Mysterium. Vater und Mutter, die ihr Kind heimholen, sind für ihn Boten aus einer jenseitigen Welt. Auch Radrizzani glaubt in jenem einen «Jenseitsvater aus Überselbst» zu erkennen. Damit ist jedoch der gleichwertige Rang der elementaren Natur verkannt. Wenn Wind, Sonnenstrahlen und Lerchen als mitspielende Personen genannt werden, bedeutet dies, daß auch der Mensch einen Teil der kosmischen Ganzheit darstellt und seine «Entscheidungen» einer übergeordneten Gesetzlichkeit unterworfen sind. Hering wird durch seine Deutung gezwungen, von der Zwitterhaftigkeit einer Gleichnishandlung zu sprechen, die halb realistische Züge trägt, halb im Symbolischen aufgehen möchte. Tatsächlich ist das Werk ein Spiel mit durchgängig symbolischem Geschehen. Ein Vorgang von unheimlicher Intensität ist trotz der fünf Akte auf die vagen Umriss einer balladenartigen Handlung reduziert. Von psychologischer Motivation wird kein Gebrauch gemacht. Die Möglichkeit von Fehldeutungen weist bei diesem Drama jedoch auf ein unvollständiges Gelingen. Lyrisches Drama im Sinne des Symbolismus ist auch *Sancta Susanna, Ein Gesang der Mainacht*. Der Einakter handelt vom Sinneswandel einer strengen, für heilig geltenden Nonne durch fleischliche Anfechtungen, die in die Klosterkirche von draußen durch das Beispiel eines dörflichen Liebespaares und die Schwüle der Nachtatmosphäre einbrechen. Die Natur

ist durch die Geräusche des Windes, die Stimme der Nachtigall und betäubende Düfte entscheidend an dem Geschehen beteiligt. Obwohl Stramm seine eigentümliche Sprachbehandlung - die Isolierung des Einzelworts durch mit Punkten markierte Pausen - beibehält, wird der Dialog stärker noch als in der *Haidebraut* lyrisch getönt. Verzweiflung entläßt sich ekstatisch in Stammeln oder Schrei, Trancezustände der fassungslosen Seele äußern sich in geistesabwesendem Repetieren:

Klementia: Der Nachtwind sang ...
Susanna: Der ... Nachtwind ... sang ...?
Klementia: Die ... Blüten ... schlugen ...
Susanna: Die ... Blüten ... schlugen ...?
Klementia: Und ich war jung ...
Susanna: Jung ...?
Klementia: Dem Herrn geweiht ...
Susanna: (läßt den Kopf auf die Brust sinken).

Die Worte werden wie Einflüsterungen eines Souffleurs nachgesprochen, doch sickern sie einzeln tief in Susanna ein und setzen einen Erkenntnisvorgang in Bewegung. Susanna verarbeitet den Sinn der Worte und macht ihn sich zu eigen, indem sie sie vom Bezug zur vergangenen Begebenheit löst und statt dessen mit ihrer gegenwärtigen Konfliktsituation verbindet. Dadurch wird der Sprachausdruck seelisch transparent. - Susanna wendet sich an das Bild des Gekreuzigten, doch ihr wahrer Gegenspieler ist die riesige Spinne, die hinter dem Altar hervorkriecht und dadurch, daß sie Susanna auf das Haar fällt, von ihrem Körper Besitz ergreift. Das Geschehen steigert sich von dem geflüsterten Zwiegespräch mit Klementia zu den aufwühlenden Begegnungen mit der sündigen Magd und dem Knecht bis zu dem von Sturmwind und hallendem Echo umtosten Finale des Chors der Nonnen. Susanna folgt dem Schicksal jener lebendig eingemauerten unkeuschen Nonne Beata, deren Rufe sie zu vernehmen glaubt. Während die anderen Nonnen sie als vom Satan Besessene verfluchen, bekennt sie sich in unberührter Hoheit zu ihrer irdischen Natur und verlangt, daß auch für sie die Mauer errichtet wird.

An der Figur dieser < Heiligen > interessiert nur ihre Weiblichkeit. Nicht eine Individualität gelangt zum Durchbruch, sondern ein Wesen der Gattung Mensch wird Einflüssen unterworfen, deren sich die Natur bedient, um das unnatürliche Keuschheitsgelübde zu überwinden. So wird Susanna Blutzeuge und Opfer. - Die Vorgänge enthalten kein irrales, wunderbares Element. Das bäurische Liebespaar spricht Dialekt, die Nonnen psalmodieren lateinisch. Die eklige Spinne ist durchaus ein reales Insekt - man darf nicht an Gotthelfs mythische Personifizierung der Schwarzen Spinne denken. Doch transzendiert das Geschehen durch die Symbolik, die den Handlungen und Dingen durch das Zusammentreffen der Umstände beigelegt wird. So wird die Spinne durch den Moment ihres Erscheinens zum bösen Omen, zu einer leibhaftigen Erinnerung an die der unseligen Beata auferlegte Kirchenstrafe. Symbolbedeutung erhalten Vorstellungen wie Entkleiden und Ummauern, Handlungen wie das Verlöschen und Wiederanzünden des Altarlichts. Sie sind wie in der *Haidebraut* einander kontrapunktisch zugeordnet, je nachdem sie der Welt oder Gegenwelt angehören. Nur ist diesmal die Bewertung von positiv und negativ eindeutig. So wechselt der Begriff der Heiligkeit seinen Stellenwert und erhält dadurch einen neuen Sinn. Wenn Susanna am Hochaltar ein neues Licht entzündet, wird sie zur Trägerin eines schönen, sinnlichen Lebens und zur Märtyrerin für eine Anti-Religion. Der Symbolismus Maurice Maeterlincks liefert nur äußere Anregungen. Susanne trägt Züge des expressionistischen Neuen Menschen, doch erfolgt ihr «Durchbruch» im Hinblick auf ein festumrissenes Ziel. Mehr als in seinem Drama *Die Haidebraut* demonstriert Stramm hier eine Idee. In Lothar Schreyers Studio-

Aufführung auf der Berliner Sturmbühne spielte die Darstellerin der Titelrolle nackt. Die von Herwarth Waiden komponierte Musik mochte das Pantomimische an diesem ekstatischen Spiel noch unterstreichen. Schreyer hat 1948 seine Inszenierung vom Ende des Jahres 1918 als das Signal zum «expressionistischen Theater» gewertet. Auch später hat das Stück, das Paul Hindemith 1922 zur Bearbeitung als Oper gereizt hat, Anlaß zu Theaterskandalen gegeben.

Wie sich zeigen ließ, sind Elemente der eigentümlichen Sprachbehandlung Stramms schon vor der Begegnung mit Waiden und Marinetti in seinen symbolistischen und sogar naturalistischen Dramen vorhanden. Im Sturmkreis fand Stramm jedoch die theoretische Sicherheit, anerkennende Bestätigung und den Mut, auf seinem Wege bis ins Extreme fortzuschreiten.

Zwei Prosaskizzen sind erhalten, welche die zentralen Themen der beiden Gedichtbände vorwegnehmen. «Warten» gibt den inneren Monolog eines jungen Mannes, der seine Geliebte zum ersten Besuch erwartet. Seine Vorstellungen schätzen sie abwechselnd als Jungfrau und als Dirne ein, sein Vorhaben schüttelt ihn zwischen Lustempfinden und selbstquälerischem Skrupel. Er macht der unerträglichen Spannung mit einem Pistolenschuß ein Ende, als es an seiner Zimmertür klopft. Stärker als Schnitzlers *Leutnant Gustl* (1900) ist dieses Porträt auf einen kurzen Moment konzentriert und bis zur Katastrophe gesteigert. Zunächst spiegelt sich ruhige Erwartung in vollständigen Satzperioden, doch beschleunigt sich bald der Ablauf zu einem Stakkato zerstückelter Sätze. Die grüblerische Reflexion ist einem durch hastig hervorgestoßene Worte markierten inneren Aufruhr gewichen. Die letzten Worte wirken, als risse ein Strudel in den Abgrund - dann folgt ein phonetisch den Schuß wiedergebender Laut. - Michelsen bezeichnet diese Stilform als «literarischen Pointillismus» und deutet damit ihre Herkunft aus dem Impressionismus an.

Ob der innere Monolog seine Grenzen einhält, bleibt auch in der Skizze «Der Letzte» fraglich, da in Stramms Prosa ein Unterschied zwischen nur gedachten und ausgesprochenen Worten nicht erkennbar ist. Der Bewußtseinsstrom des Anführers bei einem Grabenkampf mit dem eindringenden Feind mischt äußere Wahrnehmungen und blitzartig auftauchende Erinnerungen an Vater und Mutter. Hinzu kommen anfeuernde Rufe an die Mitkämpfer, die das Ende jedoch nicht abwenden. Stramm hat auch diese zweite Skizze noch vor Kriegsausbruch verfaßt; ihr Sujet erklärt sich aus der Anregung durch einen Sturm-Beitrag Marinettis. Doch wirkt die Darstellung wie eine Vorahnung des eigenen Schicksals, da Stramm als letzter der von ihm geführten Kompanie den Tod finden sollte.

Das einzige Gedicht Stramms, das noch keine Merkmale der neuen Wortkunst zeigt, und darum wohl sein ältestes, ist «Der Marsch». Es handelt sich um die Reproduktion eines Vorgangs im Sinne des Holzschens Kunstgesetzes. Die Begleitmusik wird lautmalerisch wiedergegeben, so daß die Instrumente sich unterscheiden lassen. Hinzu treten die Äußerungen und Gefühle der marschierenden Truppe, untermischt mit Kommandorufen. Ausgesprochenes und stumme Gedanken werden durch Zeichensetzung voneinander geschieden. Es sind charakteristische Reaktionen eines Kollektivs auf die schweißtreibende Mühe des Manövermarsches und die beobachteten Vorfälle und Örtlichkeiten, wobei am Ende der dritten Strophe auch eine obszöne Wendung nicht fehlt. Ein strenges metrisches Schema sorgt für konstant monotone Vergegenwärtigung des Marschtaktes; der stark akzentuierte Wechsel von Hebung und Senkung entspricht dem Zweivierteltakt der Marschmusik und der Tritte. Es wird zwanghaft nur im Marschrhythmus gedacht und gesprochen. Das Ganze untersteht bis in den Einzelvers hinein strengster Symmetrie. Aus Stramms lyrischem Schaffen sind sonst nur Gedichte bekannt, die der Wortkunsttheorie des Sturm entsprechen. Die älteren Gedichte, die ihm 1914 nicht mehr genügten, muß Stramm vernichtet haben. Auf den lyrischen Neubeginn nimmt er Bezug in einem Brief an Herwarth Waiden, eine Woche nach seinem ersten Besuch in dessen Wohnung; am 8. April 1914

schreibt er: «Der <Tanz> gehört wie der <Vorfrühling> zu einer Reihe von Gedichten, die ich unter dem Titel <der Kreis> zusammenfassen wollte. Ohne Anfang und ohne Ende! Der Zyklus ist aber noch sehr unfertig und vieles erscheint mir erst recht jetzt sehr unwertig.» Die beiden erwähnten Gedichte wurden mit «Urwanderung» und «Der Ritt» im zweiten Aprilheft 1914 des «Sturm» gedruckt. Dazu kamen im ersten Juniheft «Mairegen» und «Gewitter», im ersten Augustheft «Der Morgen». Nachträglich nahm die Septemberrnummer 1917 noch «Kirchgang» und «Unentschlossen» auf. Das Gedicht «Unerwidert» wurde erst durch Radrizzani (1963) nebst Faksimile der Handschrift veröffentlicht. Alle diese Gedichte sind nicht in den ersten Zyklus *Du* aufgenommen und bilden demnach eine Gruppe von Frühdichtungen, die zum Nachlaß des Dichters gehört. Das Gedicht «Schwermut» hat Waiden offenbar im Druck von 1915 eigenmächtig ausgelassen; daher fügt es Radrizzani dem Zyklus wieder ein. Jedenfalls war im Brief Stramms vom 14. Januar 1915 von einunddreißig Gedichten die Rede. Während dieses Urlaubstages in Berlin wurde der Band vom Dichter zusammengestellt, so daß die Komposition der Sammlung nicht auf Waiden allein zurückgeht. Anders steht es um die Reihenfolge in *Tropfblut* (1919), der keine Authentizität zukommt, da Stramm daran unbeteiligt war und den Druck nicht mehr zu sehen bekam. Aus dieser Anordnung dürfen weder Rückschlüsse auf Folge und Sinnbezug der einzelnen Gedichte gezogen, noch kann sie einem Nachlassen der Schöpferkraft des Dichters angelastet werden. Waiden füllte als Herausgeber den postumen Zyklus sogar mit einigen der genannten Frühgedichte aus dem Nachlaß auf, die keineswegs in eine Sammlung von Kriegsgedichten passen. Radrizzani verfährt konsequent, wenn er in seinem neuen Abdruck von *Tropfblut* die Frühdichtungen wieder ausscheidet und dafür die von Waiden nicht berücksichtigten Kriegsgedichte «Feuertaufe», «Kampfflur» und «Angststurm» einbezieht. Die Reihenfolge bei Radrizzani entspricht nun dem Erstdruck der Gedichte im «Sturm» und damit auch ihrer ungefähren Entstehungszeit. Allerdings trifft der Untertitel «Gedichte aus dem Krieg» sicherlich die Intentionen des Verfassers; die Kongruenz zum Untertitel «Liebesgedichte» der ersten Sammlung ist offensichtlich.

In den ersten Gedichten vom Typus der neuen Wortkunst hat der Dichter noch Mühe, sich vom «geheimen Leierkasten» eines unterschweligen jambischen Versganges zu befreien («Urwanderung», «Tanz», «Der Ritt»). Auf der Endstufe des konkreten Gedichts stellt Stramm die Zeile aus Wörtern als Lautmaterial ohne das geringste metrische Schema zusammen; nur die natürliche Betonungsschwere der Wörter ist maßgebend. Der Rhythmus ist für jede Zeile eigengesetzlich. Damit führt Stramm die von Holz in der *Revolution der Lyrik* (1899) entwickelten Vorstellungen vom Rhythmus konsequent weiter. Holz definierte die neue Dichtung als eine «Lyrik, die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und die, rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt». Reim, Strophe, Alliteration und Assonanz verwirft Holz als Zubehör eines abgewirtschafteten Systems. Der notwendige Rhythmus entsteht für ihn aus dem natürlichen Sprechton und aus der Erkenntnis, daß Wortstellung und Pause gleichfalls wesentliche Elemente sind. Wie die *Phantasia*-Fassung von 1898 ist auch Stramms Gedicht künftig aus der Einzelzeile als rhythmischer Einheit aufgebaut; es enthält in den meisten Fällen keine vom Wort unabhängige rhythmische Eigenbewegung des Verses. Das ergibt etwas ganz anderes als die rhythmisch-melodischen Wellen in Zeilenkompositionen, wie bei Ernst Stadler. Am ehesten sind manche Zeilengedichte der Lasker-Schüler vergleichbar. Ebenso fern hält sich Stramms Gedichtkonzentrat aber auch vom lässigen Parlando-Stil früher Lyrik Benns.

Stramm entnahm der Holzschen Theorie, die er womöglich erst auf Waldens Hinweis studierte, nur die Gedanken über den Rhythmus. Sonst löst er sich in seiner Lyrik mehr und mehr von der Umweltbeobachtung und erstrebt statt Reproduktion eine selbständige Art des Gestaltens. Das entsprach Waldens Wort zum Ersten deutschen Herbstsalon (1913), die Kunst

sei Gabe und nicht Wiedergabe. Einerseits kann dies zu einem konkreten Vorgang im Gedicht hinführen, andererseits zur Abstraktion. Kandinsky sprach von der großen Realistik und der großen Abstraktion als zwei Polen, die zum gleichen Ziel führen. Stramm ist beide Wege, den der Konzentration und der Dezentration, gleichzeitig gegangen. Merkwürdig ist, daß auch Arno Holz bei dem Versuch, in den späteren *Phantasus*- Fassungen von 1916 und 1925 die Natur zu verworten, durch ein übermäßiges Aufschwellen des Konkreten auf seine Weise zum Abstrakten gelangte, so daß die Sätze ihre sachliche Aussagesubstanz einbüßten. Für die Befreiung Stramms vom Naturalismus scheint Wassilij Kandinsky mitverantwortlich zu sein. Mit ihm wurde der Dichter auch persönlich bekannt. Waldens Kunstaussstellungen zeigten seine Gemälde, der «Sturm» nahm 1913 literarische Beiträge von ihm auf. In Kandinskys Theorie wurde die Kunst als geistige Schöpfung von jeder Naturnachahmung getrennt. Die neue «Kunst verkörpert das zur Offenbarung gereifte Geistige» («Über die Formfrage», 1912). Selbst die abstrakte Kunst folgt «kosmischen Gesetzen». Kandinsky hat das Verhältnis Kunst-Natur neu durchdacht. «Wer weiß, vielleicht sind unsere <abstrakten> Formen alle miteinander <Naturformen>, aber keine <Gebrauchsgegenstände>. Diese Kunst- und Naturformen sind <zwecklos>, wodurch sie eine klare Stimme besitzen.» Für tendenziöse Ideen war in solcher Kunst kein Raum mehr. Kandinsky hatte auf Maeterlincks Dichtung hingewiesen. Seine Interpretation liest sich wie eine Erläuterung zu der von uns angeführten Dialogstelle aus Stramms *Sancta Susanna*: «Geschickte Anwendung ... eines Wortes, eine *innerlich* nötige Wiederholung desselben, zweimal, dreimal, mehrere Male nacheinander, kann nicht nur zum Wachsen des inneren Klanges führen, sondern noch andere nicht geahnte geistige Eigenschaften des Wortes zutage bringen. Schließlich bei öfterer Wiederholung des Wortes verliert es den äußeren Sinn der Benennung. Ebenso wird sogar der abstrakt gewordene Sinn des bezeichneten Gegenstandes vergessen und nur der reine *Klang* des Wortes entblößt. Diesen <reinen> Klang hören wir vielleicht unbewußt auch im Zusammenklänge mit dem realen oder später abstrakt gewordenen Gegenstände. Im letzten Fall aber tritt dieser reine Klang in den Vordergrund und übt einen direkten Druck auf die Seele aus.» Auf dieser Grundlage sind die Wortwiederholungen in Stramms Lyrik, besonders das Spiel mit den Wörtern Du und Ich, zu verstehen.

Das Verhältnis August Stramms zu Marinetti und den futuristischen Manifesten hat neuerdings Arnold untersucht und von Irrtümern geklärt. Was Marinetti über die Vereinfachung der Sprache und die unnötigen Satzzeichen sagte, gab auch Stramm den Mut, die übliche Grammatik grundsätzlich in Frage zu stellen. In Deutschland trat Waiden für die Verbreitung der Ideen Marinettis ein: im 3. Jahrgang des «Sturm» erschien «Die futuristische Literatur. Technisches Manifest» und das Supplement dazu. Die Verwendung des Verbuns in der unflektierten Infinitivform, die einen Bezug auf das «zerstörungswürdige» Ich verhindern soll, ferner das Zurückdrängen von Satzteilen wie Adjektive und Konjunktionen, welche eine dynamische Folge der Assoziationen nur hemmen, zugunsten einer Vorherrschaft des Substantivs - solche Forderungen haben Stramm ebenso beeindruckt wie Marinettis Ruf nach Dynamik und Ersetzen der Sprachschönheit durch den brutalen Ausdruck, der die Spießbürger verstört. Nicht weniger bedeutsam ist jedoch sein Abweichen von Marinetti. Stramm befolgt nicht das Rezept einer Verdoppelung von Substantiven, die durch ihr bloßes Nebeneinander einen kühnen Analogiezusammenhang zwischen verschiedensten Bereichen schaffen und grundsätzlich die traditionelle Metapher ersetzen sollte. Stramm verwirft zwar auch die übliche Metaphorik, doch enthalten die bei ihm vorkommenden Wortreihen durchaus keine Gleichsetzung heterogener Wörter zum Zwecke der Analogiebildung. Gehäufte Wortreihung bringt in seine abstrakten Dichtungen, wie *Weltwehe*, vielmehr eine expansive Bewegung. Sie betrifft daher keine Dingwörter, sondern Verben; diese ergänzen und erweitern sich aus der assoziativen Vorstellung wie Sproßformen. Es sind keine Analogien.

Mit der Verherrlichung der Technik und des Krieges bei Marinetti konnte sich Stramm ebensowenig befreunden wie mit dessen Haß auf die Intelligenz.

Wenn Marinetti behauptete, daß nur der unsyntaktische Dichter, der sich der losgelösten Wörter bedient, in die Substanz der Materie eindringen könne, nahm Stramm diesen Gedanken auf. Bei ihm steht hinter der Zerstörung der Grammatik ein auf das Urwort gerichteter Dichtungsbegriff, für dessen geistige Herkunft Michelsen auf den jungen Herder, also den Sturm und Drang, verweist. Die Suche nach unmittelbarem Ausdruck richtet sich einerseits auf das Wort, andererseits auf den syntaktischen Zusammenhang der Sprache. Stramm versteht das Wort in seiner Ursprünglichkeit als Einheit von Sinn und Lautkörper, die der Dichter wiedererobern muß. Und zwar ist es die Wortwurzel, die diesen Kern enthält, auch wenn sie durch Veränderung des Modus und Kasus, durch Anfügung von Vor- und Nachsilben oder durch Zusammensetzung überwuchert ist. Diesen Kern will Stramm heraus Schälen, ihn gleichsam betastbar machen, so daß die Einheit von Wortsinn und Wort-Laut sich wieder einstellt. Ein solcher Impetus wendet sich gegen das Gebräuchliche und reicht bis an die Grenze der Vergewaltigung des Wortes. Als überflüssig sind Beiwörter aller Arten möglichst ausgeschieden, Artikel, Präpositionen und Konjunktionen. Selbst Adjektive und Adverbien werden von dieser weitgehenden Ausmerzungen ergriffen. Übrig bleibt das aller Beifügung entkleidete Substantiv, am liebsten in der unflektierten und unzusammengesetzten Form, und dann das Verbum. Bei letzterem wird der Infinitiv als grammatische Urform bevorzugt. Man hat dahinter bei Stramm die Präsensform der dritten oder ersten Person des Plurals erkennen wollen, doch wird eher Michelsen recht haben, der sie als substantivische Gestalt des Verbums versteht. Das schließt nicht aus, daß Stramm diese scheinbaren Infinitivformen gelegentlich auch als Plural des Präsens benutzt. Man darf wohl auch seine isolierten Personalpronomina als substantivisch auffassen. Die Grenzen zwischen den Wortklassen werden jedenfalls oft aufgehoben; dann sind auch Nomina von den sie umgebenden Verba nicht mehr zu unterscheiden. Neubildungen werden durch Zurechtstutzen oder Reduktion des Wortes zustande gebracht («sargen» für einsargen, «stahl» für stählern, «gehere» für begehrende oder begehrlische), aber auch durch Veränderung der Wortklasse («blumen» als Verb, «schmerz» als Adjektiv) und schließlich durch Wortzusammensetzung entgegen der Sprachregel («wildum», «rotweichrot», «trügeneckend», «wahnichtig»). Gerade diese Wortverbindungen dienen der Konzentration, da sie mit dem Einzelwort ganze Satzteile zusammenfassen.

Die Deformation ergreift in der Zuordnung der Wörter auch den Satz. Stramm sucht ohne hypotaktische Verbindungen auszukommen und beschränkt sich fast ausschließlich auf einfache Aussagesätze und Interjektionen. Letztere kann man freilich auch als reduzierte Sätze auffassen. Im Einzelsatz wird die Herstellung einer deutlichen Subjekt-Objekt-Beziehung möglichst vermieden. Intransitive oder reflexive Verben werden etwa transitiv verwendet. Die Zerstörung des syntaktischen Bezugssystems führt ebenso häufig zu Undeutlichkeiten wie auf der Ebene des Einzelworts bei ungewohnten Neubildungen. Doch muß Stramm auch hier gewisse Grenzen noch anerkennen, die mit dem Entzifferungsvermögen einer Leserschaft gesetzt sind. Eine Zeile wie «Würgen sticket klamm die tränen Schlund» im Gedicht «Traumig» ist selbst für Stramm einmalig.

Die Wirkung solcher sprachlichen Deformation wird man als grotesk empfinden, wobei unsicher bleibt, ob sie vom Dichter als Groteske gemeint war. Auch kann bei Stramm im Unterschied zu Georg Heym von «grotesken Metaphern» nicht die Rede sein. Immerhin steht neben manchem für unser Urteil Mißglückten anderes, das durch seinen schlagend expressiven Charakter die Dichtungssprache bereichert. Über seine eigene Auffassung hat sich Stramm in zwei wichtigen Briefen an Waiden ausgelassen: über Vokal- und Konsonantenverbindungen als Lautelemente am 22. Mai, über Wortneubildungen wie <schamzerpört> am 11. Juni 1914. Danach gilt für Stramm als letzte Instanz das Gefühl. Intuition bildet die

Grundlage für seine Dichtung, aber an der Herstellung des Textes wird das Bewußtsein entscheidend beteiligt. Die erhaltenen Gedichtvorstufen gewähren Einblick in einen mühsamen Schaffensprozeß, der über zahlreiche Textvarianten verläuft. Die stilistische und kompositionelle Eigenart läßt sich an jedem Gedicht zeigen:

Begegnung

Dein Gehen lächelt in mich über	1
Und	2
Reißt das Herz.	3
Das Nicken hakt und spannt.	4
Im Schatten deines Rocks	5
Verhaspelt	6
Schlingern	7
Schleudert	8
Klatscht!	9
Du wiegst und wiegst.	10
Mein Greifen haschet blind.	11
Die Sonne lacht!	12
Und	13
Blödes Zagen lahmet fort	14
Beraubt beraubt!	15

Die erste Zeile leitet richtungweisend vom Du zum Ich. Dein und Mein (Zeile 1 und 11) stehen einander getrennt gegenüber; zwischen den Gegensätzen Mann und Weib kommt es nur zu einer flüchtigen, folgenlosen Begegnung. Die Situation erinnert noch entfernt an Ich-Lyrik aus der Perspektive einer Manneserfahrung. Doch soll nicht ein einmaliges Erlebnis, sondern das Allgemeingültige solchen Begegnens gestaltet werden. Das weibliche Wesen besteht aus Gehen, grüßendem Zunicken, das zu Nicken verkürzt ist, und einem Sichwiegen in den Hüften. Es sind den Mann provozierende Handlungen, doch wirkt nicht etwa die Frau mit ihnen, sondern das Tun wird durch die Substantivierung der Verben absolut gesetzt und entledigt sich so des personalen Handlungsträgers. Dazwischen schieben sich, in gleicher Art verformt, Handlungen des Mannes: zunächst mehr erleidend, betroffen, dann aktiver, aber zu seinem Schaden irgendwie ziellos und gehemmt. Eine Zeile über die Natur (12) ist eingeblenDET. Heller Tag beleuchtet die Situation - aber auch die Sonne scheint den Blöden zu verhöhnen. Am Ende steht, pathetisch durch Wortwiederholung hervorgehoben, wie ein Urteilsspruch das Erkennen einer ungenutzten Möglichkeit.

Die Komposition nutzt Sprachelemente zu tektonischem Aufbau. «Dein Gehen», «Das Nicken» bildet als Verdoppelung polar die genaue Entsprechung zu «Mein Greifen», «Blödes Zagen». Zweimal ist ein Vers einsilbig mit der bloßen Konjunktion «und» ausgefüllt (2 und 14); das bewirkt Retardieren und nachdrücklichen Hinweis auf den nächsten Vers. Zweimal erscheint auch Wortwiederholung, doch dient sie im Schlußvers dem Ausdruck einer endgültigen Zeitdauer, während sie im Vers 10 bei syndetischer Verwendung iterativ zu verstehen ist. Verbformen überwiegen so sehr, daß sie zu allen anderen Wortklassen zahlenmäßig fast im gleichen Verhältnis (19:21) stehen. Die eigenartige Kombination der Verba ist geradezu stilbestimmend: «Gehen lächelt», «Nicken hakt», «Schlingern schleudert», «Greifen haschet», «Zagen lahmet». Man wird deshalb etwa den dritten Vers «Das Nicken hakt und spannt» nicht als Metapher im üblichen Sinn nehmen dürfen. Es soll nicht bildlich, sondern als unmittelbar wirksame Folge des Nickens im Gegenüber das Festhaften und die

gespannte Erregung ausgedrückt werden. Die Verben sind jedoch meist ihrer gewohnten Bedeutungssphäre entfremdet, etwa «klatscht» im Vers 9. Um so aggressiver wirkt ihr konkreter Sinn bis ins Lautliche. Man mag das pantomimisch nennen, da alles stumm bleibt. Es bilden sich Lautreihen aus Konsonanten und Vokalen - «Schlingern / Schleudert / Klatscht» -, deren männliche Schwerfälligkeit mit der leichten Wiegebewegung der Frau in der nächsten Zeile kontrastiert. Die kühne Wendung der Zeile 5 ist gleichfalls nicht metaphorisch, sondern konkreter Ausdruck dafür, daß das Sichverhaspeln nicht durch die direkte Berührung, sondern nur durch den Blick geschieht. Herz, Rock, Schatten, Sonne sind die einzigen Dingwörter. «Blind» steht in Zeile 11 für blindlings. Die Wahl der zweisilbigen Verbform in 11 und 14 («haschet», «lahmet») ist rhythmisch bedingt.

Der Satzbau strebt Konzentration an. Die Schlußzeile ist ein verkürzter Satz, aber auch Sätze wie «Dein Gehen lächelt in mich über» umfassen zwei Tätigkeiten in grammatisch fehlerhafter verkürzter Form. Doch ist der Sinn vom Leser ohne Schwierigkeit aufzunehmen. Mehrdeutig ist die Satzkonstruktion höchstens in der Passage Zeile 5 bis 9. «Schlingern» ist das Subjekt, und die Zeilen 8 und 9 geben zwei asyndetisch gekoppelte Tätigkeiten dazu, während die Zeilen 5 und 6 eine adverbiale Bestimmung darstellen. «Verhaspelt» ist dann Partizip in präsentischer Bedeutung wie sich verhaspelnd. Doch ist analog den Verbformen der Zeilen 8 und 9 auch die dritte Person Singular als Verkürzung für das Reflexivum < verhaspelt sich> nicht auszuschließen; dann bilden die Verben Zeile 8 und 9 einen Nachtrag. Für den Sinn der Satzperiode macht beides kaum einen Unterschied. Nur wäre im ersteren Fall die im Deutschen geforderte Wortstellung adverbiale Bestimmung - Prädikat - Subjekt zugunsten einer <natürlichen> Reihenfolge Subjekt - Prädikat aufgegeben.

Die Sammlung *Du* zeigt den Eros eingespannt zwischen Erde und Himmel, zwischen natürlichem Trieb und einem Eintauchen in Gott. Es fehlt in diesen Liebesgedichten jede Innerlichkeit einer seelischen Vereinigung. Stramm bewegt sich am Rande des Extremen; doch bleibt fraglich, ob man mit Michelsen bei ihm von einem pseudomystischen All-Erlebnis sprechen darf.

Allmacht

Forschen Fragen	1
Du trägst Antwort	2
Fliehen Fürchten	3
Du stehst Mut!	4
Stank und Unrat	5
Du breitest Reine	6
Falsch und Tücke	7
Du lachst Recht!	8
Wahn	9
Verzweiflung	
Du schmiegst Selig	10
Tod und Elend	11
Du wärmst Reich!	12
Hoch und Abgrund	13
Du bogst Wege	14
Hölle Teufel	15
Du siegst Gott!	16

Auffallend ist die streng symmetrische Komposition, die auch ohne Stropheneinteilung oder Reim Doppelverse bildet. Die nachfolgende Zeile gerader Zählung antwortet jeweils positiv

auf den abgewerteten Bereich unruhiger Bewegungen und negativer Bestimmungen und Begriffe. Nur das mit Gott identifizierte Du ist genannt; das Ich ist impersonal, in den Tätigkeiten und <Stimmungen) der ungeraden Zeilen als Gemeinmenschliches abstrahiert enthalten. Die ungeraden Zeilen sind immer zweiteilig, entweder im ersten Typus durch asyndetische Alliteration oder als zweiter Typus mit Bindewort zu einem Zwillingsbegriff gekoppelt. Es sind Stichwörter, keine Sätze. Beide Typen lösen einander ab nach dem Schema 11221221, also in einer geregelten, überlegten Reihenfolge, in der die Symmetrie leicht durchbrochen wird. Sie werden aufgefangen, gleichsam absorbiert durch die immer gleichgebauten Sätze der geraden Zeilen. In den letzteren steckt die grammatische Besonderheit, da man den transitiven Gebrauch des ersten Verbums analog auf die nachfolgenden zu übertragen sucht und insofern sogar das letzte Wort, die Klimax Gott, als Akkusativobjekt zu nehmen geneigt wäre. Möglich ist ebenso: Du stehst (als) Mut! und Du siegst, (o) Gott! Die fehlenden Satzzeichen werden ohnehin nur bei stummem Lesen vermißt. Die Wörter «Selig» und «Reich» stehen in Großschreibung; sie sind also nicht als Adjektiva, sondern als verkürzte Substantive für Seligkeit und Reichtum gemeint. Diese feine Unterscheidung kann aber durch den Vortrag ebenfalls nicht verlautet werden. Sonst sind im Wortschatz nur «bogen» als Verbum und «Hoch» für Höhe als Pendant zu «Abgrund» ungewöhnlich.

Von Stramms sonstigem Brauch weicht hier die rhythmisch-metrische Behandlung ab. Wenn sich sonst die Einzelzeile ihren Eigenrhythmus schafft, liegt diesmal dem ganzen Gedicht ein metrischer Rahmen zugrunde. Den trochäischen Zweihebern der ungeraden Zeilen stehen in den geraden Zeilen drei schwere Hebungssilben entgegen, die abwechselnd eine Kadenz weiblicher oder männlicher Art aufweisen. Von Zeile zu Zeile ergibt sich durch diesen Gegensatz eine dauernd sich wiederholende rhythmische Abwärts- und Aufwärtsbewegung. Das Ganze erhält dadurch die getragene Feierlichkeit eines Hymnus - Parallelismus und Symmetrie im Aufbau verstärken noch den litaneiartigen Eindruck.

Die Auffassung der Liebe fordert wie bei Frank Wedekind die von der bürgerlichen Gesellschaft entwickelten Vorstellungen heraus. In Stramms Gedichten wird der Sexus als natürliche Funktion dargestellt - eine Reihung von typischen Situationen und Verhaltensweisen, welche die Gedichttitel näher bestimmen, zeigt die Liebe als Lebenskampf zwischen Fluch und Erhöhung aus der Sicht des Mannes. Kurt Liebmann hat im «Sturm» (1921) Stramms Zyklus ausgelegt: «DM - das ist das Geschlecht selbst ... Triebrythmen kreisen und pulsen.» Doch ist dieses Du auch ins Kosmische überhöht. Pokowitz identifiziert das Du des Gesamttitels mit Gott. Die Parallele zum Drama *Geschehen* läßt solchen Schluß vertretbar erscheinen. Man ist heute geneigt, bei Stramm eine Richtung auf die Transzendenz zu vermuten. Näher liegt es, in Stramms All-Tendenz eine Art Pantheismus zu suchen. Dieses Göttliche, das in einem Brief vom 22. Januar 1915 als «der Weltgeist» apostrophiert wird, ist bei Stramm auf jeden Fall recht verschwommen geblieben.

Neben der enthumanisierten, als Naturtrieb und Geschlechterkampf verstandenen Liebe bietet der Weltkrieg dem Dichter die andere Grunderfahrung, die ihn in seinem Glauben an eine Auflösung oder Zerstörung der bestehenden Gesellschaft bestärkt. Er erlebt ihn nicht als politisches Ereignis, sondern als gesteigertes Abbild des Lebens, als ein Naturphänomen, das in furchtbaren Materialschlachten alle Kräfte entfesselt. Dieses Erleben gewinnt rauschhafte Züge als Kehrseite tiefer Depression. Stramm geht es weder um grundsätzliche Verurteilung noch Verherrlichung des Krieges. Das soldatische Pflichtbewußtsein gebietet ihm Festigkeit, wo jeder Halt fehlt: «Ich stehe wie ein Krampf, haltlos, fundamentlos, ins Nichts geklammert, verankert und erstarrt in der Grimasse des Willens und Trotzens.» (12. Januar 1915) Auch diese neue Erfahrung setzt sich in Gedichte um; eine Kluft zwischen Dasein und Kunsta Ausdruck wird vom Dichter gar nicht wahrgenommen. «Alles ist Gedicht umher», heißt es am 6. Oktober 1914 aus dem Feld; oder: «Das Dasein ist ganz eigenartig potenziert.»

(22. November 1914) Tatsächlich vermag der Atomisierung des Lebens im Krieg der zugleich konzentrierende und auflösende Stil seiner Lyrik genau zu entsprechen. Die in *Tropfblut* gesammelten Kriegsgedichte enthalten keine neuen Formqualitäten gegenüber den Liebesgedichten.

Krieg	
Wehe wühlt	1
Harren starrt entsetzt	2
Kreißen schüttert	3
Bären spannt die Glieder	4
Die Stunde blutet	5
Frage hebt das Auge	6
Die Zeit gebärt	7
Erschöpfung	8
Jungt	9
Der	11
Tod.	12

Der lakonische Titel verweist darauf, daß eine grundsätzliche Aussage über das Wesen des Krieges beabsichtigt ist. Das geschieht durch Vergegenwärtigung von charakteristischen Gesten, die an keine bestimmte Person gebunden werden. Die drei als Anapher geordneten Verbalsubstantive Harren, Kreißen, Bären hätte ein Barockdichter vielleicht als allegorische Personifikationen eingeführt. Jede der ersten sieben Zeilen enthält eine solche Gebärde in Satzform, wobei vor allem der natürliche Vorgang der Geburt herangezogen ist. Dagegen enthalten die Zeilen 8 bis 11 ein einziges Satzgebilde, das durch Verteilung auf immer kürzere Zeilen die bei Stramm häufige Zuspitzung zeigt. In der Holzschen Zeilenanordnung um eine Mittelachse würde sich für solche Gedichte die Form einer umgekehrten Pyramide ergeben. Sie verschafft dem Einzelwort wachsenden Nachdruck - hier ist es das Wort Tod, das den ganzen Gebärvorgang aufhebt und als nutzlos preisgibt. Das Paradox wird auch durch das dem Tod zugeordnete Prädikat «jungt» betont, während selbst die Erschöpfung noch immer einen Teil des Lebensvorgangs darstellt. Das Wort in Zeile 8 ist jedenfalls als vorangestelltes Akkusativobjekt zu verstehen. Parallelstellen aus anderen Gedichten könnten erweisen, daß Stramm die Sätze möglichst unkompliziert gestaltet. Die Verben werden ihres Präfix entledigt und auf die Wurzel zurückgeführt: schüttern, baren, jungen. Dabei sind weitere Assoziationen heranzuziehen: «schüttern» erinnert an schütteln, «Wehe» läßt zugleich an das Weh und die Wehen denken. Daß «gebären» auch in seiner gebräuchlichen unverkürzten Form vorkommt, ist Variation und hat außerdem rhythmische Gründe. Während der erste Vers alliteriert, setzt besonders der zweite und fünfte Vers Vokal- und Konsonantengruppen lautwirksam ein. Expressiver Wert steckt durchaus auch in den beibehaltenen Vorsilben entsetzt und Erschöpfung. Der Artikel, der die vorletzte Zeile füllt, läßt als aussageschwaches Wort noch einmal Kraft sammeln vor dem Schluß. Trotz dieser Dynamik spannt die Aussage das Kriegsgeschehen in den Kreislauf von Gebären und Sterben.

Im konkreten Gedicht der beschriebenen Art hat Stramm eine Ablösung von der empirischen Wirklichkeit vollzogen. Mit einem anderen Typus, dem abstrakten Gedicht, verzichtet er auch auf das Gegenständliche. Schreyer nannte diesen Vorgang in Stramms Lyrik Dezentration und erklärte ihn als zerlegende Abwandlung von Begriffen durch ihre Unterbegriffe mit Hufe von assoziativen Wortmodifikationen und Wortwiederholungen. Neben dem analytischen ist aber auch das dynamische Element darin zu beachten. Michelsen sieht in diesem abstrakten Stil Kräfteströme ohne Träger zu Bewegungsfiguren komponiert und verweist auf die Behandlung der Formen und Farben bei Kandinsky.

In den beiden lyrischen Zyklen finden sich Übergänge zu dieser Technik, aber auch schon vollständige Ausprägungen («Trieb», «Schlacht», «Urtod»). Stramm verwendet die abstrakte Formung in den Großgedichten *Die Menschheit* (1917) und *Weltwehe* (1922), um größere Zusammenhänge zu erfassen. Vorstufen zu solcher Thematik fanden sich schon in den Frühgedichten «Urwanderung» und «Tanz», jedoch waren dort noch Impressionen aus dem empirischen Bereich verwertet.

Die lyrische Dichtung *Die Menschheit* wagt sich an eine Aussage über Weg, Schicksal und Sinn des Menschen als Kollektivwesen. Anfang und Ziel faßt die Formel «Tränen kreist der Raum» zusammen. In den verwirrenden rhythmischen Kurven dieser Wortsymphonie läßt sich eine Abfolge der Menschheitsentwicklung ungefähr erfassen. Aus dem Chaos entstehen Kräfteelemente in Licht und Schatten, Formen und Leiber ballen sich, aus dem Schrei gebiert sich das Wort, erhebt sich der Geist. Aus dem aufrechten Gang entwickelt der Mensch die verschiedensten Bewegungsarten, bis mit dem Ich sein Selbstbewußtsein erwacht. So beschreitet er dann die Stufen der Geschichte, im dauernden Wechsel von Tag und Nacht, Freude und Leid. Sein Ringen unter dem Zeichen «Vorant!» mündet immer nur in ein ewiges Kreisen. Besonders in den gehäuften Infinitiven verkörpert sich abstrakt die fortwährende Bewegung. Diese wird aufgehalten durch Begriffe wie Raum, Zeit, Tränen, die sich unterteilen und neue Verbindungen eingehen. Sie folgen in abgemessener Wiederkehr und steigern sich durch bloße Repetition.

Die Dichtung *Weltwehe* zeigt die gleiche Polarität vom Werden und Vergehen, Geburt und Tod in ähnlicher Darstellungsweise: als Reihung von Verben, die eine Fülle von Assoziationen der Bewegung, des Strebens und Erleidens vermitteln. Demgegenüber verklammern die unterbrechenden Worte «Nichts», «Null», «Tausend Null», «Milliarden Null» die unaufhörlich drängende Bewegung und geben ihr zugleich eine pessimistische Sinndeutung. Isoliert genommen würde man diese Dichtung als Ausdruck nihilistischer Verzweiflung verstehen können.

Der expressionistische Stil der Sturm-Kunst in der Lyrik wird von August Stramm auf der Ebene des Dramas mit seinen drei letzten Werken erreicht. Der Titel *Erwachen* bezieht sich auf das Erscheinen des Neuen Menschen, das jedoch nicht als Durchbruch, sondern als Akt der Selbstbesinnung gezeigt wird. Die Eingangsszene erinnert in ihrer Realistik noch an die Überraschungssituation im Einakter *Der Gatte*, doch geht sie in Phantastik über, als das Fenster aus dem Rahmen bricht und die Mauer des Zimmers einfällt. Die ängstliche Befangenheit der Frau steht in schroffem Gegensatz zu «Ihm», dem Mann, der ihre Aufmerksamkeit vergeblich auf den flimmernden Stern zu lenken sucht. Es gibt einen Volksauflauf, und plötzlich steht dieser Über-Mann der Schwester jener Frau gegenüber, die ihn in seinem Wesen ganz begreift. Nun vermag auch das Volk in ihm seinen Wohltäter und eine überlegene Macht zu erkennen. Das gesprochene Wort bleibt diesen Vorgängen gegenüber unzulänglich, es wird weitgehend durch festgelegte Gesten ersetzt. Die Abfolge der Ereignisse hat die Unlogik des absurden Theaters, doch sind die burlesk wirkenden Züge eher unbeabsichtigt. Ein innerer Abstand zu dem Ausgesagten ist Stramm nirgends zuzutrauen.

Im Drama *Kräfte*, das Max Reinhardt in seiner Aufführung 1921 realistisch und psychologisch interpretierte, glaubte auch der Kritiker Herbert Ihering einen übersteigerten Naturalismus zu erkennen. Solche Irrtümer erklären sich bei dieser Ehetragödie aus der brutalen Handlungsweise einer bis an die Grenze des Wahnsinns getriebenen Frau. Im Mittelpunkt steht diesmal die Frau, die aus Eifersucht und Rache den eigenen Gatten, die vermeintliche Nebenbuhlerin und deren Freund und schließlich sich selbst vernichtet. Kleine Anlässe, wie ein vielleicht harmloses Lachen des Gatten oder eine leichte Berührung durch den Freund, legen in ihr Kräfte bloß, die zu Ungeheuerlichkeiten führen. Zwischen der Wahrheit und dem von ihr gesponnenen Lügengewebe, das die Männer in ein Duell zwingt,

weiß sie nicht mehr zu unterscheiden.' Sie wird übermannt von einem Rachedurst, der geschlechtlich-triebhaften Ursprung hat und sich bis zur Perversion steigert. Dem Ausmaß ihrer manischen Besessenheit fehlt jede logische Begründung, ihr Verhalten macht jede moralische Beurteilung unmöglich. Die Kräfte treiben ein verhängnisvolles Spiel auch am Tag bei verhängten Fenstern. Die spärlich gesetzten Worte geben eine gestammelte, oft scheinbar sinnlose Folge, doch spiegeln sie hintergründig die freigesetzten Spannungen. Für die Frau enthalten Worte und Gesten zugleich Wahrheit und Trug; sie sind unbegrenzt auslegbar für den durch Übermacht der Kräfte gestörten Geist.

Das Drama *Geschehen* führt von Szenen auf der Erde bis in den Weltraum. Eine umfassend gemeinte Aussage wird in den fünf Akten als zeichenhafte Abbréviatur gestaltet. Ein jeder Individualität bares Menschenpaar ist Objekt für ein Geschehen, dessen reale Bezüge verkümmert sind. Bilder und Zeichen beherrschen den Handlungsvorgang, das Wesentliche erscheint völlig abstrakt in der Deklination des Personalpronomens Ich, Du, Mich, Dich, Wir, Euch. Offenbar soll gezeigt werden, wie der Mensch aus dem vom Gesetz des triebhaften Eros bestimmten Erdenleben ausbricht, zur Harmonie in der Schau des Kosmos gelangt und diese Erkenntnis nach seiner Rückkehr auf die Erde den Mitmenschen verkündet, auch wenn sie ihn mißverstehen. Arnold hat sich an eine Auslegung im einzelnen gewagt; er sieht in diesen letzten Dramen Stramms die Forderung Marinettis nach einem «synthetischen» Theater verwirklicht. Da dem utopischen Vorgang in *Geschehen* weder die natürliche noch eine symbolische Sprache gerecht werden kann, erhebt der Dichter das Einzelwort zum kündenden Urwort, das in seiner ekstatischen Wiederholung und deklinierenden Abwandlung ein Herabziehen auf menschliche Dimensionen unmöglich macht. Das abstrakte Wort gliedert sich vielmehr wie ein Ballett mit festgelegten Schritten und Sprüngen zu rhythmischen Bewegungsketten:

Der Weltraum (graut). Du!

Er und Sie (tiefen).

Der Weltraum (hellte). Du!

Er und Sie (versinken).

Der Weltraum (lichtet). Du! (stahlt) Du! (strahlt) Du! (blendet) Du!

Sterne (flirren, weiben, reigen, choren, tönen, jubeln). Du! Du! Du! Du!

Es bilden sich Wortreihen, die durch bloßes Verlauten die Richtung nach dem Hellen oder Dunklen, nach Oben oder Unten anzeigen. Auch im Drama ist damit die Stufe der abstrakten lyrischen Dichtungen *Die Menschheit* und *Weltwehe* erreicht.

Ohne Zweifel ist bei Stramm der abstrakte Stil noch an einen Sinn gebunden. Das unterscheidet ihn von den sinnenthobenen Wortspielen der Dada-Bewegung, die ihren artistisch überzeugenden Ausdruck in Hans Arps «Konfigurationen» gefunden hat. Doch erweist der abstrakte Stiltypus bei Stramm seine Schwäche dadurch, daß die Sinn-Intentionen des Dichters undeutlich bleiben. Die expressive Abstraktion stößt hier an Schranken, die mit dem Wesen des Wortes als einer inhaltlichen Bestimmung gegeben sind.

Die Deformation der Sprache, wie Stramm sie durch Zertrümmerung der Syntax und eigenmächtige Veränderung des Wortes praktizierte, ist von den nachexpressionistischen Dichtern in solchem Ausmaß nicht übernommen worden. Doch bleibt dieses Verfahren ein unüberhörbares Signal für die Problematik eines dichterischen Ausdrucks, der aus der Sprachnot des einsamen Lyrikers an der Grenze des Schweigens herausführen soll. Letztes Ziel war für Stramms Experimentieren mit der Form das < entdeckende > Wort, das Form und Sein im Absoluten gleichsetzt. In den geglückten Fällen bestehen auch seine Gedichte aus (faszinierend montierten) Worten, die in ihrer rhythmischen Klanggebärde Form und Geist vereinen.

Geboren am 29. Juli 1874 in Münster i. W., Sohn eines Feldwebels und späteren Obertelegraphenrevisors. Von der Mutter her katholisch. Besuchte Gymnasien in Düren, Eupen und Aachen. Trat 1893 als Eleve bei der Reichspost ein. Nach Militärdienstzeit 1897 im Seepostdienst Bremen-Newyork. 1902 Heirat. 1905 im höheren Postdienst nach Berlin versetzt, dort Gasthörer an der Universität bis 1908. Promotion zum Dr. phil. 1909 in Halle. Dissertation über Fragen des Weltpostvereins, gedruckt als *Das Welteinheitsporto*. "Wohnung in Berlin, dort Ende 1913 Verbindung zu Herwarth Waiden und Bekanntschaft mit den Ideen Marinettis. Schaffen im Geiste des Sturm-Kreises. Bei Kriegsausbruch als Reservehauptmann eingezogen. Anfangs an der Westfront, seit Ende April 1915 an der Ostfront. Gefallen in den Rokitno-Sümpfen (Rußland) am 1. September 1915.

WERKE: *Sancta Susanna*, Drama, 1914; *Rudimentär*, Drama, 1914; *Die Haidebraut*, Drama, 1914; *Erwachen*, Drama, 1915; *Kräfte*, Drama, 1915; *Du*, Liebesgedichte, 1915; *Geschehen*, Drama, 1916; *Die Unfruchtbaren*, Drama, 1916; *Die Menschheit*, Dichtung, 1917; *Tropfblut*, Gedichte aus dem Krieg, 1919; *Dichtungen*, 2 Bde., 1920-21; *Weltwehe*, Dichtung, 1922. Vollständige Ausgabe: *Das Werk*, hrsg. von Rene Radrizzani, 1963. Briefe in: *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Waiden und die Künstler aus dem Sturmkreis*, hrsg. von Neil Waiden und Lothar Schreyer, 1954. Autographen: Universitätsbibliothek Münster i. W.

SEKUNDÄRLITERATUR: Werner Rittich, *Kunsttheorie, Wortkunsttheorie und lyrische Wortkunst im «Sturm»*, Diss. Greifswald 1933; Christoph Hering, *Gestaltungsprinzipien im lyrischdramatischen Werk August Stramm*, Diss. Bonn 1950; Thea Pokowitz, «August Stramm», in: *Expressionismus*, hrsg. von Hermann Friedmann und Otto Mann, 1956; Chr. Hering, «Die Überwindung des gegenständlichen Symbolismus in den Gedichten August Stramm», in: *Monatshefte (Madison)*, Bd. 51, 1959; Clemens Heselhaus, *Deutsche Lyrik der Moderne*, 1960; Richard Brinkmann, «Zur Wortkunst des Sturm-Kreises», in: *Unterscheidung und Bewahrung*, Festschrift für Kunisch, 1961; Walter Muschg, *Von Trakl zu Brecht*, 1961; Peter Michelsen, «Zur Sprachform des Frühexpressionismus bei August Stramm», in: *Euphorion*, Bd. 58, 1964; R. Brinkmann: «(Abstrakte) Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage», in: *Der deutsche Expressionismus*, hrsg. von Hans Steffen, 1965; Armin Arnold, *Die Literatur des Expressionismus*, 1966.

In: Rothe, Wolfgang. *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Bern—München: Francke, 1969. S. 232-250.