

Die Jahre zwischen 1909/10 und 1918/20 werden in Literaturgeschichten häufig als das »expressionistische Jahrzehnt« bezeichnet. Den Expressionismus als eine eigenständige Epoche hervorzuheben, ist gleichwohl problematisch. Einerseits läßt er sich zwar in seiner deutschen und internationalen Erscheinungsform (vor allem in der Malerei) relativ klar abgrenzen, zumal diese Kunst- und Literaturbewegung von ihren Vertretern in zahlreichen Manifesten schon früh eindrucksvoll verkündet und begründet wurde, in den genannten Jahren in dichter Folge eine Fülle neuartiger, oft provozierender und schockierender Werke entstand und ebenso ein deutliches Abflauen dieses Innovationschubs seit dem Ende des Ersten Weltkriegs zu beobachten ist. Andererseits gilt aber noch mehr als für die literatur- und stilgeschichtliche Situation der Jahrhundertwende für diese die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Alle im ersten Teil dieses Bandes genannten Strömungen waren weiterhin in wichtigen Werken präsent.

Ein Resümee neuerer Forschung lautet folglich: »Das sogenannte »expressionistische Jahrzehnt« war weit weniger expressionistisch als uns das manche Augenzeugen und spätere Interpreten glauben machen möchten.« (Thomas Anz/Michael Stark) Bemerkenswert bleibt jedoch, daß diese »Subkultur« eine seither von keiner anderen Bewegung mehr erreichte Zahl von Künstlern in ihren Bann gezogen hat.

Die politische Lage in den Jahren vor 1914 war ausgesprochen prekär. Immer gefährlicher spitzte sich die Rivalität der europäischen Großmächte zu, mühsamer wurde das Krisenmanagement in den internationalen Konflikten etwa um Marokko oder auf dem Balkan. Bereits mehrmals hatten diese an den Rand eines großen Krieges geführt. Hysterischer wurde der Rüstungswettlauf, der die Politik zunehmend dem Kalkül der Militärs auslieferte.

Unfähigkeit zur Reformierung und Weiterentwicklung des politischen Systems (in Richtung auf eine Parlamentarisierung) kennzeichnete die innenpolitische Situation des Reichs, zähe Verteidigung des Status quo prägte das Verhalten der alten Eliten. Im Reichstag war die SPD seit den Wahlen von 1912 mit einem Viertel der Sitze stärkste Fraktion, die unfruchtbare Patt-Situation wurde dadurch jedoch nur noch deutlicher.

Übermächtig wurde angesichts dieser »Stagnation und Blockade« (Thomas Nipperdey) eine zunehmend labile und schwankende Stimmung. Ein Krieg erschien zwar vielen als unvermeidbar, andere wei-

Wesentliche, die die Künstler jener Frühzeit erzielt hatten, bestärkten die kulturkritischen Zweifel der modernen. Ähnliches Interesse fand bei den zivilisationskritischen jungen Künstlern die sogenannte »primitive« Kunst: Polynesische und afrikanische Masken und Plakaten gelangten aus den Kolonien in größerer Zahl nach Europa, wurden gesammelt, bewundert und studiert.

Zunehmendes Abstrahieren vom Gesehenen, zunehmende Verfremdung der dargestellten Gegenstände und Körper führten in der Malerei schließlich zum Kubismus und zur gänzlichen Ablösung vom Objekt. In der Einleitung seines Buches »Über das Geistige in der Kunst« (1912) betont Wassily Kandinsky seine »innere Verwandtschaft mit den Primitive«. Ebenso wie wir, suchten diese reinen Künstler nur das Innerlich-Wesentliche in ihren Werken zu bringen, wobei der Verzicht auf äußerliche Zufälligkeit von selbst entstand.« Der Begriff »Expressionismus« entstand bezeichnenderweise in der Auseinandersetzung mit einer Ausstellung der »Fauves« 1911 in Berlin: erstmals wurden sie hier von Rezensenten als »Expressionisten« bezeichnet. Auch auf die Mitglieder der bereits 1905 in Dresden gegründeten Künstlergemeinschaft »Brücke« (Kirchner, Heckel, Nolde u. a.) und auf die des »Blauen Reiters« (1912) in München (Marc, Kandinsky, Macke, Klee u. a.) wurde dieser neue Begriff schon bald angewendet.

Von Anfang an gab es vielfältige Beziehungen zwischen den Malern und Graphikern einerseits und den Autoren andererseits; tatsächlich brachte der Expressionismus eine ganze Reihe Mehrfachbegabungen hervor. Ernst Barlach, Oskar Kokoschka, Alfred Kubin u. a. waren gleichzeitig bildende Künstler und Schriftsteller. Daß uns jene Kunstrevolution im Rückblick als relativ geschlossene Epoche erscheint, liegt nicht zuletzt daran, daß sie in großer Breite die Künste erfaßte. Auch an der Musik ging sie nicht vorbei.

Das Schaffen des Künstlers ist triebhaft. Das Bewußtsein hat wenig Einfluß darauf. Er hat das Gefühl, als wäre ihm diktiert, was er tut. Als täte er es nur nach dem Willen irgendeiner Macht in ihm, deren Gesetze er nicht kennt. Er ist nur der Ausführende eines ihm verborgenen Willens, des Instinkts, des Unbewußten in ihm.

Dies ist nicht etwa die Aussage eines Tiefenpsychologen über das Problem der Kreativität, sondern steht in der »Harmonielehre« des Komponisten Arnold Schönberg. Eng verbunden mit den Malern des »Blauen Reiters«, entwickelte er in konsequenter Fortentwicklung der Musiktradition und diese gleichzeitig negierend die atonale Musik. Zusammen mit seinen Schülern Anton von Webern und Alban Berg provozierte und attackierte Schönberg die Hörgewohnheiten

gesten sich aber, ersinnart in Erwägung zu ziehen, daß zwischen zivilisierten Staaten im 20. Jahrhundert ein Konflikt noch mit Waffen ausgetragen werden konnte. Wollten Konservative den künftigen Krieg als Chance sehen, die dekadent gewordene Zivilisation zu veredeln und zu verjüngen (»Der Krieg als Kulturfaktor, als Schöpfer und Erhalter der Staaten« hieß eine 1912 erschienene populäre Schrift), zweifelten Kenner der modernen Vernichtungswaffen daran, daß es nur zu einem kurzen, duellartigen, also letztlich kalkulierbaren Kräfteressen kommen würde; sie sahen apokalyptische Schrecken heraufdämmern.

Verständlich werden vor diesem Hintergrund vielleicht die aufflackernde Massenpanik beim Herannahen des Halleyschen Kometen 1910 und die Reaktionen auf den Untergang der »Titanic« im April 1912, der von vielen als Menetekel und Gottesgericht gedeutet wurde.

Wie empfindlich reagierende Seismographen zeichneten die Künstler und in besonderem Maß die Generation der meist jungen Expressionisten in ihren öffentlichen Werken und in ihren privaten Aufzeichnungen diese Bewußtseinslage auf. Dem Ineinander von Tatendrang und Handlungshemmung, von vitalistischer Gewaltbereitschaft und Erstarrungssängsten hat z. B. der Dichter Georg Heym in vielen seiner Tagebüchleintragungen Ausdruck verliehen.

Mein Gott – ich ersticke noch mit meinem brachliegenden Enthousiasmus in dieser banalen Zeit. Denn ich bedarf gewaltiger äußerer Emotionen, um glücklich zu sein. Ich sehe mich in meinen wachen Phantasien immer als einen Danton, oder als einen Mann auf der Barrikade, ohne meine Jacobinermütze kann ich mich eigentlich garnicht denken. Ich hoffe jetzt wenigstens auf einen Krieg. Auch das ist nichts.

15. 9. 1911

Einen großen Einfluß auf die Literatur der Zeit hatten die Entwicklungen in der bildenden Kunst. »Ich habe da nach einer kurzen Zeit der Qual einen großen Sprung gemacht – vom Naturabmalen – mehr oder weniger impressionistisch – zum Fühlen eines Inhaltes, zum Abstrahieren – zum Geben eines Extraktes.« Den »großen Sprung«, den die Malerin Gabriele Münter in dieser Tagebuchnotiz von 1908 benennt, vollzog in diesen Jahren eine ganze Malergeneration. Der Gruppe der »Fauves« (der »Wilden«) in Frankreich (Braque, Dufy, Picasso, de Vlaminck u. a.) kam dabei eine Vorreiterrolle zu. Von der Vielzahl der Anregungen, die diese Maler verarbeitet, sollen hier nur zwei erwähnt werden: Kurz nach der Jahrundertwende, sollen hier künstlerische Bedeutung und die expressive Kraft der jungsteinzeitlichen Höhlenmalereien (etwa in der Höhle von Altamira) erkannt worden. Die kühnen Verdichtungen und Reduktionen auf das

den auch entsprechend heftig reagierte.

Kraß mißverstehen würde man allerdings das vorangestellte Zitat, wollte man es als eine Rechtfertigung jeder Willkür deuten. Der Befreiung von den älteren musiktheoretischen Vorgaben und Kompositionsregeln, der Emanzipation der Dissonanz, der »gestischen Konzentration auf ein innerlichst Wesentliches« (Hans Heinrich Eggebrecht) entspricht ein Höchstmaß an kompositorischem Formwillen. »Denn Atonalität muß komponiert werden. Die Tonschritte und melodischen Bildungen, die Klänge und Klangfolgen müssen so strukturiert werden, daß Tonalität nicht aufkommen kann« (ebd.).

Das neue Medium Film entwickelte sich in diesem Jahrzehnt von einer bloßen Schaubuden-Attraktion auf den Rummelplätzen hin zu einer eigenständigen Kunstform. Trotz seiner technischen Unvollkommenheit – erst Ende der zwanziger Jahre setzte sich allmählich der Tonfilm durch – übte der Kinematograph einen einzigartigen Reiz aus. Fasziniert und abgestoßen nahmen die auf gesellschaftliche Wirkung bedachten expressionistischen Autoren wahr, in welchem Ausmaß das Kino die Massen anzog und wie heftig sie selbst auf die noch ungewohnte Bilderflut reagierten. Franz Pfemfert, der Herausgeber der Zeitschrift »Die Aktion« urteilte 1909: »Kino vernichtet die Phantasie. Kino ist der gefährlichste Erzieher des Volkes.« Franz Kafka, ein häufiger Kinobesucher, notierte in sein Tagebuch: »Im Kino gewesen. Geweint. (...) Maßlose Unterhaltung. Vorher trauriger Film. Das Unglück im Dock, nachher lustiger. Endlich allein. Bin ganz leer und sinnlos, die vorüberfahrende Elektrische hat mehr lebendigen Sinn.« (Tgb., 20. 11. 1913). Kurt Pinthus schließlich zog 1914 für sich aus dem beobachteten Phänomen die Konsequenz:

Drum können wir jüngeren Dichter und Schriftsteller, die wir glauben, daß Lebenserhöhung (vielleicht auch Kunstgenießen) heißt: Erschütterwerden im Tiefsten, Menschlichstes und Metaphysisches aufzutreiben, – wir können das Kino (trotzdem es ein Feind der höheren Kunst ist) nicht bekämpfen Es entzückt durch Bewegung der Massen. Es erregt uns nicht bekämpfen Es erweitert Horizonte. Es erschüttert die Herzen. Und Erschütterwerden heißt (O Aristoteles, Lessing, Schiller, Nietzsche): edler und glücklicher werden ...

Bevor die neuen Möglichkeiten des Mediums aber von den Autoren unmittelbar genutzt wurden, übertrugen sie ihre Kinoerfahrungen auf ihre literarischen Arbeiten, ließen sich von den bewegten Bildern anregen. Der Schoockeffekt einer scheinbar unaufhaltsam auf die Zuschauer zurasenden Lokomotive, Bilder, die dieser auf seinem Sitz gebannt angst- und lustvoll erlebte, die grotesk-komischen Bildmontagen, die zappelnden Bewegungen der Leinwandhelden, die Mi-

sungen aus Kasperltheater und Schicksalstragödie, die übertriebene Mirkim und die pathetische Gebärdensprache: dies alles findet sich – in Sprache übersetzt – auch bei den expressionistischen Autoren, die ja versessen darauf waren, die Distanz zum Leser zu überwinden.

Wichtige Anregungen gingen für einen Teil der deutschen Expressionisten vom sogenannten »Futurismus« aus, ursprünglich eine italienische Variante der Maler-Avantgarde, deren Organisator und Manager Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) war. Sie wollten das konventionelle statische Bild in Bewegung und »dynamismo« auflösen, die Schönheit der Geschwindigkeit, die Simultanität der Seelenzustände ausdrücken. »Simultan« meint hier die Vereinigung verschiedener Erlebnis- und Seelenzustände in einem einzigen Bild. Elemente des Fotografischen und Filmischen werden von den Malern aufgegriffen; die in den kaleidoskopartigen Gemälden erkennbaren Bruchstücke der Wirklichkeit wirken wie übereinanderkopierte Aufnahmen, das Moment der Zeit dringt in die Bilder ein. Charakteristische Beispiele sind Boccionis Werke »Der Lärm der Straße dringt ins Haus« (1911) oder »Dynamismus eines Radfahrers« (1913), die sich in ihrer expressiven Dynamik der abstrakten Malerei nähern.

Für die Wirkung des Futurismus in Deutschland waren vor allem die Manifeste Marinettis von Bedeutung. In ihnen formulierte er einen aggressiven Antiklassizismus, forderte einen völligen Bruch mit der Tradition, auch über spezifisch künstlerische Ziele hinausgehend. Sicher waren seine oft schockierenden Äußerungen als Provokation gedacht, es ist aber nicht immer leicht zu unterscheiden, was anarchistischer Lust entsprang und was möglicherweise ernst gemeint war.

Im ersten »Manifest des Futurismus« (1909, deutsch erstmals 1912) heißt es:

- (...) 2 Die Hauptelemente unserer Poesie werden der Mut und die Empörung sein.
- 3 Wie die Literatur bisher die nachdenkliche Unbeweglichkeit, die Ekstase, den Schlummer gepriesen hat, so wollen wir die aggressive Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den gymnastischen Schritt, den gefahrvollen Sprung, die Ohrfeige und den Faustschlag preisen.
- 4 Wir erklären, daß der Glanz der Welt sich um eine neue Schönheit bereichert hat, um die Schönheit der Schnelligkeit. Ein Rennautomobil, (...) das auf Kartärschen zu laufen scheint, ist schöner als [die Statue der Siegesgöttin von Samothrake] (...)
- 7 Nur im Kampf ist Schönheit. Kein Meisterwerk ohne aggressives Element. (...)
- 9 Wir wollen den Krieg preisen – diese einzige Hygiene der Welt –, den Militarismus, den Patriotismus, die zerstörende Geste der Anarchisten, die schönen Gedanken, die töten, und die Verachtung des Weibes.

10 Wir wollen die Museen, die Bibliotheken zerstören, den Moralismus bekämpfen, den Feminismus und alle opportunistischen und Nützlichkeits bezweckenden Feinheiten. (...)

Die polemische Härte, mit der hier der bürgerlichen Welt und ihren Grundlagen ein Schlag versetzt, ja der Krieg erklärt werden sollte, fand bei einigen Künstlern zunächst Zustimmung; die Ästhetisierung der Gewalt, die sich elitär gebärdende Menschenverachtung wollten die meisten jedoch für sich nicht nachvollziehen. Sehr viel stärkere Wirkungen entfaltete das »Technische Manifest« Marinettis zur futuristischen Literatur. In ihm glaubten manche Hinweise zu finden, die bei der Suche nach einer noch unverbrauchten, elementaren, kraftvollen, vitalen und ausdrucksstarken Sprache weiterhelfen konnten. Vor allem im Dichterkreis um Herwarth Walden und in seiner Zeitschrift »Der Sturm«, in der 1912 Marinettis im Verkünderton geäußerte Ansichten publiziert wurden, fand eine Diskussion darüber statt. Bezeichnenderweise hat der »Prophet« dieser Bewegung seine Eingebungen – glaubt man seinen Worten – während eines Fluges bekommen – an die Stelle der poetischen Inspiration ist also gewissermaßen die Inspiration durch eine Maschine getreten:

Im Aeroplan auf einem Ölzylinder, den Kopf am Bauche des Aviatikers, fühle ich plötzlich die lächerliche Leere der alten, von Homer ererbten Grammatik. Stürmisches Bedürfnis die Worte aus dem Gefängnis der lateinischen Periode zu befreien. Sie hat natürlich – wie alles dumme – einen großen Kopf, einen Schmerbauch, zwei Beine und zwei Plattfüße, aber niemals zwei Flügel. (...)

So sprach der surrende Propeller, während ich in einer Höhe von zweihundert Metern über die mächtigen Schlotte Matlands flog.

Reduktion, Verknappung und Verdichtung, Zerstörung der Syntax: das sind die Ziele, auf die Marinettis Forderungen hinauslaufen. Einige davon lauten:

(...) Man muß das Verb im Infinitiv gebrauchen, damit es sich elastisch dem Substantiv anpaßt und es nicht dem »Typ« des Schriftstellers unterwirft, der beobachtet oder erfindet. Das Verb im Infinitiv kann einzig den Sinn der Fortdauer des Lebens und die Elastizität der wahrnehmenden Intuition geben. (...)

Man muß das Adjektiv beseitigen, damit das nackte Substantiv seine eigentliche Färbung behält. (...)

Man muß das Adverb beseitigen, die alte Agraffe, die die Wörter zusammenhält. Das Adverb gibt dem Satz einen langweiligen gleichmäßigen Ton.

Jedes Substantiv muß seine Verdoppelung haben, das heißt, das Substantiv muß ohne Konjunktion dem Substantiv folgen, dem es durch Analogie ver-

bunden ist. Beispiel: Mann – Torpedoboot, Frau – Häfen, Menge – Brandung. (...)

Keine Interpunktion mehr. (...)

Im Werk August Stramm und Johannes R. Bechers sind Einflüsse von Marinettis Vorstellungen zu erkennen, möglicherweise sind auch die als Simultangedichte bezeichneten Texte des Jakob van Hoddis davon angeregt. Der junge Alfred Döblin, der sich intensiv mit der Theorie und der künstlerischen Praxis der Futuristen beschäftigte, erkannte einerseits deren Verdienste durchaus an:

»Es ist uns klars«, schreibt er in einem »Offenen Brief an F. T. Marinetti«, »wir wollen keine Verschönerung, keinen Schmuck, keinen Stil, nichts Äußerliches, sondern Härte, Kälte und Feuer, Weichheit, Transzendentes und Erschütterndes ohne Packpapier. (...) Was nicht direkt, nicht unmittelbar, nicht gesättigt von Sachlichkeit ist, lehnen wir ab (...).

Dann aber folgt die ironisch-kritische Einschränkung:

Sie sind kein Vormund der Künstler. (...) Sie meinen doch nicht etwa, es gäbe nur eine einzige Wirklichkeit und identifizieren die Welt Ihrer Automobile, Aeroplane und Maschinengewehre mit der Welt? (...)

Die sprachkritischen Ausführungen Marinettis weist Döblin zurück:

Es gibt in einem kompletten Satz verschiedene Valenzen; es dominieren verschiedene Satzfunktionäre, bald Subjekt, bald Verb, bald Adverb; Sie können die Wucht eines Wortes erhöhen, abschwächen, Sie können Sätze kürzen, können in Perioden rollen, können ein einzelnes Wort, Substantiv, Adjektiv, Verb, Adverb, einzeln setzen, gerade so können Sie außerordentlich nahe an die Realität heran. (...) Man erzielt Plastik, Konzentration und Intensität auf viele Weisen. Ihre Weise ist sicher nicht die beste, kaum eine gure. (...) Pflegen Sie Ihren Futurismus. Ich pflege meinen Döblinismus.

2. Prosa des Expressionismus

Abgesehen von den singulären Entwürfen Franz Kafkas und den frühen Erzählungen und Romanen Alfred Döblins ist die Prosa, die zur Zeit des Expressionismus geschrieben wurde, verhältnismäßig wenig beachtet worden. Eine in ihrer Wirkung mit der Gedichtsammlung »Menschheitsdämmerung« vergleichbare Anthologie entstand bezeichnenderweise nicht, und die nach dem Zweiten Weltkrieg von Karl Otten herausgegebenen Bände (»Ahnung und Aufbruch« [1957], »Ego und Eros« [1963]) hatten eine nur begrenzte Wirkung: Die geringere Resonanz expressionistischer Prosa hat mehrere