

Bänkelsang

ein literarisches Wandergewerbe, das auf Straßen, Marktplätzen und Jahrmärkten zu Hause war. Zu dessen Utensilien gehört das ›Bänkel‹ (Podest), auf dem der Sänger plazierte, um das Publikum mit seinem »Hört her, ihr Leute« anzulocken; so auch die gemalten ›Schilde‹ – in Felder aufgeteilte Bildertafeln, die das Vorgetragene optisch paraphrasieren, und der Zeigestock. Die Darbietung der von Geigen-, Harfen- oder Drehorgelmusik begleiteten Gesangsstücke, darunter häufig Moritaten (von ›Mordtaten‹), war mit der Offerte einschlägiger Druckerzeugnisse verbunden. Marktschreierischer Vortrag und spektakuläre Thematik der Gesangsstücke sollten den Absatz steigern. Das Aussterben des historischen Bänkelsangs löste seine programmatische Aufwertung in der Kabarettkultur: Wedekind nutzte die inhaltlichen und formalen Möglichkeiten des Genres für literarischen Protest gegen die Verbürgerlichung der Literatur. Vgl. Wedekinds Gedichte aus der Sammlung Vier Jahreszeiten – Der Tantenmörder, Brigitte B.

Das Dinggedicht

Rilke lernte von Rodin, dessen Sekretär er wurde (in Meudon 1906/1907), das »travailler toujours«, das konzentrierte »Schauen« und Gestalten der »Dinge«. In den Neuen Gedichten (Lpz. 1907. Der Neuen Gedichte anderer Teil. Lpz. 1908) tritt das lyrische Subjekt zurück, es kommt auf die »Sachlichkeit« der Neuen Gedichte. Deren frühestes u. bekanntestes Stück, Der Panther, das den neuen Stil sogleich rein verwirklicht, entstand schon 1903 (oder Ende 1902). Es sind gereimte und strophisch gegliederte Gedichte, die in der Wortwahl ein Höchstmaß an Abstrakta zu gebrauchen - und damit die konkrete sinnliche Erfahrung als ein Allgemeines und Transsubjektives erscheinen zu lassen. Die dichte Begrifflichkeit erfüllt dabei auch die Aufgabe, sprachlich kaum fixierbare Bewußtseinsakte anzudeuten, das »Unsagbare« zu benennen. Die Poetik der Neuen Gedichte enthält ein Satz aus dem Malte-Roman: »Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), - es sind Erfahrungen.« Die Dichtung sei nicht das Bereden von Empfindungen, sondern das Umsetzen von Daseinsformen in Sprache. In der Tendenz, das Ich aus dem Gedicht zu verbannen und der Sprache absolute Macht zuzuschreiben, berührt sich Rilkes Poesie hier am sichtbarsten mit den Grundsätzen des Symbolismus.

Kammerspiele

sind eine kleinere, zweite Spielstätte eines Theaterbetriebs. Eine andere dem Naturalismus gegenläufige Tendenz fand ihre Verwirklichung in der Stimmungskunst der kleinen Bühnen, der Kammerspiele, deren Losungswort der programmatische Begriff 'Intimes Theater' war. 1906 eröffnete Max Reinhardt die dem Deutschen Theater angeschlossenen Kammerspiele, eine kleinen Spielstätte neben der großen Bühne unter gemeinsamem Theaterdach, wo sich "gewisse klassische und moderne Dichtung mit der ganzen Intimität moderner Seelenkunst" spielen lassen. Ein kleiner Saal für maximal 290 Personen, mahagoniegetäfelt ohne Stuck und Schmuck. Die Bühne ohne Rampe und Souffleurkasten nur durch zwei flache Stufen vom Publikum getrennt, das in breiten Polstersesseln in luxuriöser Distanz zueinander sitzt, nicht ohne dafür den doppelten Eintrittspreis zu entrichten, was sich letztendlich nicht durchhalten ließ. Hier fand z. B. die Uraufführung der Kindertragödie "Frühlings Erwachen" von Frank Wedekind, ein sensationeller Erfolg. Auch die folgenden Aufführungen neuromantischer Dramen von Gerhart

Hauptmann und Maurice Maerlinck schlugen so ein, dass das Modell "Kammerspiele" bald von vielen Theatern kopiert werden sollte.

Mittelachsenlyrik

ist ein neues - visuelles - Ordnungsprinzip der Lyrik: die Gedichtzeilen werden um die Mittelachse formiert. Sie soll an die Stelle der alten Ordnungsprinzipien Metrum, Strophe und Reim treten, die als »geheimer Leierkasten« die Aussagevielfalt beschränken, wie Holz in seiner Revolution der Lyrik (1899) schreibt. »Die alte Form nagelte die Welt an einer bestimmten Stelle mit Brettern zu, die neue reißt den Zaun nieder und zeigt, daß die Welt auch noch das ewige Urelement des Lyrischen: den Rhythmus. Dieser ist in jenen konventionellen Systemen verabsolutiert worden zu »einer gewissen Musik durch Worte als Selbstzweck«. Diese Autonomie des Rhythmus gibt Holz zugunsten seiner Semantisierung preis: die Lyrik soll von einem Rhythmus getragen werden, »der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt«. Der Vers soll nicht referieren, beschreiben, sondern anschaulich – auch durch Rhythmus und onomatopoetische Mittel – darstellen. Das Gedicht wird – durch Isolierung der Kernwörter – semantisch verdichtet. Holz erklärt es am Beispiel der Wortfolge und Verseinteilung von

*Hinter blühenden Apfelbaumzweigen
steigt der Mond auf.*

Als ob der runde leuchtende Himmelskörper wirklich das Durcheinander der blassen blühenden Apfelbaumzweige verlassen würde, um den den Nachthimmel strahlend zu beherrschen.

audition colorée

Hermann Bahr hält die Farbkonnotationen von Sinneseindrücken, deren Koppelung sich in Erinnerungen noch steigert, für ein wichtiges Instrument einer eindrucksstarken modernen Literatur. Angeregt durch Wallace Remingtons Erfindung einer Farborgel (1895) stellt er fest: *So werden alle Stimmungen mir zu Farben und ich habe gelbe, braune, oder auch, wenn der Mai kommt oder ich sonst selig bin, mauve¹ Tage*. Er freut sich darüber, seine subjektiven Wahrnehmungen jetzt wissenschaftlich von dem Arzt J. Baratoux (1887) in der Beschreibungen der Doppelreaktion auf den Reiz eines einzigen Sinnes gefunden zu haben.

Wortkunst

In Anlehnung an Marinettis futuristisches Programm (*Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte*) wurde in der Zeitschrift *Der Sturm* von ihrem Chefredakteur Lothar Schreyer eine Technik der Verknappung entwickelt, die vor allem August Stramm (1874-1915) in seinem lyrischen Werk unter Auflösung der Syntax, Aufgabe überlieferter Formen, Vorrang des »Ausdrucks« ohne Rücksicht auf kommunikative Konventionen umsetzte. Sein Gedicht *Sturmangriff* suggeriert die entmenschlichte Welt des Krieges folgendermaßen:

Aus allen Winkeln gellen Fürchte Wollen
Kreisch
Peitsch
Das Leben
Vor

¹ lila

Sich
Her
Den keuchen Tod
Die Himmel fetzen
Blinde schlächtert wildum das Entsetzen

In Wirklichkeit ist die Wortkunst eine Form von Wortmystik (die überdies dem Leser zumutet, was der Dichter zu leisten hätte, nämlich in »Blüte« den ganzen Komplex des Angesprochenen zu »realisieren«): sie legt in das »Wesen« des Wortes, was diesem erst durch Geschichte, Gesellschaft, Kommunikation zugewachsen ist. Dabei wird vergessen, daß das Wort (an sich) ohne den Kontext abstrakt bleibt und daß der Laut, wie auch der Rhythmus, an sich keine Qualitäten hat, daß also, was gezeugt wird, als notwendiger Bezugspunkt bestehen bleibt. Die »Wortkunst« bewährt sich da, wo sie nicht »absolut«, losgelöst von aller Realität und jeglicher Konkretisierbarkeit, ist, wo also die »Worte« doch auf konkrete Erfahrungen verweisbar bleiben und in der Verkürzung komplexe, aber realisierbare Sachverhalte dargestellt sind.

Das süße Mädel

war ein Typ, eine Figur in Schnitzlers Stücken (z. B. *Liebelei*), deren Herkunft aus kleinbürgerlichen Verhältnissen ihr keine chance bot, ihren Liebhaber aus dem reichen Bürgertum je zu heiraten. Die Tatsache, dass sie sich mit ihm doch einließ, zeugt von einer Lebenslust, die sich mit der Zukunft den Kopf nicht zerbricht, vielleicht auch von etwas naiver Hoffnung auf ein Wunder. Schnitzler schildert die süßen Mädel in seinem Tagebuch durchaus zwiespältig: verdorben, ohne Sündhaftigkeit, unschuldvoll ohne Junfräulichkeit, ziemlich aufrichtig und ein bisschen verlegen, meistens sehr gut gelaunt ...