

1. Einleitung

1.1 *Doppelgesicht*

Form und Riegel mußten erst zerspringen,
Welt durch aufgeschlossene Röhren dringen:
Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen,
Doch mich reißt es, Ackerschollen umzupflügen.
Form will mich verschnüren und verengen, 5
Doch ich will mein Sein in alle Weiten drängen –
Form ist klare Härte ohn' Erbarmen,
Doch mich treibt es zu den Dumpfen, zu den Armen,
Und in grenzenlosem Michverschenken
Will mich Leben mit Erfüllung tränken.¹ 10

Ernst Stadlers poetologisches Gedicht »Form ist Wollust«, 1914 in einem Band mit dem programmatischen Titel *Der Aufbruch* erschienen, kontrastiert zwei künstlerische Prinzipien: Den Bildern der Begrenzung setzt das lyrische Ich seine Vorstellung gestalterischer Produktivität entgegen. Dreimal markiert das adversative Adverb »Doch« die Wendung des Ich zu einer neuen Poetologie jenseits thematischer Selbstbescheidung oder formaler Restriktion. Stadler konstatiert somit in zehn paarreimenden Versen einen ästhetischen wie formalen Neubeginn und scheint einen markanten Wesenszug der expressionistischen Dichtung zu beschreiben, zu deren Kennzeichen die »Zerstörung eingespielter sprachlicher und ästhetischer Normen«² sowie die »Sprengrung der herkömmlichen ästhetischen Formen«³ zählt. Gleichwohl ist die poetische Stellungnahme ambivalent, ja widersprüchlich, da sich Stadler in trochäischen Fünf- und Sechshebern formvollendet von der Form verabschiedet, wodurch das Gedicht zum Spiegelbild einer »prinzipielle[n] ästhetische[n] Ambivalenz im Expressionismus«⁴ wird. Und so ist über den individuellen Beitrag Stadlers zur zeitgenössischen Debatte um die Formgestalt hinaus generell nach dem Verhältnis des deutschsprachigen Expressionismus als wichtigster Avantgarde der Klassischen Moderne zu formalen Traditionen zu fragen.

Ästhetische Innovationen wie Traditionen lassen sich besonders präzise an literarischen Kleinformen belegen: Bereits die quantitative Beschränkung zwingt

¹ Ernst Stadler: »Form ist Wollust«. In: E.St.: *Der Aufbruch*. Gedichte. Leipzig 1914, 30 (wieder in: *Dichtungen, Schriften, Briefe*. Hg.von Klaus Hurlbusch und Karl Ludwig Schneider. München 1983, 138 und 645 [Kommentar]).

² Ralf Georg Bogner: [Art.] Expressionismus. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hg.von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burckhard Moennighoff. Stuttgart und Weimar 2007, 222–224, hier 223.

³ Gero von Wilpert: [Art.] Expressionismus. In: *G.v.W.: Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart ⁸2001, 251–253, hier 251.

⁴ Achim Aurnhammer: »Form ist Wollust«. Ernst Stadlers Beitrag zur Formdebatte im Expressionismus. In: *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Hg.von Olaf Hildebrand. Köln u. a. 2003, 186–197, hier 196.

zur Prägung, und nur bei einer etablierten Form treten zugleich mögliche Abweichungen deutlich hervor. Als paradigmatischer Untersuchungsgegenstand eignet sich daher die bereits für das expressionistische Selbstverständnis wichtige Lyrik – umso mehr, da diese literarische Gattung »zwischen 1910 und 1920 herrscht«,⁵ wie bereits Zeitgenossen konstatierten. Am eindrücklichsten spiegelt sich die skizzierte Ambivalenz innerhalb der Lyrik in formaler Sicht wiederum in den zahlreichen Sonettgedichten, da eine gewisse Paradoxie darin liegt, »daß eine literarische Generation, die für ihre Neigung zum Zerschlagen der Formen bekannt ist, gerade diese besonders straff organisierte Gedichtform kultiviert«⁶ – eine Gedichtform mit langer Tradition: »Die literaturgeschichtlich bis ins Mittelalter zurückreichende Gattung des Sonetts spielt eine auffallend wichtige Rolle für die moderne Lyrik und dabei gerade auch für die experimentelle [...] Poesie. [...] Es handelt sich beim Sonett um eine zentrale Tradition der nachantiken Lyrikgeschichte.«⁷ Vor dem Hintergrund der bereits in expressionistischer Zeit nahezu sieben Jahrhunderte währenden Geschichte der Gedichtform tritt dergestalt deren literarisch-produktive Rezeption markant hervor, und die lebendige *imitatio* der Sonettform zeigt eindrücklich, dass die Auffassung vom Expressionismus als Epoche der »zerbrochenen Formen«⁸ zu korrigieren ist. Doch obgleich vielfach konstatiert wurde, dass die »Vers-, Strophen- und Reimformen dieser Lyrik [...] von bemerkenswerter Einfachheit und Traditionalität« seien und insbesondere »die schon von der Lyrik um 1900 häufig aufgegriffene Form des Sonetts«⁹ beliebt bleibe und zuletzt sogar die Epoche des Expressionismus als dritter Höhepunkt deutscher Sonettistik nach dem Barock und der Romantik deklariert wurde,¹⁰ sind diese Postulate bislang weder quantitativ noch qualitativ validiert

⁵ Albert Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. N.F.: Im Banne des Expressionismus. Leipzig 1925, 400. Ähnlich ebd., 796: »Expressionismus ist lyrischer Zwang, dramatischer Drang, nicht epischer Gang«.

⁶ Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München 2004 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 9,2), 604.

⁷ Thomas Borgstedt: Die Zahl im Sonett als Voraussetzung seiner Transmedialität. In: Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung. Hg. von Erika Greber und Evi Zemanek. Dozwil 2012, 41–59, hier 41.

⁸ So die einprägsame Formel, die insbesondere Karl Ludwig Schneider: Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus. Hamburg 1967, prägte, wobei er den Titel einem 1914 entstandenen Gemälde Franz Marcs entlehnte; vgl. Franz Marc: Zerbrochene Formen. Öl auf Leinwand, 111,8 × 84,4 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York (50.1240). – Vgl. überdies bereits Heinz Mitlacher: Moderne Sonettgestaltung. Borna und Leipzig 1932 (zugl. Greifswald [Diss.]), 19: »Im allgemeinen pflegt man Expressionismus stillschweigend mit Formzertrümmerung gleichzusetzen. Aber die Formzertrümmerung ist nur das letzte Extrem des Expressionismus [...], kein urtümlicher, für ihn ganzwesenhafter Charakterzug«.

⁹ Thomas Anz: Literatur des Expressionismus. Stuttgart 2002 (Sammlung Metzler 329), 179.

¹⁰ Andreas Wittbrodt: [Art.] Sonett. In: Handbuch der literarischen Gattungen. Hg. von Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel. Stuttgart 2009, 688–696, hier 695: »Die deutschsprachige Sonettgeschichte [...] kennt

worden; diese Desiderata zu beheben, ist ein wichtiges Ziel dieser Studie, denn »[d]iese formsprachliche Kontinuität in Zeiten des poetologischen Umbruchs bedarf der Klärung«. ¹¹

Geraten im Expressionismus die Dichtung im Allgemeinen und das Sonett im Besonderen in den Zwiespalt zwischen »himmlische[m] Genügen« und der poetischen Lust, »Ackerschollen umzupflügen«, stehen die folgenden Analysen ihrerseits vor der spannungsvollen Aufgabe zwischen extensivem Überblick und intensiver Lektüre und Interpretation. Ersterem wird in der Einleitung sowie mithilfe einer umfassenden Bibliographie Rechnung getragen, welche die bislang nicht näher belegte These von der expressionistischen Sonettistik als einem Massenphänomen positivistisch erhärtet. Neben der makroperspektivischen Überschau wird mikroperspektivisch in sechs detailliert analysierenden, textgenauen interpretatorischen Fallstudien sodann das Verwendungsspektrum der Sonettform exemplarisch aufgezeigt und dargelegt, welche individuellen Ansätze die Autoren mit und in ihren Sonettgedichten verfolgen. Diese Einzelstudien zu Georg Heym und Georg Trakl, Max Herrmann-Neisse und Paul Zech, Anton Schnack und Walter Rheiner stehen einerseits für sich, tragen als *partes pro toto* andererseits dennoch das Signum der Epoche des Expressionismus, erscheinen in sie eingebettet; mit ihren Dichtungen partizipieren sie am Zeitstil, tragen zu einem zeittypischen Ton bei – und finden zugleich einen eigenen. ¹²

Den Fallstudien ist eine *tour d'horizon* vorangestellt, welche den Forschungsgegenstand zeitlich (Annäherungen 1), terminologisch (2) und literaturwissenschaftlich (3) umreißt. So ist zu fragen, wie diese ästhetische Avantgardebewegung zeit- und literaturgeschichtlich zu fassen ist, welche Eigenschaften sie charakterisieren und wodurch sie sich von anderen Ismen unterscheidet; anhand dieser Annäherungen wird sodann eine chronologische Gliederung erarbeitet. Rechenschaft ist überdies abzulegen über die eigene Positionierung, die Auswahl der Autoren und die Zusammenstellung des Textkorpus. Werden Thema und Korpus der Arbeit *ex*

im Wesentlichen drei Höhepunkte: Barock, Romantik, Expressionismus. [...] Zu einer anspruchsvolleren Sonettistik kam es [...] wieder im Expressionismus, insbesondere im Werk von G. Heym (1887–1912) und G. Trakl (1887–1914)«. – Bezeichnenderweise wird Trakl, trotz seines schmalen sonettistischen Werkes, erwähnt, während Wittbrodt zuvor konstatiert, etwa Goethe habe nur wenige Sonette verfasst.

¹¹ Thomas Martinec: »Paul Zech schreibt mit der Axt seine Verse«. Sonettistik als Formsprache eines Modernen. In: *Euphorion* 113 (2019), H. 2, 223–244, hier 225. Vgl. zudem ebd., 227: »Eine solch massive und lang anhaltende Tradition exponiert das Sonett, wenn im frühen 20. Jahrhundert nach dem Verhältnis von überlieferten Formen und aktuellen Inhalten gefragt wird«.

¹² Vgl. zur definitorischen Abgrenzung Ulrich Breuer: *Stil und Individuum (Individualstil)*. In: *Rhetorik und Stilistik/Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung/An International Handbook of Historical and Systematic Research*. Hg. von Ulla Fix, Andreas Gardt und Joachim Knappe. 2. Halbband. Berlin und New York 2009 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft/Handbooks of Linguistics and Communication Science 31), 1230–1244, und Wolfgang G. Müller: [Art.] *Epochenstil/Zeitstil*. In: ebd., 1271–1285.

positivo dargestellt, sind auch Abgrenzungen *ex negativo* unumgänglich: Sie zeigen auf, welche angrenzenden Probleme nicht behandelt werden, und skizzieren zugleich Anschlussmöglichkeiten für weitere Studien.

1.2 Annäherungen (1)

Am Freitag, dem 8. Februar des Jahres 1907, herrschte in Wien Dauerfrost. Im Burgtheater war Friedrich Hebbels Tragödie *Gyges und sein Ring* zu sehen, da am darauffolgenden Tage der neunzigste Geburtstag der Witwe des Dichters gefeiert wurde, die als Schauspielerin dem Ensemble der »Burg« dreieinhalb Jahrzehnte angehört hatte; das Theater an der Wien zeigte *Die lustige Witwe*. Neben der *Zauberflöte* im Kaiser-Jubiläums-Stadttheater – der heutigen Volksoper – gab das Hofoperntheater Wagners *Lobengrin*. Und währenddessen brachte Arnold Rosé, von 1881 bis 1938 Konzertmeister des Hofopernorchesters, zusammen mit einem von ihm gegründeten Streichquartett sowie weiteren Mitgliedern des Opernorchesters im Großen Saal des Musikvereins Arnold Schönbergs 1. Kammer-symphonie E-Dur op. 9 zur Uraufführung.¹³

Von dem Aufsehen, das der 32-jährige Schönberg mit diesem Werk erregte, zeugen zeitgenössische Rezensionen; das Unverständnis, das viele Kritiker dem Werk entgegenbrachten, verwundert indes nicht, da es gemeinsam mit den beiden ersten Streichquartetten des Komponisten nicht weniger als einen »ästhetischen Paradigmenwechsel«¹⁴ markiert. Schönberg setzte nicht auf Neuerungen im Detail, sondern auf eine »Verschiebung der Gattungsgrenzen«¹⁵ im Allgemeinen. Während Gustav Mahler im Sommer 1906 an seiner 8. Symphonie arbeitete, die den Beinamen »Symphonie der Tausend« erhielt und für den Komponisten gewissermaßen als *opus summum* von großer Bedeutung war, komponierte Schönberg zeitgleich eine Symphonie, deren markantestes Merkmal die Verkleinerung ist: »[a]us der mehrsätzigen Anlage wird eine einsätzliche [...], aus dem monumentalen Orchester wird ein Solistenensemble, [...] und aus dem symphonischen Orchesterklang wird ein spaltklängiges, überschaubares Kontinuum«.¹⁶ Gleichwohl greift die These von einem bewussten Bruch mit der Form zu kurz, denn die »Art der Thematik, deren Habitus nach wie vor symphonisch ist«,¹⁷ bleibt weiterhin erhalten, und auch »Schönberg selbst bemühte sich zeit seines Lebens, die Kontinuitäten hervorzuheben, die sein Werk mit der Musik des klassisch-

¹³ Dem Quartett gehörten ferner an der Zweiten Violine Paul Fischer, an der Viola Anton Ruzitska und am Violoncello Friedrich Buxbaum an; zu den weiteren Orchestermitgliedern zählte etwa die Bläservereinigung.

¹⁴ Martin Eybl (Hg.): *Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation*. Wien, Köln und Weimar 2004 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 4), 11.

¹⁵ Manuel Gervink: *Arnold Schönberg und seine Zeit*. Laaber 2000, 122.

¹⁶ Gervink: *Schönberg* (2000), 123.

¹⁷ Ebd.

romantischen Repertoires verbindet«.18 Schönberg reduziert indes die monumental ausgeweitete Form der Symphonie, und die »konzise Form der »Kammersinfonie« und die Verknappung der Mittel bedeuten den Verzicht auf Ornamentales, Spielerisches sowie auf Wirkung durch Extensität«.19 Durch die Konzentration der Form, eine radikale Reduktion der ästhetischen Faktur, schafft Schönberg ein Werk der Moderne, für die das »Schrumpfen der Ausdehnung in der Zeit«20 symptomatisch ist. Dies bedeutet gleichwohl keine inhaltliche Simplifizierung, und so erreicht Schönberg »trotz des Reichtums an Themen und Motiven« einen Symphoniesatz »von äußerster Kürze und Dichte«.21 Der episch ausgeweiteten musikalischen Sprache Mahlers setzt Schönberg höchste Konzentration entgegen und komponiert damit ein Stück, »das trotz seiner geschrumpften Maße die Fülle des großen Entwurfs beibehält, jene epische Sukzession als Simultaneität gleichsam auf einen Punkt zu konzentrieren versucht«.22 Diese verdichtete Reduktion verrät indes auch »ein Mißtrauen gegenüber der großen Sinfonie, das heißt den Zweifel an der Möglichkeit, allgemeine Welterfahrung noch unter der Voraussetzung verbindlicher Normen zu verkünden«.23 Aufgrund der Skepsis gegenüber der tradierten musikalischen Sprache begibt sich Schönberg auf die Suche nach neuen Artikulationsmöglichkeiten und findet sie in der Einleitung der Kammer-symphonie etwa in einem sechsstimmigen Quartakkord des zweiten Takts. Gerade dieser jedoch »zählt für Schönberg [...] zu den Symbolen, die »den neuen Menschen« ankündigen«.24 Damit wird deutlich, dass »[w]enn irgend etwas im musikalischen Bereich expressionistisch genannt werden darf, dann diese Kammer-sinfonie op. 9 von Arnold Schönberg«.25

18 Eybl: Skandalkonzerte (2004), 14.

19 Barbara Meier: *Geschichtliche Signaturen der Musik bei Mahler, Strauss und Schönberg*. Hamburg und Eisenach 1992 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 5), 248.

20 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt/M. 1958, 41 (wieder in: Th. W. A.: *Gesammelte Schriften* Band 12. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1975, 43); vgl. auch Meier: *Signaturen* (1992) 248.

21 Meier: *Signaturen* (1992), 248.

22 Reinhold Brinkmann: *Die gepreßte Sinfonie. Zum geschichtlichen Gehalt von Schönbergs Opus 9*. In: *Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit*. Hg. von Otto Kolleritsch. Graz 1977 (Studien zur Wertungsforschung 9), 133–156, hier 146. Vgl. zur frühen Atonalität Schönbergs und der Kammer-sinfonie als »Grenzwerk der 1. Schaffensperiode« auch R. B.: *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*. Stuttgart 2000 (Freiburg i. Br. [Diss.] 1967), 5–15, insb. 5.

23 Meier: *Signaturen* (1992), 247.

24 Meier: *Signaturen* (1992), 249. Schönberg widmet sich in seiner Harmonielehre ausführlich den »Quarten-Akkorde[n]«; vgl. *Arnold Schönberg: Harmonielehre*. Wien, Zürich und London 1949, 478–492. Vgl. ebd., 479: »Daß sie Alles, das Äußerste leisten, wird ihnen zugemutet; daß sie eine Welt darstellen, einer neuen Gefühlswelt Ausdruck geben; daß sie neu sagen, was neu ist: einen neuen Menschen!« (Hervorhebungen im Original).

25 Brinkmann: *Gehalt* (1977), 146.

An »neue Menschen«, »an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden«²⁶ glaubte und appellierte auch Ernst Ludwig Kirchner im Programm der Künstlergruppe »Brücke«, die – am 7. Juni 1905 gegründet – im September 1906 im Mustersaal der Lampenfabrik in Dresden-Löbtau ihre erste Ausstellung eröffnete. Im selben Jahr hatten sich Max Pechstein und Erich Heckel der »Brücke« angeschlossen; 1907 wiederum traten Heckel und Emil Nolde erstmals in direkten Kontakt mit Edvard Munch, und in das Jahr 1908 fällt die Zusammenarbeit der Malerpaare Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky sowie Gabriele Münter und Wassily Kandinsky.²⁷ Kandinsky, bereits an der Ausstellung 1906 beteiligt, reklamierte später selbstbewusst für sich eine Pionierrolle in der Geschichte der Malerei: Er sei »der erste Maler, der die Malerei auf den Boden der rein-malerischen Ausdrucksmittel stellte und das Gegenständliche im Bilde strich.« Und: »1911 malt er sein erstes abstraktes Bild«,²⁸ behauptete er über sich selbst in einer lexikographischen Notiz. Doch übersah der Maler bei seinem auch theoretisch untermauerten Versuch, sich als Erfinder der modernen, abstrakten Malerei zu profilieren,²⁹ dass deren Geschichte weit in das 19. Jahrhundert zurückreicht, sich aber auch unmittelbar vor 1911 Wegbereiter der nonfigurativen Kunst finden. So arbeitete etwa zeitgleich zur Dresdner »Brücke«-Ausstellung im Spätherbst 1906 die kunsthistorisch bislang eher vernachlässigte schwedische Malerin Hilma af Klint an einer Serie kleinformatiger Bilder, die allesamt abstrakt waren und in ihrer Ablösung von einer naturalistisch vermittelten Wirklichkeit die Wirkung von Komposition und Farben neu zu bestimmen suchten.³⁰ Klint, 1862 geboren, gehörte damit einer älteren Generation der bildkünstlerischen Avantgardebewegung an, zu der etwa auch von Werefkin (* 1860), von Jawlensky (* 1865), Kandinsky (* 1866) und

²⁶ Ernst Ludwig Kirchner: Programm der Brücke. In: Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925. Ausstellung auf der Mathildenhöhe Darmstadt, 24. Oktober 2010 bis 13. Februar 2011. Hg. von Ralf Beil (u. a.). Ostfildern 2010, 80. – Das Programm wurde erstmals am 9. Oktober 1906 in der Elbtal-Abendpost publiziert. – Vgl. zur »Brücke« außerdem Horst Jähner: Künstlergruppe Brücke. Geschichte einer Gemeinschaft und das Lebenswerk ihrer Repräsentanten. Leipzig 2005 (zuerst Berlin 1984).

²⁷ Vgl. Mario-Andreas von Lüttichau/Sandra Gianfreda: Zur Ausstellung. In: M.-A. v. L. (u. a.) (Hg.): Im Farbenrausch. Munch, Matisse und die Expressionisten. Eine Ausstellung des Museum Folkwang, Essen, vom 29. September 2012 bis 13. Januar 2013. Göttingen 2012, 13–16.

²⁸ Wassily Kandinsky: Selbstcharakteristik. Zit. nach: Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion. Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt/M., 6. Oktober 2007 bis 6. Januar 2008. Hg. von Raphael Rosenberg und Max Hollein. München 2007, 314.

²⁹ Vgl. etwa Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. Rev. Neuauflage. Vorw. und Kommentar von Jelena Hahl-Koch. Einf. von Max Bill. Bern 2004 (ED 1912).

³⁰ Vgl. Åke Fant/Regina Doppelbauer (Hg.): Okkultismus und Abstraktion. Die Malerin Hilma af Klint (1862–1944). Wien 1992, Catherine de Zegher/Hendel Teicher (Hg.): 3x Abstraction: New Methods of Drawing. Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin. New Haven, Conn., (u. a.) 2005, Iris Müller-Westermann (Hg.): Hilma af Klint. Wegbereiterin der Abstraktion. Ostfildern 2013 (Hilma af Klint. A Pioneer of Abstraction, dt.), und Karin Althaus/Matthias Mühlhling (Hg.): Weltempfänger. Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz und John Whitney, James Whitney, Harry Smith. München 2018.

Nolde (* 1867) zählten. Diesen blauen und anderen Vorreitern folgten im Abstand von etwa einer halben Generation insbesondere die Jahrgänge der 1880er, die den eingeschlagenen Pfad weiterverfolgten: Paul Klee (* 1879), Ernst Ludwig Kirchner (* 1880), Franz Marc (* 1880), Max Pechstein (* 1881), Erich Heckel (* 1883), Karl Schmidt-Rottluff (* 1884) oder August Macke (* 1887).

Zur jüngeren Künstlergeneration zählte im literarischen Bereich Alfred Richard Meyer (* 1882), der als Schriftsteller wie Verleger eine weniger prominente Rolle als andere expressionistische Galionsfiguren einnimmt. Indem jedoch in seinem Werk das Individualstilistische zurücktritt, kann das Zeittypische umso markanter zutage treten, und in diesem Sinne kann Meyer als paradigmatisch für die präexpressionistische Zeit angesehen werden. Für sein Werk und seine Wirkung ist hierbei ebenfalls das Jahr 1907 entscheidend, in dem er am Kaiserplatz 16 in Berlin-Wilmersdorf seinen Verlag gründete. Franz Pfemferts Privatwohnung, die dieser vier Jahre später zum Redaktionsbüro der *Aktion* machte, lag lediglich anderthalb Kilometer entfernt in der Nassauischen Straße 17, und den westlichen Punkt des Wilmersdorfer Verlegertriumvirats markierte schließlich die Katharinenstraße 5, in der Herwarth Walden 1910 die »Wochenschrift für Kultur und Künste« *Der Sturm* gründete. Bei aller räumlichen Nähe offenbarten sich indes bereits früh Differenzen zwischen den einzelnen Zeitschriften und Zirkeln, die sich oftmals um eine Person bildeten, etwa zwischen dem literarisch ausgerichteten *Sturm* und der stärker agitatorisch wie politisch orientierten *Aktion*. Doch ungeachtet inhaltlicher Unterschiede ist zu konstatieren, dass sich der literarische Expressionismus insbesondere durch die große Bedeutung, welche den Zeitungen und Zeitschriften zukommt, von anderen literaturhistorischen Epochen unterscheidet.³¹

Meyers verlegerische Pionierleistung ist sicherlich in dem Format der »Lyrischen Flugblätter« zu sehen, welche nicht zuletzt seit 1913 in Kurt Wolffs Schriftenreihe »Der jüngste Tag« gedankliche Fortführung wie überflügelnde Konkurrenz erfuhren. Doch den 86 Bänden des »jüngsten Tags« zum Trotz waren »die schmalen Hefte des Alfred Richard Meyer-Verlags [...] in der Vorkriegszeit wirklich die Bahnbrecher der neuen literarischen Generation«.³² Meyer veröffentlichte von 1907 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs nicht weniger als 45 »Flugblätter«, darunter Werke von Paul Zech, Else Lasker-Schüler, Alfred Lichtenstein, Max Herrmann-Neisse, Alfred Döblin oder Georg Heym; den Anschluss an die

³¹ Vgl. u. a. Paul Raabe: Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910–1921. Stuttgart 1964 (Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte 1), P.R. (Hg.): Index Expressionismus: Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus, 1910–1925. 18 Bände. Nendeln 1972, und Sven Arnold: Das Spektrum des literarischen Expressionismus in den Zeitschriften »Der Sturm« und »Die weissen Blätter«. Frankfurt/M. (u. a.) 1998 (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 64).

³² Paul Raabe: Alfred Richard Meyer – ein Verleger des frühen Expressionismus. In: Eulenspiegel-Jahrbuch 47 (2007), 57–78, hier 67.

europäische Moderne suchte Meyer etwa durch Filippo Tommaso Marinettis *Futuristische Dichtungen*, die 1912 in einer Übersetzung Else Hadwigers veröffentlicht wurden, oder Guillaume Apollinaires *Zone* (in einer Nachdichtung Fritz Max Cahéns) zu erreichen. Nicht zu vergessen ist insbesondere die Veröffentlichung von neun Gedichten in einer Auflage von fünfhundert Exemplaren, einer lyrischen Leichenschau, mit welcher der junge Gottfried Benn die literarische Bühne betrat; neben *Morgue und andere Gedichte* sollte Meyer noch zwei weitere der insgesamt 105 »Flugblätter« mit Gedichten Benns bestreiten.³³

Siebzehn Bände seiner Reihe füllte Meyer mit eigenen Gedichten, angefangen bei den *Ahrenshooper Abenden* und endend bei *Munkepunkes Eroto-Phonetik*.³⁴ Noch nicht innerhalb der »Flugblätter«, doch ebenfalls 1907 erschien ein Werk Meyers, in welchem sich paradigmatisch die literarische Evolution, die Geburt des Expressionismus aus dem Geiste des Naturalismus wie Impressionismus spiegelt: *Berlin. Ein impressionistischer Sonettenkranz*.³⁵ 1903 hatte der Soziologe Georg Simmel eine großstädtische »Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht«, als »psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt«, analysiert.³⁶ Diesen »Wechsel äußerer und innerer Eindrücke« sucht Meyer in der Nachfolge naturalistischer Großstadtlyrik in vierzehn Gedichten und dem abschließenden Meistersonett zu schildern. Trotz des »impressionistischen« Prädikats geht seine Darstellungsweise über eine äußerliche Illustration weit hinaus und präludiert bisweilen expressionistische Bilder und Motive – am eindrucklichsten wohl im elften, der Friedrichstraße gewidmeten Sonett, wo Meyer in einem kühnen Strophenenjambement Quartette und Terzette verbindet: »Des Mondes schwefelgrünes blasses Grinsen droht | Wie ein Geschwür von Blut«.³⁷

³³ Bei allen folgenden erwähnten Bänden ist der Druckort stets Berlin-Wilmersdorf. Vgl. Paul Zech: *Waldpastelle*. 1910; P. Z.: *Das schwarze Revier*. [1913]; Else Lasker-Schüler: *Hebräische Balladen*. 1912 [2., verm. Aufl. 1914]; Alfred Lichtenstein: *Die Dämmerung*. Gedichte. 1913; Max Herrmann-Neisse: *Porträte des Provinz-Theaters*. 1913; Alfred Döblin: *Das Stiftsfräulein und der Tod*. Novelle. 1913; Georg Heym: *Marathon*. 1914; Gottfried Benn: *Morgue und andere Gedichte*. 1912; G. B.: *Söhne*. Neue Gedichte. 1913; Filippo Tommaso Marinetti: *Futuristische Dichtungen*. Übertr. von Else Hadwiger. 1912; Guillaume Apollinaire: *Zone*. Nachdichtung von Fritz Max Cahén. [1913].

³⁴ Alfred Richard Meyer: *Ahrenshooper Abende*. Fünf lyrische Pastelle. Berlin-Wilmersdorf 1907. A. R. M.: *Des Herrn Munkepunkte Mikro-Enchiridion der kryptogamen Eroto-Phonetik zur stetter vbung vnnnd trachtung mit vil schönen Hystorien gesetzt die vast lieblich vnd lustparlich zulesen sind. Item der kurzweyigen Meta-Mor-Phosen zwotes vnnnd newes nutzparlichs puchlein gebessert, vnd mit fleysss Corrigyert und mit einer Vorrede gemehrt*. Berlin-Wilmersdorf 1922.

³⁵ Alfred Richard Meyer: *Berlin. Ein impressionistischer Sonettenkranz*. Berlin 1907 (wieder mit einem Nachw. von Peter Salomon und Graph. von Zoppe Vosskuhl. Berlin 2011).

³⁶ Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: *Die Großstadt*. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Hg. von Karl Bücher und Theodor Petermann. Dresden 1903 (*Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden* 9), 185–206, hier 188.

³⁷ Meyer: *Berlin* (1907), 12.

Bemerkenswert ist der *Berlin*-Zyklus in mehrfacher Hinsicht: Zunächst bevorzugt Meyer die Lyrik als literarische Kleinform, die ihm in quantitativer Beschränkung eine konzentrierte Darstellung ermöglicht. Sucht Schönberg »Simultaneität gleichsam auf einen Punkt zu konzentrieren«,³⁸ leistet die Gedicht- und in besonderem Maße die Sonettform Vergleichbares. Die Lyrik ermöglicht eine konzise literarische Knappheit, das heißt eine reduzierte, keinesfalls jedoch simplifizierende Darstellung; Georg Trakl sollte 1910 von der »heiß errungene[n] Manier [s]einer Arbeiten« sprechen, einer »bildhafte[n] Manier, die in vier Strophenzeilen vier einzelne Bildteile zu einem einzigen Eindruck zusammenschmiedet«. ³⁹ Wenngleich Meyer noch nicht den Zeilenstil als Darstellungsweise erkennt, geht er dennoch durch die Wahl des Sonetts als Gedichtform wie Schönberg einen Weg der äußeren Reduktion, die sich im Übrigen auch an seinen »Flugblättern« zeigt, die zumeist gerade einmal einen Druckbogen umfassen.

Überführt bereits das Sonett seinerseits disparate Elemente in eine übergeordnete Struktur, wiederholt sich dies auf der Ebene des Sonettenkranzes, denn »eine zentrale Funktion zyklischer Gestaltung [besteht] in der Integration des Vielfältigen in eine umfassende Form«. ⁴⁰ Eignet sich thematisch die Großstadt Berlin, um die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu präsentieren, erlaubt das Sonett eine formale Gliederung und möglicherweise auch, eine im Nervösen verloren gegangene Einheit wiederherzustellen. Erneut greift die These von einem Bruch mit der Tradition somit zu kurz, stellt das Sonett doch seit ungefähr 1230 die »wichtigste Gedichtform der europäischen Literaturen« ⁴¹ dar, der Sonettenkranz seit dem 16. Jahrhundert als zyklische Gruppe von Gedichten eine formvollendete Spielart: Das einprägsame Bild der »zerbrochenen Formen«, ⁴² welches lange die Vorstellung des Expressionismus prägte, bedarf einer grundlegenden Korrektur.

Obgleich die Merkmale der unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen nur punktuell skizziert wurden, können aus ihnen und ungeachtet der gattungsbedingten Divergenzen induktiv vier Kennzeichen extrahiert werden, welche markante Charakteristika der expressionistischen Avantgarde umreißen:

Erstens gibt es eine Tendenz zu Zusammenschlüssen, zur künstlerischen Zirkelbildung. Diese können sich um einzelne oder mehrere Personen gruppieren,

³⁸ Brinkmann: Gehalt (1977), 146.

³⁹ Georg Trakl: Dichtungen und Briefe [=HKA]. Hg. von Walther Killy und Hans Szklenar. 2 Bände, hier Band 1. 2., ergänzte Auflage. Salzburg 1987, 478 (wieder in: G. T.: Sämtliche Werke und Briefwechsel [=ITA]. Hg. von Eberhard Sauermaun und Hermann Zwerschina. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausg. mit Faks. der handschr. Texte Trakls. 6 Bände, 2 Supplementbände, hier Band 1. Frankfurt/M. und Basel 2007, 408; G. T.: Dichtungen und Briefe [=DB]. Hg. von Hans Weichselbaum. Salzburg und Wien 2020, 519).

⁴⁰ Verena Halbe: Zyklische Dichtung im Expressionismus. Gottfrieds Benns »Gehirne« und Ernst Stadlers »Der Aufbruch«. Exemplarische Untersuchung einer charakteristischen Kompositionsform der literarischen Moderne. Siegen (Diss.) 1999, 7.

⁴¹ Hans Grote: [Art.] Sonett. In: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burckhard Moennighoff. Stuttgart und Weimar 2007, 715f., hier 715.

⁴² Vgl. Schneider: Formen (1967).

haben aber ein lokales Zentrum. Markant treten etwa in der bildenden Kunst die »Brücke« in Dresden oder »Der Blaue Reiter« in München, in der Literatur die Berliner Kreise um Alfred Richard Meyer, Herwarth Walden, Franz Pfemfert oder Alfred Kerr in Erscheinung.⁴³ Diese lokalen Zentren schließen indes ähnlich gelagerte Entwicklungen andernorts oder in der Peripherie keineswegs aus; jedoch entfaltete insbesondere Berlin eine Sogwirkung, der sich viele Künstler nicht entziehen konnten.⁴⁴ Max Pechstein zog etwa bereits 1908 von Dresden nach Berlin, während ihm die übrigen »Brücke«-Maler um 1911 folgten; Alfred Kerr, Ferruccio Busoni und andere veröffentlichten am 16. September 1911 einen Aufruf im *Pan*, um Arnold Schönbergs Übersiedelung von Wien nach Berlin zu unterstützen,⁴⁵ und Oskar Kokoschka war bereits 1910 in der Hauptstadt des deutschen Kaiserreiches angekommen. Neben den angedeuteten strukturellen Ähnlichkeiten der unterschiedlichen Kunstgattungen ermöglichten diese Zusammenschlüsse den Künstlern, auf unterschiedlichem Terrain produktiv tätig zu werden und das Material im Sinne eines Gesamtkunstwerks zu kombinieren und zu durchdringen.⁴⁶ Dies zeigt sich eindrucksvoll an den zahlreichen Doppelbegabungen des Expressionismus wie etwa Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Ernst Barlach, Ludwig Meidner oder Wassily Kandinsky.⁴⁷

⁴³ Vgl. auch Soergel: *Dichtung* (1925), 2.

⁴⁴ Aus der umfangreichen Literatur hierzu seien beispielhaft genannt Margarita Pazi/Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Berlin und der Prager Kreis*. Würzburg 1991, Annie Pérez (Hg.): *Figures du moderne. L'expressionnisme en Allemagne*. Dresde, Munich, Berlin, 1905/1914. Paris 1992, Klaus Amann/Hubert Lengauer (Hg.): *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*. Wien, Köln und Weimar 1994, Ingeborg Fiala-Fürst: *Der Beitrag der Prager deutschen Literatur zum deutschen literarischen Expressionismus. Relevante Topoi ausgewählter Werke*. St. Ingbert 1996 (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur 9; zugl. Olmütz [Diss.] 1995), Peter Sprengel/Gregor Streim: *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Wien (u. a.) 1998, und Frank Almai: *Expressionismus in Dresden. Zentrenbildung der literarischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland*. Dresden 2005 (Arbeiten zur neueren deutschen Literatur 18; zugl. Dresden [Habil.] 2001).

⁴⁵ Vgl. den Aufruf: Für Arnold Schönberg. In: *Pan* 1 (1910/11), Nr. 22, 741, in dem es u. a. bezeichnenderweise heißt: »Der Tonsetzer Arnold Schönberg lebt in Wien. Seines Bleibens ist dort länger nicht. (Die Zeiten, da Musiker nach Wien flüchteten, sind offenbar um.)« Nach dem Appell vom 16. September 1911 vermeldete der *Pan* bereits in seiner Ausgabe vom 1. Oktober, dass dieser »rasch gewirkt« habe und Schönberg »bereits in Berlin eingetroffen« sei (*Pan* 2 [1911/12], Nr. 1, 33).

⁴⁶ Vgl. Beil: *Gesamtkunstwerk* (2010), sowie Christoph Kleinschmidt: *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*. Bielefeld 2012 (zugl. Münster [Diss.] 2010).

⁴⁷ Vgl. u. a. Elisabeth Leopold (Hg.): *Der Lyriker Egon Schiele: Briefe und Gedichte 1910–1912* aus der Sammlung Leopold. Wien (u. a.) 2008, Richard Brinkmann: *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*. Stuttgart 1980, 5–24, Gerhard Johann Lischka: *Oskar Kokoschka, Maler und Dichter. Eine literarästhetische Untersuchung zu seiner Doppelbegabung*. Bern und Frankfurt/M. 1972 (Europäische Hochschulschriften 18,4), Henry I. Schvey: *Doppelbegabte Künstler als Seher: Oskar Kokoschka, D. H. Lawrence und William Blake*. In: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hg. von

Zweitens ist die Vorstellung, die Expressionisten würden »fast durchweg einer Generation an[gehören]« und seien »zum großen Teil zwischen 1880 und 1890 geboren«,⁴⁸ bei einem weiter gefassten Expressionismusbegriff, der auch bild-künstlerische und musikalische Ausdrucksformen umfasst, zu differenzieren beziehungsweise zu erweitern. Neben den bereits Genannten, ab 1860 Geborenen, zählen auch Else Lasker-Schüler (* 1869), Ernst Barlach (* 1870), Salomo Friedlaender (* 1871), August Stramm (* 1874) oder Arnold Schönberg (* 1874) zu einer anderen Generation als Georg Trakl (* 1887), Jakob van Hoddis (* 1887), Georg Heym (* 1887), Alfred Lichtenstein (* 1889), Kasimir Edschmid (* 1890), Franz Werfel (* 1890), Johannes R. Becher (* 1891), Anton Schnack (* 1892), Ernst Toller (* 1893) oder Walter Rheiner (* 1895). Den 1880ern ist somit zwar keine neue Generation von Vätern, indes zumindest eine älterer Geschwister an die Seite zu stellen; man könnte die expressionistische Generation etwa zwischen den Geburtsjahrgängen 1865 und 1895 verorten.⁴⁹

Zugleich und drittens ist damit die Auffassung, der Expressionismus reiche vom »Weltende« bis zur *Menschheitsdämmerung*, von dem 1911 erstmals gedruckten Gedicht Jakob van Hoddis' bis zur literarischen Kanonisierung der Dichter, die Kurt Pinthus am Ende des expressionistischen Jahrzehnts vornahm, zugunsten eines flexibleren wie zeitlich weiter gefassten Expressionismusbegriffs aufzugeben.⁵⁰ So verdichten sich ab 1905, spätestens um das Jahr 1907 die Anzeichen für künstlerisch innovative Prozesse, die sich in ihrer artistischen Gestaltung zunächst suchend, dann zunehmend deutlich von Vorbildern lösen und eigene Kunstformen generieren. Zeitgenossen suchten den Expressionismus geradezu als epiphanische Erscheinung zu beschreiben, deren ingeniose Neu- und Andersartigkeit pointierend:

Mitten aus behaglichster Ruhe und fast stumpfem Selbstgenügen, unerschüttert von irgendwelchen sichtbaren Katastrophen, begann sich um 1910 die Form plötzlich zu

Ulrich Weisstein. Berlin 1992, 73–85, Kent W. Hooper: Ernst Barlach and the Issue of Doppelbegabung. Evanston, Ill., (Diss.) 1986, Gerda Breuer/Ines Wagemann (Hg.): Ludwig Meidner – Zeichner, Maler, Literat (1884–1966). Mathildenhöhe Darmstadt, 15. September–1. Dezember 1991. 2 Bände. Stuttgart 1991, Thomas Schober: Das Theater der Maler. Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer. Stuttgart 1994 (zugl. Berlin [Diss.] 1993), sowie Dorle Meyer: Doppelbegabung im Expressionismus. Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner. Göttingen 2013 (zugl. Göttingen [Diss.] 2011), und Rüdiger Görner: Oskar Kokoschka. Jahrhundertkünstler. Wien 2018.

⁴⁸ Bogner: [Art.] Expressionismus (2007), 223. – Einen weiteren Begriff hat von Wilpert: [Art.] Expressionismus (⁸2001), 251, der »von der zwischen 1875 und 1895 geborenen Generation« ausgeht.

⁴⁹ Vgl. zu dem Generationenmodell auch Soergel: Dichtung (1925), 301–306.

⁵⁰ Jakob van Hoddis: »Weltende«. In: Der Demokrat 3, Nr. 2 (11. Januar 1911) (wieder in: J.v.H.: Weltende. Berlin-Wilmersdorf 1918 [Der rote Hahn 19], 5; J.v.H.: Weltende. Gesammelte Dichtungen. Hg. von Paul Pörtner. Zürich 1958, 28). Kurt Pinthus (Hg.): Menschheitsdämmerung: Symphonie jüngster Dichtung. Berlin [1919, auf 1920 vordatiert; seit 1959 mit dem Untertitel: Ein Dokument des Expressionismus. Reinbek bei Hamburg ³⁶2013 (rev. Ausgabe mit erweitertem bio-bibliogr. Anhang); Neuausgabe Hamburg 2019].

erregen. Der Mensch sprang in die Kunst, wie eben geboren. Die Natur zerriß von oben bis unten. [...] Die Linien der Maler, vorher kurvenhaft zum Kreis strebend, zackten sich nach den Formen des Blitzes. Die Gestalt der Natur ward von heftigen Explosivkräften gesprengt. Aus der Zertrümmerung blickte ein panisches Auge.⁵¹

Gleichwohl zerriss der Vorhang im Musentempel nicht *ex abrupto* in zwei Stücke von oben bis unten; vielmehr geschah dies oftmals eher auf evolutionärem denn revolutionärem Wege.⁵² Und insbesondere dem Sonett eignet eine formalhistorische Tiefendimension, über die der Expressionismus an die lyrische Tradition anzuknüpfen vermag und mit der er keinesfalls ausschließlich bricht.⁵³

Auch der Versuch, das Ende der expressionistischen Bewegung zu bestimmen, zeitigt zeitlich expansive Tendenzen: So ist weniger das expressionistische Jahrzehnt der 1910er Jahre denn in terminologischer Anlehnung an Eric Hobsbawm das ›lange expressionistische Jahrzehnt‹ etwa von 1905/07 bis 1923/25 zu betrachten.⁵⁴ Denn »[e]s hat sich eingebürgert, in der *Periodisierung* das ›expressionistische Jahrzehnt‹ [...] nicht exakt zu begrenzen, sondern die Ausläufer der expressionis-

⁵¹ Wilhelm Michel: Tathafte Form. In: Die Erhebung 2 (1920), Band 2, 348–355, hier 351f.

⁵² Darauf weist auch Soergel: Dichtung (1925) hin: So verwendet er ein knappes Drittel (7–298) seiner Studie für »Vorbereiter und Vorläufer« und relativiert sodann (301–304) auch manche Erscheinungsform des Expressionismus.

⁵³ So etwa noch die Auffassung von Schneider: Formen (1967), 35: »Im Zeichen der expressionistischen Bewegung vollzog sich zwischen 1905 und 1924 in Deutschland eine allgemeine Revolutionierung der künstlerischen Ausdrucksformen, durch die ein deutlicher Traditionsbruch herbeigeführt und eine neue Entwicklung eingeleitet wurde«.

⁵⁴ Ausgehend von der Sammlung Gottfried Benns (Hg.): Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada. Eingeleitet von G. B. Wiesbaden 1955, akzentuieren zahlreiche Publikationen die Vorstellung eines ›expressionistischen Jahrzehnts‹, darunter Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literaturhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt. Stuttgart 1991 (zugl. Karlsruhe [Habil.]), Klaus Schuhmann: Walter Hasenclever, Kurt Pinthus und Franz Werfel im Leipziger Kurt Wolff Verlag (1913–1919). Ein verlags- und literaturgeschichtlicher Exkurs ins expressionistische Jahrzehnt. Leipzig 2000, oder Paul Raabe: Mein expressionistisches Jahrzehnt. Anfänge in Marbach am Neckar. Zürich und Hamburg 2004. Auch Hubert van den Berg/Walter Fähnders: [Art.] Expressionismus. In: Metzler Lexikon Avantgarde. Hg. von H. v. d. B. und W. F. Stuttgart und Weimar 2009, 92–94, hier 92, sehen den Terminus als »Epochenbegriff für die Künste im ›expressionistischen Jahrzehnt‹ von 1910 bis 1920 (mit Ausläufern in den 20er Jahren)«. Den zeitlich engeren Auffassungen gegenüber vertreten etwa Shizuko Yoshikawa: Expressionismus in der Schweiz 1905–1930. Kunstmuseum Winterthur. Ausstellung vom 14. September bis 9. November 1975. Winterthur 1975, Annie Pérez (Hg.): Figures du moderne (1992) und Beil: Gesamtkunstwerk (2010), einen zeitlich weiteren Begriff. – Der Begriff des »langen expressionistischen Jahrzehnts« lehnt sich an Eric Hobsbawm an, welcher dem »langen 19. Jahrhundert«, das heißt der Zeit zwischen französischer Revolution und Erstem Weltkrieg, eine Trilogie widmete; vgl. E. H.: Europäische Revolutionen: 1789–1848. Zürich 1962 (The Age of Revolution 1789–1848, dt.), Die Blütezeit des Kapitals. Eine Kulturgeschichte der Jahre 1848–1875. München 1977 (The Age of Capital 1848–1875, dt.), und Das imperiale Zeitalter 1875–1914. Frankfurt/M. und New York 1989 (The Age of Empire 1875–1914, dt.).

tischen Bewegung bis 1923/24 zu akzeptieren«.⁵⁵ Doch könnte auch mit guten Gründen das Jahr 1925 als Endpunkt herangezogen werden: Am 18. Mai feierte Georg Wilhelm Pabsts Film *Die freudlose Gasse*, der durch eine »Tendenz zur ›Neuen Sachlichkeit« [...] mit realistisch-dokumentarischem Einschlag«⁵⁶ gekennzeichnet ist, seine Uraufführung, und knapp vier Wochen später eröffnete am 14. Juni in der Kunsthalle Mannheim die von Gustav Hartlaub kuratierte Ausstellung mit dem programmatischen Titel »Neue Sachlichkeit«.⁵⁷ Zugleich legte Albert Soergel die wohl bis dato umfassendste Bestandsaufnahme der »Dichtung und Dichter der Zeit« vor, die er ganz »Im Banne des Expressionismus« sah, während der Kunstkritiker Franz Roh bereits den »Nach-Expressionismus«⁵⁸ beschwor. Bei aller Flexibilität der Epochengrenzen ist somit von einer expressionistischen »Kernzeit« zwischen 1907 und 1923 auszugehen, der eine zweijährige Phase des Aufwärmens vorangeht und eine ebenso lange des Abkühlens nachfolgt.

Und viertens wird der Expressionismus in seinen unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen durch eine reduktionistische Tendenz charakterisiert. Scheinbar stellt etwa der Begriff der Kammersymphonie eine *contradictio in adiecto* dar, doch geht die Verkleinerung der symphonischen Gattung nicht zulasten einer thematisch-melodischen Vereinfachung; vielmehr erreicht Schönberg in fortgeschrittener Harmonik »höchste Verdichtung«.⁵⁹ Eine subjektiv verdichtende wie direkte Bild- und Formsprache sprechen auch die bildenden Künstler; Fläche, Linie und Farbe werden von ihnen »zu bildprägenden Formen« gefügt, während sie gleichzeitig »die Proportionen missachteten, alle Kompositionselemente gleichwertig behandelten und die Wiedergabe des Gesehenen mit einer zunehmenden Abstraktion verbanden«.⁶⁰ So wurde »das Streben nach künstlerischer Synthese« zu einer »Losung, die gegenwärtig wieder immer mehr Künstler geistig vereinigt«.⁶¹ Die Bevorzugung der Lyrik vor anderen literarischen Gattungen zeigt, dass auch die Literaten eine quantitativ, gleichwohl nicht thematisch reduzierte Darstellungsart suchten, die gleichzeitig eine adäquate Ausdrucksform

⁵⁵ Paul Raabe/Ingrid Hannich-Bode: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. 2., verb. und um Ergänzungen und Nachträge 1985–1990 erw. Aufl. Stuttgart 1992 (1985), XI; Hervorhebung im Original.

⁵⁶ Frank-Lothar Kroll: Kultur, Bildung und Wissenschaft im 20. Jahrhundert. München 2003 (Enzyklopädie deutscher Geschichte 65), 16.

⁵⁷ Dies hielt Hartlaub nicht davon ab, sich mit dem Expressionismus zu befassen, wie seine (indes deutlich spätere) Veröffentlichung zeigt: Die Graphik des Expressionismus in Deutschland. Stuttgart und Calw 1947.

⁵⁸ Vgl. Soergel: Dichtung (1925), und Franz Roh: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig 1925.

⁵⁹ Gervink: Schönberg (2000), 124. – Vgl. zum terminologischen Widerspruch der Kammersymphonie sowie zum thematisch-motivischen »Kondensat« auch Meier: Signaturen (1992), 247f.

⁶⁰ von Lüttichau/Gianfreda: Farbenrausch (2012), 13f.

⁶¹ Aus dem Gründungszirkular der »Neuen Künstlervereinigung München«, hier zit. nach: Der Blaue Reiter. Eine Geschichte in Dokumenten. Hg. von Andreas Hüneke. Stuttgart 2011, 13. Vgl. hierzu auch Andreas Hüneke: Expressionismus als Synthese. Murnau 1908 bis 1910. In: von Lüttichau/Gianfreda: Farbenrausch (2012), 87–96.

für das subjektive Empfinden und Wahrnehmen, für die individuelle Diktion bot. Insbesondere die poetische Kleinform des Sonetts ermöglichte die syllogistische Amalgamierung unterschiedlicher Eindrücke, die Synthese »einzelne[r] [...] Bildteile zu einem einzigen Eindruck«. ⁶² Schon von Zeitgenossen wurde die verdichtete künstlerische Ausdrucksform als Kennzeichen des Expressionismus gewertet: »Expressionismus [...] hat sich zu einer umfassenden und bedeutsamen Formel für das neue Zeitideal und Weltgefühl entwickelt. Konzentration, Knappheit, Wucht, festgefügte Gestalt, das Pathos starker Leidenschaft sind die Kennzeichen, da wo sein echtes Wesen sich offenbart«. ⁶³

Diese reduktionistische Tendenz zeitigt in den verschiedenartigen künstlerischen Gattungen oftmals den Eindruck der Modernität – ohne dass jedoch dieses Prädikat den Werken im Einzelnen jeweils gerecht würde. Schönberg lässt »bei aller Kühnheit und Avanciertheit [...] eine auffällige Bindung an die Tradition erkennen«, ⁶⁴ die expressionistischen Maler orientierten sich an Künstlerkollegen wie Edvard Munch, Vincent van Gogh oder Paul Gauguin, und die Lektüre der bereits von Zeitgenossen als »in der Form [...] gar nicht immer »neuen« Lyrik« ⁶⁵ aufgefassten Dichtung zeugte ebenfalls von einem ausgeprägten Traditionsbewusstsein. Der Expressionismus steht damit in thematischer Vielfalt zwischen traditioneller Formerfüllung und progressiver Formtransgression:

Kühnen Experimenten in Sprache und Komposition, gewaltsamsten Abwandlungen überlieferter Gattungen steht ein fast lässiges Beibehalten tradierter Formen und eine moderierte, nichts weniger als ekstatisch taumelnde, aufgesteilte Sprachgebung gegenüber. Avantgardistischem Drang zu ästhetischer Revolution, dem Primat formaler Innovation bei den einen Autoren widerspricht bei anderen totale Gleichgültigkeit hinsichtlich Formfragen, ja ein explizites Negieren ihrer Bedeutung. Für eine so knappe Spanne [...] ließen sich schwerlich größere Unterschiede der Form, eine breitere Skala von »Individualstilen« finden. ⁶⁶

1.3 Annäherungen (2)

Somit entzieht sich der Begriff des Expressionismus allzu vereindeutigenden Definitionsversuchen, weshalb es nicht verwundert, dass bereits unter Zeitgenossen terminologischer Dissens über das scheinbar typisierende Prädikat herrschte: Die einen sahen im Expressionismus eine Bewegung, einen bestimmten Stil, den anderen war er Weltanschauung, ⁶⁷ und so wurde der Ausdruck mit seiner inhä-

⁶² Vgl. Anm. 39 dieses Kapitels.

⁶³ Lenore Ripke-Kühn: Expressionismus und Plastik. In: Die weißen Blätter 1 (1914), Nr. 10, 1048–1052, hier 1048.

⁶⁴ Meier: Signaturen (1992), 283.

⁶⁵ Soergel: Dichtung (1925), 401.

⁶⁶ Wolfgang Rothe: Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt/M. 1977 (Das Abendland 9), 12.

⁶⁷ Beispielhaft für diesen Diskurs stehen etwa die Feststellungen, »daß Expressionismus keine Richtung ist, sondern eine Bewegung« (Albert Paris Gütersloh: Deutung des Expres-

renten Antinomie zum Impressionismus vor allem zum »Schlagwort der Gegensätzlichkeit unsrer neuen Kunst«. ⁶⁸ Zudem wird bereits in frühen Definitionsversuchen das jeweils Individuelle betont: »Man wird kein Schema anwenden können, nach dem die »Expressionisten« etwa gleichmäßig arbeiten. Wo die ganze persönliche Anschauung sich so rein von allen Zutaten im Bilde äußert, kann von Schema keine Rede sein.« ⁶⁹ Obgleich bereits zuvor vereinzelt belegt, ⁷⁰ fand der Begriff vor allem ab 1911 insbesondere in der Malerei breitere Verwendung: Etwa wurde in der 22. Ausstellung der Berliner Secession »eine Anzahl Werke jüngerer französischer Maler, der Expressionisten, untergebracht«; ⁷¹ der heute nahezu vergessene Dichter Walther Heymann glaubte in seiner Besprechung der Ausstellung für den *Sturm* gar, eine »französisch-belgische Malverbindung« würde sich selbst als »die Expressionisten« bezeichnen. ⁷² Der terminologischen Pandorabüchse ent-

-
- sionismus [anlässlich der 4. Ausstellung der Wiener Sezession]. In: Der Friede Band 1 [1918], Nr. 11, 262–264, hier 262), »daß Expressionismus nicht Richtung – kristallisiertes Zeitempfinden –, sondern eine neue unabhängige Bewegung, einen Begriff darstellt« (Robert Klinger: Idealismus – Expressionismus. Worte zu einer Entwicklung. In: Aufschwung 1 [1919] Nr. 3, 58–60, hier 59). Holistisch konstatiert Wolfgang Stammer: Der Geist der Renaissance und des Expressionismus. In: Das Hohe Ufer 1 (1919), H. 11, 278–281, hier 278, »daß sich eine neue künstlerische und kulturelle Weltanschauung Bahn zu brechen suchte«. Ähnlich H[einrich] W[ilhelm] Keim: Der Expressionismus als Weltanschauung. In: Das Junge Deutschland 2 (1919), Nr. 7, 171–174.
- ⁶⁸ Heinar Schilling: Expressionismus. Vortrag für den dritten Abend des Felix Stierner Verlag, gehalten am 21. Januar 1918. In: Menschen 1 (1918), Nr. 3, 3f., hier 3.
- ⁶⁹ Paul Ferdinand Schmidt: Die Expressionisten. In: Der Sturm 2 (1912), Nr. 92, 734–736, hier 735.
- ⁷⁰ Vgl. Ron Manheim: Expressionismus: Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil- und Periodenbegriffes. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986), H. 1, 73–91 (wieder in: Von der Brücke zum Blauen Reiter. Hg. von Tayfun Belgin. Heidelberg 1996, 94–103).
- ⁷¹ Katalog der XXII. Ausstellung der Berliner Secession. Berlin 1911, 11. – Die Selbstverständlichkeit, mit welcher der Begriff für Werke unter anderen von Georges Braque, André Derain, Pablo Picasso und Henri Rousseau angewandt wurde, mag überraschen, doch ungeachtet der fehlenden kunsttheoretischen Durchdringung wie Trennschärfe wurde diese Attribuierung von der Kritik alsbald aufgegriffen.
- ⁷² Walther Heymann: Berliner Sezession 1911 (IV). In: Der Sturm 2 (1911), Nr. 68, 543. Im »Sturm« hatte der Herausgeber Herwarth Walden bereits zuvor in einem Vorbericht zur Ausstellung verkündet: »Die meiste Aufregung erzielten die Expressionisten. [...] Ueber die Expressionisten wird hier noch ausführlich gesprochen werden« (Trust [d. i. Herwarth Walden]: Sezession. In: Der Sturm 2 (1911), Nr. 61, 484f.). – Im »Sturm« wird in der Diskussion um die Polemik von Carl Vinnen: Ein Protest deutscher Künstler. Jena 1911, das Schlagwort der »jungpariser Synthetisten und Expressionisten« noch von Wilhelm Worringer: Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei. In: Der Sturm 2 (1911), Nr. 75, 597f., hier 597, gebraucht. – Worringer wurde seit seiner Dissertation: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Bern (Diss.) 1907 [München ¹⁴1987], oft ein großer Anteil an der terminologischen Fundierung des Expressionismus zugesprochen, da er in seiner Studie u. a. bereits den Begriff der »expressiven Abstraktion« verwandte (München ³1911, 126f.; München ¹¹1921, 153). Vgl. hierzu auch Norberto Gramaccini/Johannes Rößler (Hg.): Hundert Jahre »Abstraktion und Einfühlung«. Konstellationen um Wilhelm Worringer. Paderborn 2012. – Worringers Beitrag in der Expressionismusdebatte beleuchten Richard Sheppard: Georg Lukács, Wilhelm Worringer and German Expressionism. In: Journal of European Studies 25 (1995), H. 3, 241–282, und Claudia Öhlschläger: Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne. München 2005.

wichen, wurde der Expressionismus rasch – etwa 1912 vom Kunsthistoriker Max Deri – als »eine allgemeine Richtung, eine Bewegung« vereinnahmt, in der sich »kein Wahnsinn, sondern wirklich eine neue Kunstrichtung« ausdrücke.⁷³

Diese definitorisch vagen wie tastenden Versuche zu Beginn der 1910er Jahre erhielten gewissermaßen weiteres Anschauungsmaterial, um den Expressionismusbegriff theoretisch weiter aufarbeiten zu können: Die am 12. März 1912 eröffnete erste *Sturm*-Ausstellung zeigte explizit »Expressionisten«⁷⁴ – nur drei Tage nach der nunmehr bereits fünften Ausstellung der Neuen Secession in Berlin, bei der unter anderen August Macke, Moriz Melzer, Walther Bötticher und Wassily Kandinsky vertreten waren.⁷⁵ Am 14. April desselben Jahres kollidierte das damals größte Schiff der Welt mit einem Eisberg, und am 25. Mai eröffnete die vierte Ausstellung des »Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln«, die »ein früher Versuch [war], damals als »modern« geltende europäische Kunst (gemeint war das, was wir heute unter Expressionismus verstehen) an einem Ort simultan darzustellen und in ihren Abläufen zu begreifen«.⁷⁶ Hierbei handelt es sich nicht um eine spätere Bestrebung, »das Jahr 1912 in der kunstgeschichtlichen Agenda und Zeitrechnung« zu einem »*annus mirabilis*«⁷⁷ zu stilisieren denn bereits um eine zeitgenössische Einordnung. So suchte die Ausstellung

einen Überblick über den Stand der jüngsten Bewegung in der Malerei [zu] geben, die nach dem atmosphärischen Naturalismus und dem Impressionismus der Bewegung aufgetreten ist und nach einer Vereinfachung und Steigerung der Ausdrucksformen, einer neuen Rhythmik und Farbigekeit, nach dekorativer oder monumentaler Gestaltung strebt, einen Überblick über jene Bewegung, die man als Expressionismus bezeichnet hat. Die jüngeren Künstler fast aller europäischen Kulturländer haben sich dieser

⁷³ Max Deri: Die Kubisten und der Expressionismus. In: Pan 2 (1912), Nr. 31, 872–878, 872 und 877. – Vgl. auch die umfassendere Studie Deris: Naturalismus, Idealismus, Expressionismus. Leipzig 1919.

⁷⁴ Der Sturm 2 (1911/12), Nr. 102, 816. Vgl. auch Antje Birthälmer/Gerhard Finckh (Hg.): Der Sturm. Zentrum der Avantgarde. 2 Bände. Wuppertal 2012, und Henriette Herwig/Andrea von Hülsen-Esch (Hg.): Der Sturm. Literatur, Musik, Graphik und die Vernetzung in der Zeit des Expressionismus. Tagung im November 2013 an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Berlin und Boston 2015.

⁷⁵ Vgl. hierzu Anke Daemgen (Hg.): Liebermanns Gegner. Die Neue Secession in Berlin und der Expressionismus. Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung im Max-Liebermann-Haus, Berlin 2. April bis 3. Juli 2011 und auf Schloss Gottorf, Schleswig 17. Juli bis 23. Oktober 2011. Köln 2011, insb. 70–74. – Für Adolf Behne: Zwei Ausstellungen. In: Der Sturm 3 (1912/13), 19f., stellten die Ausstellungen »ohne Frage das Interessanteste dar, was man uns in Berlin seit langem geboten hat« – obgleich er mutmaßte, dass es »noch eine gute Weile haben [wird], bis die neue Kunst und das Publikum sich gefunden haben werden«.

⁷⁶ Florens Deuchler: »Köln 1912«. Der Wille, die eigene Zeit zu begreifen. In: 1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, 31. August bis 30. Dezember 2012. Hg. von Barbara Schaefer. Köln 2012, 15–19, hier 16.

⁷⁷ Deuchler: Wille (2012), 16.

Bewegung angeschlossen, und es war die Absicht des Sonderbundes, wenn möglich die Ergebnisse ihrer Anstrengungen in einer internationalen Übersicht zu vereinigen.⁷⁸

Die gleichwohl Maßstäbe setzende Schau ging systematisch vor und vergaß über der Präsentation der modernen Künstler nicht deren kunstgeschichtliche Wurzeln:

Versucht diese internationale Ausstellung von Werken lebender Künstler einen Durchschnitt durch die expressionistische Bewegung zu geben, so will eine retrospektive Abteilung die historische Grundlage aufzeigen, auf der sich diese vielumstrittene Malerei unserer Tage aufbaut: das Werk von Vincent van Gogh, Paul Cezanne, Paul Gauguin.⁷⁹

Damit sind zum einen wichtige Wegmarkierungen und vorbildhafte Künstler benannt, welche für die kunsthistorische Einordnung bedeutend waren; zum anderen scheint der noch immer undeutliche Begriff des Expressionismus fortan etabliert. Unter Federführung Mackes fand im Sommer 1913 eine »Ausstellung rheinischer Expressionisten in Bonn« statt, und wenngleich sich damit keine weltanschauliche Aussage verknüpfte, hatten die vertretenen vierzehn Künstler (neben Macke unter anderen Heinrich Campendonk, Ernst Moritz Engert, Max Ernst und Paul Adolf Seehaus) und zwei Künstlerinnen (Marie von Malchowski-Nauen und Olga Oppenheimer) den Titel selbst gewählt;⁸⁰ der von Herwarth Walden realisierte Erste Deutsche Herbstsalon suchte 1913 gar die »Sonderbund-Ausstellung noch an Aktualität [zu] übertreffen«.⁸¹

1914 schließlich legte Paul Fechter, zu dieser Zeit in der Feuilletonredaktion der *Vossischen Zeitung* tätig, die erste umfassende Monographie zum bildkünstlerischen Expressionismus vor, die er in späteren Ausgaben erweiterte und

⁷⁸ R[ichart] Reiche: Vorwort. In: Internationale Kunstaussstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln. Illustrierter Katalog. Städtische Ausstellungshalle am Aachener Tor. Köln 1912 [Repr. 1981], 3–7, hier 3.

⁷⁹ Reiche: Vorwort (1912), 4f. – Hierdurch suchten die Kuratoren »die Kette der Beziehungen [zu] schließen, welche die moderne Malerei mit der Kunst der letzten Klassiker vereinen. Möge diese retrospektive Abteilung, die eine von der wissenschaftlichen Kritik der letzten Jahre oft gestellte Forderung zum ersten Male zu erfüllen sucht, zur Klärung des heftigen Kunststreites unserer Tage beitragen, den Künstlern ein Ansporn und ein Nachdenken, den Kunstfreunden eine Brücke zum Verständnis der neuen Kunst werden« (ebd., 6).

⁸⁰ Vgl. neben der Kritik von Karl Otten: Die Ausstellung rheinischer Expressionisten zu Bonn. In: Die Neue Kunst 1 (1913), H. 2, 219f., die weiteren zeitgenössischen Ausstellungskataloge: Paul Baum, Walter Opey, rheinische Expressionisten. Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, vom 9. bis 27. Mai 1914. Düsseldorf 1914, und Rheinische Expressionisten. Neue Galerie Berlin, 7. Ausstellung. Berlin [ca. 1920], sowie die Retrospektiven August Macke und die rheinischen Expressionisten. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, 1906–1930 aus dem Städtischen Kunstmuseum Bonn. Bonn 1973, Die rheinischen Expressionisten 1913. Der Schock der Moderne in Bonn. Ausstellung im August-Macke-Haus vom 11. Juli bis 26. September 1993. Mit einem Vorw. von Margarethe Jochimsen. Hg. von Ruth Diehl und Peter Dering. Bonn 1993, und August Macke und die rheinischen Expressionisten. Werke aus dem Kunstmuseum Bonn und anderen Sammlungen. Anlässlich der Ausstellung im Brücke-Museum Berlin, 28. September 2002 bis 5. Januar 2003 und in der Kunsthalle Tübingen, 18. Januar bis 6. April 2003. Hg. von Magdalena M. Moeller. München 2002.

⁸¹ Antje BIRTHÄLMER: Erster Deutscher Herbstsalon. In: BIRTHÄLMER/Finckh: Sturm (2012), Band 1, 126–141, hier 127.

aktualisierte.⁸² Ihm folgte während der Kriegsjahre zunächst der bereits etwas »demolirte« und überwundene Überwinder Hermann Bahr,⁸³ der zwar versuchte, »wieder einmal der Jugend das Leben« zu retten, wenngleich bereits »manches [...] dafür [spricht], daß hier der eigensinnige, selbständige, kühne und originelle Geist Hermann Bahr abwartend zurückgetreten ist«, und die Kritik folgerte: »Als den gequälten, weil nicht innerlich notwendigen Versuch eines Impressionisten, sich dem Expressionismus zu assimilieren, kann man Bahrs letzte Aufsatzsammlung charakterisieren.«⁸⁴ Den Bemühungen Bahrs um eine kritische Kontextualisierung des Expressionismus folgend suchte der Metronomist der Moderne Herwarth Walden von 1917 bis 1919 in drei verlegerischen Vorhaben die »Kunstwende« zu etablieren.⁸⁵ Insbesondere das 1918 von ihm herausgegebene Sammelwerk – »Franz Marc, August Macke, August Stramm, Umberto Boccioni zum Gedächtnis« – löst sich aus einem rein bildkünstlerischen Horizont, indem Reproduktionen von Zeichnungen, Ölgemälden oder Plastiken mit zahlreichen Szenen und Gedichten kombiniert werden.

Kurt Hiller indes war es vorbehalten, in einer Beilage der *Heidelberger Zeitung* im Sommer 1911 zwischen einer Rezension der Hölderlin-Studie Friedrich Gundolfs und einer Würdigung Georg Heyms durch Arthur Drey auf »Die Jüngst-Berliner« aufmerksam zu machen und zugleich den Terminus der Expressionisten in einer Selbstzuschreibung auf die Literatur zu übertragen:

Wenigstens erscheinen uns jene Aestheten, die nur zu reagieren verstehen, die nur Wachplatten für Eindrücke sind und exakt-nuancensam arbeitende Deskribiermaschinen, (gerad' so wie die »reinen Theoretiker« in der Philosophie) als ehrlich inferior. Wir sind Expressionisten. Es kommt uns wieder auf den Gehalt, das Wollen, das Ethos an. [...] So ist in der Dichtung unser bewußtes Ziel: die Formung der Erlebnisse des intellektuellen Städters.⁸⁶

Zuvor hatte Hiller »[o]rientierungshalber also erst ein paar Namen« genannt, um das pluralische »Wir« genauer zu fassen. Zu jener »Clique von Dichtern, Glossa-

⁸² Paul Fechter: *Der Expressionismus*. München 1914 [⁵1920]. – Nachlass Fechters im Deutschen Literaturarchiv Marbach (A:Fechter).

⁸³ Hermann Bahr: *Expressionismus*. Mit 19 Tafeln. München 1916 [Neuausgabe als Band 14 der Kritischen Schriften. Hg. von Gottfried Schnödl. Weimar 2010].

⁸⁴ Adolf Behne: [Rez.] Hermann Bahr: *Expressionismus*. In: *Die Aktion* 6 (1916), Nr. 33/34, 473–476, hier 473f. und 476.

⁸⁵ Herwarth Walden: *Einblick in Kunst: Expressionismus, Futurismus, Kubismus*. Berlin 1917 [¹⁰1924; Repr. Nendeln 1973]. – H. W. (Hg.): *Expressionismus. Die Kunstwende*. Berlin 1918. – H. W.: *Die neue Malerei*. Berlin 1919 [³1922]. – Auszüge aus dem Band »Expressionismus. Die Kunstwende« erschienen überdies separat im »Sturm«, so etwa Herwarth Walden: *Das Begriffliche in der Dichtung*. In: *Der Sturm* 9 (1918), H. 5, 66f., und Max Verworn: *Die Entwicklung der ideoplastischen Kunst*. In: *Der Sturm* 9 (1919), H. 10, 126–128.

⁸⁶ Kurt Hiller: *Die Jüngst-Berliner*. In: *Heidelberger Zeitung* Nr. 169, 22. Juli 1911. *Literatur und Wissenschaft. Monatliche Beilage der Heidelberger Zeitung*. Nr. 7, Juli 1911, [2]. Wieder in: Thomas Anz/Michael Stark: *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*. Stuttgart 1982, 33–36, und Jürgen Schütte/Peter Sprengel (Hg.): *Die Berliner Moderne 1885–1914*. Stuttgart 1987, 230–237.

toren und sonstwie Logophilischen, die sich, in Berlin, gegenwärtig für die neue Generation hält. (Das tut sie selbstverständlich mit Recht; wie ab 1920 beweisbar.)« zählte er Ferdinand Hardekopf, Ernst Blass, Georg Heym, fand Ludwig Rubiner und Erich Unger »beachtenswert« und glaubte auch an »Namen wie Robert Jentzsch oder Wilhelm S. Guttman oder Golo Gangi«. Selbstbewusst wie selbstverliebt schloss er: »persönlich am nächsten steht mir: Kurt Hiller.«⁸⁷ Abseits des polemischen Tons bewies Hiller jedoch mit seiner Einschätzung, dass manche Neuerung wie deren adäquate Beurteilung »ab 1920 beweisbar« werde, eine gewisse Weitsichtigkeit: So fand von Juni bis September 1920 auf der Darmstädter Mathildenhöhe die Retrospektive »Deutscher Expressionismus« statt, während zugleich Eckart von Sydow eine Bestandsaufnahme »expressionistische[r] Kultur und Malerei« und Pinthus mit der *Menschheitsdämmerung* eine bis heute wirkmächtige Kanonisierung der expressionistischen Poesie vornahm, deren »autoritative Geltung [...] als ›Dokument des Expressionismus‹ indes »aus historischer Sicht zu bestreiten [ist]«. ⁸⁸

Außer den von Hiller genannten Schriftstellern Unger, Jentzsch, Guttman und Erwin Loewenson (Ps. Golo Gangi) waren alle übrigen genannten Dichter auch in der Anthologie *Der Kondor*⁸⁹ vertreten, mit welcher Hiller 1912 »ein Manifest« zu schaffen gedachte: »Eine Dichter-Sezession; eine rigorose Sammlung radikaler Strophen. Zum erstenmal sollen hier lebende Künstler der Gedichtschreibung, und nur Künstler, vereinigt werden. Mit Proben, die ausreichen, ein Bild zu geben: Künstler einer Generation.«⁹⁰ Ganz genau nahm es Hiller indes nicht mit seiner Definition, wonach die ältesten der versammelten Dichter »Ende der siebziger Jahre [...], die jüngsten 1890 [geboren]«⁹¹ seien, denn mit Else Lasker-Schüler, Salomo Friedlaender und Ferdinand Hardekopf waren auch »ältere Geschwister« vertreten. Gleichwohl ist die Aussage, die Schriftsteller gehörten »einer Generation« an, aufschlussreich, da sie ein minimaldefinitorisches Indiz für Hillers Selbstverständnis wie für seine Auffassung des Expressionismusbegriffs liefert. Verbindende Berührungspunkte und Überschneidungen zwischen den von Hiller blütenerlesenen Dichtern zu bestimmen, fiel indes auch dem Herausgeber nicht leicht, und er resümierte: »[G]emeinsam ist ihnen vielleicht nichts als die Gegensätzlichkeit zu den beregten Sorten und allenfalls das Stigma des Neuen.«⁹²

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Sprengel: Geschichte (2004), 587. – Vgl. ferner den Ausstellungskatalog Deutscher Expressionismus, Darmstadt 1920. 10. Juni bis 30. September 1920, Städtische Ausstellungsgebäude Mathildenhöhe. Darmstadt 1920, Eckart von Sydow: Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei. Berlin 1920, Pinthus: *Menschheitsdämmerung* (1920), sowie nicht zuletzt die humoristisch grundierte Bewertung der »Menschheitsdämmerung« von Robert Gernhardt: Gedanken zum Gedicht. Zürich 1990, 75–81 und 98–117.

⁸⁹ Kurt Hiller (Hg.): *Der Kondor*. Verse von Ernst Blass (u. a.). Berlin 1912 (Neuausgabe mit einem Nachw. von Paul Raabe. Berlin 1989).

⁹⁰ Hiller: *Kondor* (1912), 7.

⁹¹ Hiller: *Kondor* (1912), 7.

⁹² Hiller: *Kondor* (1912), 7.

Und so liegt der »Vorzug der ersten expressionistischen Lyrikanthologie« vor allem darin, »daß sie diese Uneindeutigkeit und Uneinheitlichkeit ungeschminkt widerspiegelt«. ⁹³

Mit dem ins Positive gewendeten »Stigma des Neuen« bringt Hiller zudem das Moment des vermeintlichen Antitraditionalismus ins Spiel, um unter den Flügelschwingen des *Kondors* einen künstlerischen Aufbruch zu inszenieren. Damit gerät Hiller jedoch wiederum symptomatisch in den dialektischen Zwiespalt zwischen manifestem Anspruch und poetischer Wirklichkeit, zwischen Form-erfüllung und -transgression: Nicht zuletzt sind 25 der 97 versammelten Gedichte Sonette. ⁹⁴ Zugleich galt das Gesetz von *actio* und *reactio* auch im Falle des *Kondors*: Der Polemik Hillers antworteten entsprechend kritische Gegenstimmen, woraus ein handfester Literaturstreit erwuchs, der »zur Spaltung der neuen Generation« ⁹⁵ beitrug.

Eine Schwierigkeit bestand für Hiller und seine Zeitgenossen darin, sich glaubwürdig als junge Generation zu präsentieren, den Nimbus des Neuen für sich nutzbar zu machen – denn damit waren sie nicht allein. So sahen sie sich oftmals gezwungen, in ihrer Selbstcharakterisierung wie -darstellung auf den Superlativ auszuweichen, waren doch Komposita aus dem Adjektiv jung und angeschlossenen Städtenamen wie »Jung-Wien« oder »Jung-Prag« bereits gealtert und nur mehr bedingt tauglich, um den Anschluss an die moderne Kunst und Literatur begrifflich zu markieren. Hiller gab daher folgerichtig einen Überblick über die »Jüngst-Berliner«, und die *Aktion* verstand sich als Zeitschrift für »erstklassige jüngste Literatur. Für jüngste, heiligste Kunst«. ⁹⁶ Diese superlativische Kennzeichnung wurde vielfach aufgenommen, beispielsweise in der bei Kurt Wolff

⁹³ Sprengel: Geschichte (2004), 586.

⁹⁴ Stellvertretend etwa Alfred Richard Meyer: [Rez.] Der Kondor. Hg. von Kurt Hiller. In: Die Bücherei Maiandros, Buch 1/Beiblatt (1. Oktober 1912), 6f.: »Von den vierzehn Mitarbeitern des Buches darf man neun als ›nicht-kondoristisch‹ ausschalten. Schickele und Brod, die ihren literarisch gesicherten Platz seit Jahren haben, sind untypisch ausgewählt. [...] Zech [...] fällt ganz aus dem Rahmen radikaler Strophen, weil er im Grunde doch auf viel zu konservativen Füßen steht (im besten Sinne!). Auch Friedlaender läßt sich nicht mit anderen zusammenspannen. [...] Frau Lasker-Schüler [...] braucht sich auch, weiß Gott, keine Einschulung in eine Dichter-Sezession gefallen zu lassen. [...] Hardekopf [...] und Rubiner halte ich nicht für Lyriker. [...] Wo aber ist das versprochene Manifest?« (Hervorhebung im Original).

⁹⁵ Sprengel: Geschichte (2004), 586. Vgl. auch ebd., 131: »Das Schisma zwischen den beiden führenden expressionistischen Zeitschriften spaltete die Berliner Szene mit bleibenden Wirkungen. Kurt Hiller, der bis dahin häufig im ›Sturm‹ publiziert hatte, schlug sich auf die Seite der ›Aktion‹ und wurde im sogenannten ›Kondor-Krieg‹ – der polemischen Auseinandersetzung um seine gleichnamige Lyrik-Anthologie – von Walden unter Beschuß genommen. Hiller seinerseits zog gegen den ›Sturm‹-Mitarbeiter Albert Ehrenstein zu Felde und organisierte eine ›Erklärung‹ gegen den vermeintlichen Kraus-Adepten in der ›Aktion‹ (Dezember 1912), die von mehreren namhaften Mitarbeitern unterzeichnet war«. – Vgl. hierzu Michael Stark (Hg.): Der »Kondor-Krieg«. Ein deutscher Literaturstreit. Bamberg 1996 (Fußnoten zur Literatur 36).

⁹⁶ Franz Pfemfert: Die »Aktion« und der Staatsanwalt. In: Die Aktion 4 (1914), Nr. 21, 445–447, hier 445.

erschienenen Schriftenreihe »Der jüngste Tag«, die von 1913 bis 1922 in 86 Nummern gewissermaßen im Anschluss an Alfred Richard Meyers »Lyrische Flugblätter« bedeutende Expressionisten veröffentlichte. Dies gilt in gleichem Maße für den (gleichwohl auch apokalyptisch zu deutenden) Almanach *Vom jüngsten Tag*, die Bände der »Dichtung der Jüngsten«, aber auch für die menschheitsdämmernde »Symphonie jüngster Dichtung« und ähnliche Unternehmungen in zeitlicher Parallelität oder Nachfolge.⁹⁷ Der Positiv hatte damit indes nicht ausgedient, und so sattelte Paul Boldt noch vor dem Ersten Weltkrieg auf *Junge Pferde! Junge Pferde!*, Zeitschriften und Anthologien setzten nach der »Urkatastrophe« auf »Die junge Kunst«, »Das junge Deutschland« oder schlicht »junge Lyrik«.⁹⁸ Neben Junges und Jüngstes trat zugleich wie ergänzend Neues und Neuestes; Institutionen (»Der Neue Club«), Vortragsreihen (»Neopathetisches Cabaret«), Zeitschriften, Anthologien, Schriftenreihen und andere Sammelwerke schmückten sich ebenso mit dem Attribut des noch nie Dagewesenen wie Einzelveröffentlichungen.⁹⁹

Das Neue und Junge wurde überdies oft stürmisch attribuiert: Als *Sturm*, *Orkan* oder *Mistral* wehte der Wind metaphorisch auf Zeitschriftentiteln – bevor nach dem Ersten Weltkrieg nur mehr dem *Ventilator* gehuldigt wurde.¹⁰⁰

⁹⁷ Der jüngste Tag. Bände 1–86. Leipzig [ab Band 76: München] 1913–1922; Vom jüngsten Tag. Ein Almanach neuer Dichtung. Leipzig 1916; Dichtung der Jüngsten. Bände 1–12/13. [Dresden] 1917–1919; Pinthus: Menschheitsdämmerung (1920); Hans Naumann (Hg.): Jüngste deutsche Lyrik. Langensalza 1920; Martin Rockenbach (Hg.): Junge Mannschaft. Eine Symphonie jüngster Dichtung. Leipzig, Köln 1924.

⁹⁸ Paul Boldt: *Junge Pferde! Junge Pferde!* Leipzig 1914 (Der jüngste Tag 11); *Das junge Deutschland*. Monatsschrift für Theater und Literatur. Hg. vom Deutschen Theater zu Berlin. Berlin 1918–1920; *Die junge Kunst*. Hg. von Wolfram von Hanstein. Berlin 1919; Rudolf Kayser (Hg.): *Verkündigung*. Anthologie junger Lyrik. München 1921.

⁹⁹ Vgl. Sheppard: *Schriften* (1980–1983). – Zeitschriften: *Neue Blätter*. Berlin [ab H. 9: Hellerau; ab Folge 3, H.3 Berlin] 1912–1913; *Die neue Kunst*. München 1913–1914; *Das neue Pathos*. Berlin 1913–1914; *Neue Jugend*. Berlin-Halensee 1914; *Die neue Literatur*. Nachrichten und Anzeigen. Leipzig 1916; *Neue Jugend*. Berlin 1916–1917; *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*. Dresden 1918–1921; *Neue Blätter für Kunst und Literatur*. Frankfurt/M. 1918–1922; *Der neue Daimon*. München 1919; *Neue Erde*. München 1919; *Das neue Rheinland*. Mönchen Gladbach 1919–1920; *Die neue Schaubühne*. Dresden 1919–1925; *Die neue Bücherschau*. München [ab Jg. 2 Berlin] 1919–1929. – Anthologien: Kurt Pinthus (Hg.): *Neuer Leipziger Parnass*. Leipzig 1912; Paul R. Hansel (Hg.): *Herzblut*. Eine Anthologie neuer Lyrik. Leipzig [1918]; Ernst Angel (Hg.): *Der neue Frauenlob*. Berlin-Wilmersdorf 1919; Emil Alphons Rheinhardt (Hg.): *Die Botschaft*. Neue Gedichte aus Österreich. Wien 1920. – Schriftenreihen: *Das neuste Gedicht*. H. 1–41. [Dresden] 1918–1920; *Die neue Reihe*. Bände 1–25. München 1918–1921. – Sammelwerke und Almanache: Heinrich Franz S. Bachmair (Hg.): *Die neue Zeit*. Beiträge zur Geschichte der modernen Dichtung – Erstes Buch. München und Berlin 1912; *Der neue Roman*. Ein Almanach. Mit Bildbeigaben. Leipzig 1917; *Die neue Dichtung*. Ein Almanach. Mit 9 Bildbeigaben von Ludwig Meidner. Leipzig 1918; *Das Neue Geschichtenbuch*. Ein Almanach. Leipzig 1918; Hugo Zehder (Hg.): *Die neue Bühne*. Eine Forderung. Dresden 1920. – Einzelveröffentlichungen: Felix Braun: *Das neue Leben*. Neue Gedichte. Berlin 1912; Yvan Goll: *Der neue Orpheus*. Eine Dithyrambe. Berlin-Wilmersdorf 1918 (Der rote Hahn 5).

¹⁰⁰ Vgl. neben den Veröffentlichungen des »Sturm«-Kreises (*Der Sturm*. Berlin 1910–1932; *Sturm-Bücher*. Berlin 1914–1919; *Sturm-Abende*. Ausgewählte Gedichte. Berlin [1918]; *Sturm-Bühne*. Jahrbuch des Theaters der Expressionisten. Berlin 1918/19) *Der Sturmreiter*

Aufklärerisch-prometheisch präsentierten sich etwa *Der Brand* und – auch abseits des lokalgeographischen Bezugs – *Der Brenner*, die den *Fackel*-Lauf in der Nachfolge Karl Kraus' fortsetzten.¹⁰¹ Symbolisch entschleierte riefen zahlreiche Zeitschriften vor und nach dem Krieg unverblümt zur *Aktion* oder gar *Revolution* auf und artikulierten eine klare Vorstellung von einem *Gegner*, den sie vor ein *Tribunal* stellen wollten.¹⁰² Demgegenüber akzentuierte nur eine kleinere Anzahl publizistischer Unternehmungen die Vorstellung eines neuen Menschen, einer neuen Menschlichkeit und des Friedens.¹⁰³

Ebenso vielgestaltig wie die inhaltliche Schwerpunktsetzung der Zeitschriften waren folglich die Vorstellungen, was unter Expressionismus zu verstehen sei. Trotz Hillers Bemühungen markierte kein expressionistisches Manifest den Auftakt der Avantgardebewegung, war der *Kondor* nicht zum Gründungsdokument der Generation Weltende geworden. Zwar appellierte Hiller im »Nous« Marinettis an ein expressionistisches Wir-Gefühl, wodurch er auch den Eindruck eines Autorenkollektivs zu erwecken suchte, doch erwuchs aus dem pluralischen Postulat kein einheitlicher Gruppenstil, wie ihn etwa die »Brücke«-Maler zeitweilig pflegten; vielmehr überwogen trotz manch thematischer Gemeinsamkeit individuelle Artikulationsweisen. Diesen folgten ebenso unterschiedliche Definitionsansätze, zumal literarische Praktiker mitunter in Personalunion auch als Theoretiker hervortraten, und so musste Kasimir Edschmid in seinem Versuch *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* eingestehen, »selbst verstrickt in eine Bewegung«¹⁰⁴ zu sein. Doch nicht alle Literaten fühlten sich mit dieser Beschreibung und Selbstintitulation wohl und von ihr adäquat erfasst:

-
- (Bielefeld [ab Jg. 1, H. 8: Hamburg] 1919–1920), *Der Orkan* (Hanau [2. Folge: Bremen] 1914, 1917–1919), *Der Mistral* (Zürich 1915) und *Der Ventilator* (Köln [1919]).
- ¹⁰¹ *Der Brenner*. Innsbruck 1910–1954; *Brenner-Jahrbuch*. Innsbruck 1915; *Der Brand*. Berlin 1920; *Der Feuerreiter*. Berlin 1921–1924. – Vgl. auch: *Der »Fackel«-Lauf*. Bibliographische Verzeichnisse. Hg. von Friedrich Pfäfflin und Eva Dambacher in Zusammenarbeit mit Volker Kahmen. Marbach 1999 (Beiheft zum Marbacher Katalog 4).
- ¹⁰² Vgl. neben den Veröffentlichungen des »Aktions«-Kreises (*Die Aktion*. Berlin 1911–1932; *Aktions-Bücher der Aeternisten*. Bände 1–10. Berlin-Wilmersdorf 1916–1921; *Die Aktions-Lyrik*. Bände 1–7. Berlin-Wilmersdorf 1916–1922; *Das Aktionsbuch*. Hg. von Franz Pfemfert. Berlin-Wilmersdorf 1917; *Politische Aktions-Bibliothek*. Bände 1–13. Berlin-Wilmersdorf 1916–1930; *Die Bücherei »Der rote Hahn«*. Hg. von Franz Pfemfert. Berlin-Wilmersdorf 1918) die Zeitschriften *Revolution* (München 1913) und *Revolution* (München 1918) sowie *Der Revolutionär* (Mannheim 1919–1923), *Der Gegner* (1919–1922. Halle [Jg. 1, H. 7: Leipzig, ab Jg. 1, H. 8/9: Berlin] 1919–1922) und *Das Tribunal* (Darmstadt 1919–1921).
- ¹⁰³ *Kain*. München 1911–1919; *Der Mensch*. Brünn 1918; *Menschliche Gedichte im Krieg*. Zürich 1918; *Der Friede*. Wien 1918/19; *Menschen*. Dresden 1918–1921.
- ¹⁰⁴ Kasimir Edschmid: *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*. Berlin 1919 (*Tribüne der Kunst und Zeit* 1) (⁸1921; Repr. Nendeln 1973), 39. – Rezensionen von Felix Stierner: *Zum Expressionismus*. In: *Die Bücherkiste* 1 (1919), Nr. 4, 48, und Julius Kühn: [Rez.]. In: *Die Flöte* 2 (1919), H. 3, 46f.

»Das Wort ist weder von uns, noch haben wir die Sache, die wir vertreten, damit gedeckt«,¹⁰⁵ gab etwa René Schickele zu bedenken.

Überdies monierte der Elsässer Schickele, dass, als im Jahre 1913 »mein erster Roman ›Der Fremde‹ erschien, der Expressionismus noch gar nicht erfunden [war]«. ¹⁰⁶ Er sah in dem Begriff zum einen eine von außen erfolgte Zuschreibung und verweist zum anderen darauf, dass die determinierenden Versuche zeitlich dem Phänomen nachfolgten, das sie zu erfassen suchten. Etwa verzeichnet die terminologische Expressionismuskonversation in den einschlägigen Zeitschriften erst ungefähr ab 1918 eine höhere Konjunktur. Deren Akzentuierungen fallen unterschiedlich aus: Zum einen stand zunächst der Expressionismusbegriff als solcher im Zentrum,¹⁰⁷ wobei der Schwerpunkt bisweilen auf eine geistes- wie ideengeschichtliche Fundierung gelegt wurde.¹⁰⁸ Zum anderen zeitigen die Standortbestimmungen gegenüber anderen kunstgeschichtlichen oder gar politischen Strömungen *ex positivo et negativo* definitorische Wirkung.¹⁰⁹ Daran anknüpfend wurde schließlich

¹⁰⁵ René Schickele: Wie verhält es sich mit dem Expressionismus? In: Die weißen Blätter 7 (1920), Nr. 8, 337–340, hier 337.

¹⁰⁶ Schickele: Expressionismus (1920), 338. Für Schickele beginnen die literarischen Neuerungstendenzen um 1910, wobei er eindringlich auf die Fremdzuschreibung verweist: »Es ist, vor etwa zehn Jahren, zu einer doppelten Revolte gegen den Naturalismus und den Ästhetizismus gekommen, die damals unbestritten herrschten, das hat man den deutschen Expressionismus genannt. Daran haben, im Gefolge unseres großen Heinrich Mann, mitgewirkt Kurt Hiller wie Wilhelm Herzog, Edschmid wie Leonhard Frank, Sternheim wie Bonn, Döblin wie Georg Kaiser, Becher wie Werfel, Wolfenstein wie Rubiner, Kafka wie Brod [...]. [...] Noch war die Grammatik keine Scherbenküche, man stieß nur ganz vereinzelt auf ein Bild oder ein Gedicht, die sich ohne Schaden für ihre Eigenart auf den Kopf stellen ließen. [...] Als die oben mit einigen (nicht allen wichtigen) Namen bezeichnete Gruppe – ihnen zum Tort, nicht zum Gefallen! – auf den Namen Expressionismus getauft wurde, war klar, was sie verband, und was mit dem Wort gemeint war« (ebd., 338).

¹⁰⁷ Paul Hatvani: Versuch über den Expressionismus. In: Die Aktion 7 (1917), Nr. 11/12, 146–150; Julius Kühn: Die Geltung des Expressionismus. In: Die Flöte 1 (1918), H. 1/2, 1–3; Gütersloh: Deutung (1918); Schilling: Expressionismus (1918); K. H. Konzett: Zum Expressionismus. In: Die Bücherkiste 1 (1919), Nr. 2, 16; Heinrich Hoerle: Expressionismus? In: Bulletin D 1 (1919), Nr. 1, 6; Max Picard: Expressionismus. In: Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung. Hg. von Alfred Wolfenstein. Berlin 1919, 329–338; Otmar Best: Zum Thema Expressionismus. In: Die Sichel 1 (1919), H. 2 (Sondernummer Ex libris), 30–34; Oswald Herzog: Der abstrakte Expressionismus. In: Der Sturm 10 (1919), H. 2, 29; Schickele: Expressionismus (1920).

¹⁰⁸ Richard Wiener: Kunst und Werk. Zur Idee des Expressionismus. In: Der Friede (1919), Band 3, Nr. 64, 281f.; Julian Gumperz: Ueber die geistige Ortsbestimmung des Expressionismus. I. In: Der Friede (1919), Band 3, Nr. 78, 613–616, II. In: Der Friede (1919), Band 4, Nr. 79, 642–64, III. In: Der Friede (1919), Band 4, Nr. 80, 662–664; Stammeler: Geist (1919); Keim: Expressionismus (1919); Eckart von Sydow: Das religiöse Bewusstsein des Expressionismus. In: Neue Blätter für Kunst und Dichtung 1 (1919), H. (9), 193–199; von Sydow: Kultur (1920); Manfred Schneider: Expressionismus und Zeitgeist. In: Die Flöte 3 (1920), H. 4, 85–89.

¹⁰⁹ Max Deri: Die Kubisten und der Expressionismus. In: Pan 2 (1912), Nr. 31, 872–878; M. D.: Idealismus und Expressionismus. In: Das Junge Deutschland 1 (1918), Nr. 4, 95–98; Heinrich Hoerle: Expressionismus, Picasso, Kubismus. In: Die Aktion 7 (1917), Nr. 3/4, 48; Klinger: Idealismus (1919); Herbert Kühn: Expressionismus und Sozialismus. In: Neue Blätter für Kunst und Dichtung 2 (1919), H. 2, 28–30; Kurt Walter Goldschmidt: Expressionismus

das Verhältnis des Expressionismus zu beziehungsweise sein Ausdruck in Kunstformen bestimmt.¹¹⁰ Bisweilen äußerst kritische Bestandsaufnahmen konstatierten, der Expressionismus habe sein Ziel »auf keinem Kunstgebiet in auch nur annähernd reiner Form erreicht«,¹¹¹ sodass die Bilanz eher ernüchternd ausfiel: »Trotz hundert Essays ist der unklare Begriff Expressionismus noch nicht klar. (Wäre er klar, so hätte er gesiegt und wäre damit reif, zu sterben.)«¹¹²

Trotz weiterhin nebulöser Nomenklatur mehrten sich ab 1920 die Anzeichen dafür, dass der Höhepunkt der expressionistischen Bewegung vorüber war. Während man sich einerseits noch einmal zu ihr bekannte oder lediglich an einen phönixhaften Scheintod glaubte,¹¹³ sangen andere im Reigen der literarischen Ismen bereits den Abgesang und fragten präterital: »Was wollte der Expressionismus?«¹¹⁴ Lebenserhaltende Maßnahmen waren nicht von Erfolg gekrönt. Von der *Aktion* etwa, der ehemaligen »Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst«, erschienen 1920 insgesamt noch 26 zweiwöchentliche Doppelnummern, doch nahm im Zuge der zunehmenden Politisierung die Anzahl der Ausgaben stetig ab: 1923 waren es noch zwanzig, im darauffolgenden Jahr nur mehr vierzehn und 1925 zwölf. Zugleich erwiesen sich die zahlreichen Publikationsprojekte, die nach dem Ersten Weltkrieg begonnen worden waren, oftmals als äußerst kurzlebig, und noch Jüngere und Neuere suchten sich nun ihrerseits vom Expressionismus abzugrenzen. Dessen Protagonisten konnten sich damit nur bedingt arrangieren, und Herwarth Walden etwa klagte, es seien »viele Irrtümer über das Wesen des Expressionismus entstanden und viele Künstler zweiten bis letzten Ranges an die Öffentlichkeit gebracht worden. Das größte Mißverständnis aber ist der Begriff der neuen Sachlichkeit, durch den versucht wird, den alten Kitsch neu aufzulackieren.«¹¹⁵ Doch nur zwei Jahre nach der Mannheimer Ausstellung gleichen

und Romantik. In: Romantik 2 (1919), H. 2, 10–14; Arthur Wachsberger: Expressionismus und Impressionismus. In: Der Strom 1 (1919), Nr. 4, 20–26; Oscar Ludwig Brandt: Impressionismus – Expressionismus? Versuch einer Grundlage des Schöpferischen. In: Diogenes 2 (1921), H. 4, 54–57.

¹¹⁰ Vgl. Ripke-Kühn: Expressionismus (1914); Max Deri: Der Expressionismus in der Malerei. In: Das Junge Deutschland 1 (1918), Nr. 6, 174–177; Kurt Pinthus: Expressionismus in bildender Kunst. In: Die Kugel 1 (1919), H. 1, 6f.; Walter Rheiner: Expressionismus und Schauspiel. In: Die Neue Schaubühne 1 (1919), H. 1, 14–17; Rudolf Blümner: Expressionismus am Theater. In: Sturm-Bühne 1 (1919), Folge 8, 4; Theodor Wiesengrund [Adorno]: Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit. Zur Kritik neuer Dichtung. In: Die Neue Schaubühne 2 (1920), H. 9, 233–236.

¹¹¹ Schneider: Expressionismus (1920), 85.

¹¹² Otmar Best: Zum Thema Expressionismus. In: Die Sichel 1 (1919), H. 2 (Sondernummer Ex libris), 30–34, hier 30.

¹¹³ Walter von Molo: Bekenntnis zum Expressionismus. In: Die Flöte 3 (1920), 49–52; Paul Hatvani: Zeitbild. 1. Der Expressionismus ist tot ... In: Renaissance 1 (1921), Nr. 1, 3f., und 2. Es lebe der Expressionismus! In: Renaissance 1 (1921), Nr. 2, 10–12.

¹¹⁴ Der von 21 Künstlern unterschriebene Artikel wurde unter diesem Titel veröffentlicht in: Dada-Almanach. Hg. von Richard Huelsenbeck. Berlin 1920, 35–41.

¹¹⁵ Herwarth Walden: Expressionismus. In: Der Sturm 17 (1926), H. 1, 2–12, hier 10. – Walden setzte sich in demselben Jahr erneut mit der von ihm attackierten »Neuen Sachlichkeit« auseinander; vgl. Die neue Sachlichkeit. In: Der Sturm 17 (1926), H. 9, 145f.

Titels konnte Hans Gerson konstatieren: »Die ›Neue Sachlichkeit‹ ist bereits ein Schlagwort geworden, wie einst der Expressionismus«. ¹¹⁶ Rund anderthalb Jahrzehnte nach seinem terminologischen Erscheinen und ›kometenhaften‹ Aufstieg in Halleys weltendemem Schweif wurde der Expressionismus bereits als Epoche einer fernen Vergangenheit historisiert.

1.4 Annäherungen (3)

Damit ist genau jener Punkt erreicht, an welchem die »Avantgarde klassisch, die Moderne sich selbst historisch wird«. ¹¹⁷ Diese Distanzierung erleichterte eine literaturwissenschaftliche Betrachtung, welche den Begriff des literarischen Expressionismus etablierte und kanonisierte. Folgt man einem dreistufigen Phasenmodell, ¹¹⁸ welches approximativ die Konstituierung des Expressionismus als Avantgardebewegung beschreibt und in dem in einer ersten Phase literarische Erscheinungs- und Organisationsformen wahrnehmbar werden, markiert der Punkt hier den Übergang von der zweiten Phase der Bestandsaufnahme zu derjenigen der Beforschung: Den anthologischen Sammlungen folgen kritisch analysierende literaturwissenschaftliche Darstellungen.

Diese literaturwissenschaftlichen Analysen lassen sich retrospektiv in mehrere Phasen gliedern. Zunächst gibt es im direkten Anschluss an die literarischen Phänomene, die unter dem Prädikat des Expressionismus zusammengefasst werden, ein Interesse an deren Aufarbeitung und Durchdringung: 1922 arbeitete Robert Riemann die Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts um und ließ es nunmehr »Von Goethe zum Expressionismus« reichen; einem Überblick über die expressionistische Lyrik durch Arno Schirokauer folgte Albert Soergels umfassende wie erfolgreiche Analyse von 1925, die um 1930 die siebte Auflage erlebte. ¹¹⁹ Im Sinne einer literarischen Entwicklungsgeschichte untersucht Soergel zunächst die »Vorbereiter und Vorläufer« des Expressionismus, um sodann dessen »Durchbruch« zu konstatieren. Der Aufbau dieser beiden Teile orientiert sich – ergänzt um einen

¹¹⁶ Hans Gerson: Impressionismus, Expressionismus und Neue Sachlichkeit. In: Der Kritiker 9 (1927), Nr. 5/6, 65.

¹¹⁷ Marcel Lepper: Der literarische Expressionismus: Bestandsaufnahme. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 58 (2011), H. 2, 120–132, hier 120.

¹¹⁸ Vgl. hierzu Lepper: Expressionismus (2011), und Ders.: Forschung. In: Bildung. Ziele und Formen, Traditionen und Systeme, Medien und Akteure. Hg. von Michael Maaser und Gerrit Walther. Stuttgart und Weimar 2011, 84–90.

¹¹⁹ Vgl. Robert Riemann: Von Goethe zum Expressionismus. Dichtung und Geistesleben Deutschlands seit 1800. Leipzig 1922 (zuvor u. d. T.: Das neunzehnte Jahrhundert der deutschen Literatur. Leipzig 1912), Arno Schirokauer: Expressionismus der Lyrik. In: Weltliteratur der Gegenwart. Hg. von Ludwig Marcuse. Band 2. Berlin 1924, 63–133, und Soergel: Dichtung (1925). – Vgl. überdies den frühen Überblick von Hans Naumann: Die deutsche Dichtung der Gegenwart 1885–1923. Stuttgart 1923 (Epochen der deutschen Literatur 6; ab ³1927 mit dem Titelzusatz »Vom Naturalismus bis zum Expressionismus«; ⁶1933); Naumann sollte ein Jahrzehnt später indes zu einem der Wortführer bei der Bonner Bücherverbrennung im Mai 1933 werden.

Abschnitt zur »Zeitseele und ihre[n] Erscheinungsformen« – an den literarischen Großgattungen, die indes spiegelsymmetrisch auf die Lyrik zulaufen, die Soergel bewusst in den Mittelpunkt seiner Studie stellt.¹²⁰

Während sich einige Arbeiten den künstlerischen Nachbardisziplinen, darunter auch dem noch jungen Medium des Films, widmeten,¹²¹ war es insbesondere die zwar zeitgebundene, doch materialreiche sowie personen- und gattungsgeschichtlich höchst informative Arbeit Soergels, welche die Grundlagen für die erste Phase der literaturwissenschaftlichen Expressionismusforschung schuf. Im Anschluss an die Studie des Chemnitzer Literaturhistorikers widmeten sich in den 1930er Jahren erste Untersuchungen terminologischen, typologischen, generischen, genetischen oder motivgeschichtlichen Fragestellungen.¹²² Zugleich entstanden die ersten personengeschichtlichen Darstellungen, die sich zuvorderst mit den früh verstorbenen Dichtern Georg Trakl, Georg Heym oder Ernst Stadler befassten, deren Tode bereits einige Jahre zurücklagen.¹²³

Doch fanden diese Studien in nationalsozialistischer Zeit kaum Nachahmer: Auf der »Schwarzen Liste«, die der Berliner Bibliothekar Wolfgang Herrmann am 16. Mai 1933 erstellt hatte, wurden unter anderen Johannes R. Becher, Kasimir Edschmid, Ludwig Rubiner und Ernst Toller aufgeführt; als »Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums« um ein Vielfaches erweitert, verzeichnete sie schließlich mehr als 4500 Einträge. Zu den verbotenen Autoren zählten Albert Ehrenstein, Salomo Friedlaender, Jakob Haringer und Max Herrmann-Neisse eben-

¹²⁰ Auch neuere Untersuchungen wie Sprengels konzise und präzise Darstellung (Sprengel: *Geschichte* [2004]) scheinen diese Strukturierung aufzugreifen; gleichwohl kann eine nach Gattungen vorgenommene Gliederung kaum als Alleinstellungsmerkmal dienen.

¹²¹ Vgl. Wilhelm Hausenstein: *Über Expressionismus in der Malerei*. Berlin 1919; Ernst Brandt: *Expressionismus in der Musik. Eine kritisch-aesthetische Betrachtung*. Braunschweig 1922; Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film*. Berlin 1926 [²1926; wieder hg. und mit einem Nachw. von Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil. Zürich 2011]; Helmut Graf: *Der malerische Expressionismus in seinen publizistischen Anfängen*. Köslin 1940 (zugl. Königsberg [Pr.] [Diss.] 1940).

¹²² Gertrud Harms: *Ein Beitrag zur Begriffsbestimmung des Expressionismus*. Bonn (Diss.) 1931; Wolfgang Paulsen: *Expressionismus und Aktivismus. Eine typologische Untersuchung*. Straßburg 1934 (zugl. Bern [Diss.]; wieder Bern und Leipzig 1935); Margaretha Maté: *Die Dichtungssprache des »Expressionismus«*. Wien (Diss.) 1935; Marie V. Keller: *Der deutsche Expressionismus im Drama seiner Hauptvertreter*. Weimar 1936; Elisabeth Tintner: *Über die Entwicklung des dichterischen Expressionismus mit besonderer Berücksichtigung der dramaturgischen Probleme*. Wien (Diss.) 1936; Irma Salcher: *Der Wandel des Naturgefühls in der Lyrik vom Impressionismus zum Expressionismus*. Wien (Diss.) 1936.

¹²³ Walther Riese: *Das Sinnesleben eines Dichters: Georg Trakl*. Stuttgart 1928; Helmut Greulich: *Georg Heym (1887–1912). Leben und Werk. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des deutschen Expressionismus*. Berlin 1931 (*Germanische Studien* H. 108; zugl. Breslau [Diss.]; Repr. Nendeln 1967); Karl Kraft: *Ernst Stadler. Ein Beitrag zum Werden des Expressionismus*. Frankfurt/M. (Diss.) 1933; Werner Meyknecht: *Das Bild des Menschen bei Georg Trakl*. Quakenbrück 1935 (zugl. Münster [Diss.] 1935).

so wie Klabund, Else Lasker-Schüler, Karl Otten und Paul Zech; überdies wurde die gesamte *Menschheitsdämmerung* auf den nationalsozialistischen Index gesetzt.¹²⁴

Erst nach 1945 konnte wieder an die Forschung vor Diktatur und Zweitem Weltkrieg angeknüpft werden; frühe Akzente setzten etwa Studien zu Georg Trakl oder Fritz Martinis Expressionismusretrospektive.¹²⁵ Zugleich wurde die Forschung von oftmals erstaunlichen personellen Kontinuitäten geprägt: Gottfried Benn beschwor die *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* und brachte zugleich dessen literarästhetische Heterogenität auf eine einprägsame Formel, Kasimir Edschmid gab *Frühe Manifeste* aus derselben Zeitspanne und Pinthus die *Menschheitsdämmerung* neu heraus, sah in der Anthologie indes keine »Symphonie jüngster Dichtung« mehr, sondern historisierte sie als »Dokument des Expressionismus«.¹²⁶ Damit war für Pinthus wie Edschmid als Zeitzeugen ein »Rollenwechsel vom Stichwortgeber zum Faktenlieferanten«¹²⁷ verbunden, und zugleich prägten sie die Vorstellung eines sich herausbildenden literaturwissenschaftlichen »Expressionismus«-Begriffs. Denn obgleich es sich bei dem Terminus um »keine nachträgliche Erfindung zur Bezeichnung einer kunst- und kulturrevolutionären Bewegung«¹²⁸ handelt, sind vor allem die Jahre zwischen dem Kriegsende und 1960 für die »Herausbildung des »Expressionismus« als eines literaturgeschichtlichen Faktums«¹²⁹ konstitutiv. Nicht zuletzt die Marbacher Expressionismusausstellung von 1960, bei der Pinthus beratend tätig war und zu der Edschmid Exponate beisteuerte, trug hierzu ihren Teil bei. Philologische Erschließungstaten wie etwa die Edition der Dichtungen und Schriften Georg Heyms¹³⁰ ergänzten diese Forschungen, über welche Richard Brinkmann einen ersten Überblick gab, den er 1980 noch einmal aktualisierte.¹³¹

Obgleich die editionsphilologische Aufbereitung zunehmend voranschritt und sich damit die Grundlage für eine interpretatorische Beschäftigung mit den

¹²⁴ Vgl. Volker Weidermann: *Das Buch der verbrannten Bücher*. Köln 2008.

¹²⁵ Egon Vietta: *Georg Trakl. Eine Interpretation seines Werkes*. Hamburg 1947; Ursula Jaspersen: *Georg Trakl*. Hamburg 1947; Fritz Martini: *Was war Expressionismus? Deutung und Auswahl seiner Lyrik*. Urach 1948 (*Erbe und Schöpfung* 14).

¹²⁶ Benn: *Lyrik* (1955); Kasimir Edschmid: *Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus*. Hamburg 1957 (*Dokumentar-Veröffentlichungen 1/Die Mainzer Reihe 9*); Pinthus: *Menschheitsdämmerung* (1959).

¹²⁷ Jan Behrs: *Zwischen Subjekt und Objekt der Literaturwissenschaft: Kurt Pinthus als Zeitzeuge*. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 58 (2011), H. 2, 133–145, hier 133.

¹²⁸ *Anz: Literatur* (2002), 2.

¹²⁹ Marcel Lepper und Alexander Nebbrig: *Zur Einführung. Expressionismus 1960. Die Konstituierung eines literaturgeschichtlichen Begriffs*. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 58 (2011), H. 2, 117–119, hier 117.

¹³⁰ *Georg Heym: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*. 6 Bände [4 erschienen]. Hg. von Karl Ludwig Schneider. München 1960–1968.

¹³¹ Richard Brinkmann: *Expressionismus. Forschungsprobleme 1952–1960*. Stuttgart 1961. Vgl. auch R. B.: *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*. Stuttgart 1980.

expressionistischen Autoren besserte, war und ist der Status der Erschließung beim Blick auf einzelne Schriftsteller von einer großen Diskrepanz geprägt. Einerseits sind bei einigen Dichtern, etwa bei Kasimir Edschmid, Wilhelm Klemm, Walter Rheiner oder Paul Zech, philologisch verlässliche Ausgaben noch zu erarbeiten. Demgegenüber stehen zahlreiche Editionen, welche die Werke beispielsweise von Max Herrmann-Neisse, Albert Ehrenstein oder zuletzt Ernst Blass erstmals, wenngleich nicht in allen Fällen historisch-kritisch, zugänglich machten.¹³² Und zuletzt kennzeichnet in wenigen Fällen Reichhaltigkeit oder gar eine gewisse Überfülle die editorischen Anstrengungen: Die »Innsbrucker Ausgabe« der Werke Trakls, welche die von Walther Killy und Hans Szklenar verantwortete erste historisch-kritische Ausgabe ergänzen, wenn nicht ersetzen möchte, enthält Faksimilia aller Manuskripte, Typoskripte und Briefe des Dichters; dennoch bemühen sich die Herausgeber Sauermann und Zwerschina um ein ausgewogenes Verhältnis zwischen dem philologisch Wünschenswerten und pragmatischen Konzessionen an die Benutzbarkeit.¹³³ Letztere verliert die Ausgabe der *Gedichte 1910–1912* Georg Heyms bisweilen aus dem Blick: Ohne Faksimilia sollen alle Texte dieses Zeitraums »in genetischer Darstellung« abgebildet werden, in welcher die Herausgeber konsequent darauf verzichten, den endgültig edierten Text wiederzugeben.¹³⁴ Die Ausgabe stellt mit einem bemerkenswerten Verhältnis zwischen einem überschaubaren Werkumfang einerseits, der voluminösen philologischen Aufbereitung andererseits zwar einen »Höhepunkt editorischer Forschungsarbeit« dar, doch stößt sie an ihre Grenzen – nicht nur, wenn Texte wiedergegeben werden sollen, die »nur in Reinschriften oder Drucken überliefert sind«.¹³⁵ Und schließlich bemühten sich etwa um Klambund zeitgleich zwei konkurrierende Parallelunternehmungen: einerseits eine achtbändige Partialausgabe, die nunmehr um einen Band ergänzt wurde, andererseits eine vollständige, kriti-

¹³² Paul Boldt: *Junge Pferde! Junge Pferde! Das Gesamtwerk. Lyrik, Prosa, Dokumente.* Hg. und mit einem Nachw. von Wolfgang Minaty. Mit einem Vorw. von Peter Härtling. Olten (u. a.) 1979; Max Herrmann-Neisse: *Gesammelte Werke.* 10 Bände. Hg. von Klaus Völker. Frankfurt/M. 1986–1988 (=GW); Albert Ehrenstein: *Werke.* Hg. von Hanni Mittelmann. [München und] Göttingen 1989–2004; Theodor Däubler: *Kritische Ausgabe* in 7 Bänden. Hg. von Paolo Chiarini, Stefan Nienhaus und Walter Schmitz. Dresden 2004; Ernst Blass: *Werkausgabe* in drei Bänden. Band 1: *Die Straßen komme ich entlang geweht. Sämtliche Gedichte.* Hg. von Thomas B. Schumann. Hürth 2009.

¹³³ Trakl: *ITA (1995–2014).* – Vgl. hierzu den Überblick des Mitherausgebers Eberhard Sauermann: *Trakl-Editionen.* In: *Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editionsgeschichte.* Hg. von Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta. Tübingen 2005 (Bausteine zur Geschichte der Edition 2), 433–456.

¹³⁴ Georg Heym: *Gedichte 1910–1912. Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung.* 2 Bände. Hg. von Günter Dammann, Gunter Martens und Karl Ludwig Schneider. Tübingen 1993.

¹³⁵ Gabriele Radecke: *Heym-Editionen.* In: *Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editionsgeschichte.* Hg. von Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta. Tübingen 2005 (Bausteine zur Geschichte der Edition 2), 179–198, hier 196f.

sche, auf achtzehn Bände angelegte Edition, die bislang noch nicht abgeschlossen ist.¹³⁶

Vor allem zwei äußere Ereignisse zeitigen für die jüngere Expressionismusforschung fruchtbare Wirkung: Der Ablauf urheberrechtlicher Schutzfristen erleichtert die philologisch adäquate Edition weiterer Werke und Autoren,¹³⁷ die zudem durch die zahlreichen Zentenarsfeiern und -ausstellungen in den Mittelpunkt des Interesses rückten. So näherte man sich etwa der »Epochenschwelle von 1912«¹³⁸ in Köln mit einer Rekonstruktion der »Jahrhundertschau des Sonderbundes« und im Marbacher Literaturarchiv mit einer Ausstellung, die 2014 mit einer Schau über den »August 1914. Literatur und Krieg« ihre Fortführung fand.¹³⁹ Georg Trakls 100. Todestag wurde mit einem Symposium begangen, bei dem – trotz zweier historisch-kritischer Ausgaben – neu entdeckte Gedichte beziehungsweise Gedichtvarianten präsentiert werden konnten.¹⁴⁰

Bisweilen gelingt es hierdurch andeutungsweise, eher wenig kanonisierte Autoren der *damnatio memoriae* zu entreißen, was etwa an Max Herrmann-Neisse sinnfällig wird. Der gebürtige Schlesier war zwar von Benn in der *Lyrrik des expressionistischen Jahrzehnts*, nicht jedoch in der *Menschheitsdämmerung* anthologisiert worden und lag länger im forschlichen Dornröschenschlaf. Die Dissertation von Rosemarie Lorenz aus dem Jahre 1965 hatte noch einer verlässlichen Textgrundlage entbehrt, doch zeitigte auch die Ausgabe der Gesammelten

¹³⁶ Klabund: Werke in acht Bänden. In Zusammenarbeit mit Ralf Georg Bogner (u. a.) hg. von Christian von Zimmermann. Heidelberg 1998–2003; K.: Sämtliche Werke. Hg. von Hans-Gert Roloff. Würzburg und Amsterdam seit 1998. – Die achtbändige Ausgabe wurde ergänzt durch K.: »Literaturgeschichte«. Die deutsche und die fremde Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. und mit einem Nachw. versehen von Ralf Georg Bogner. Berlin 2012.

¹³⁷ Beispielsweise Hugo Ball: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Gerhard Schaub und Ernst Teubner. Göttingen (seit 2003), Däubler: Kritische Ausgabe (2004), und Blass: Werk-ausgabe (2009).

¹³⁸ Hans Robert Jauß: Die Epochenschwelle von 1912. Guillaume Apollinaire: »Zone« und »Lundi rue Christine«. Max Imdahl zum 60. Geburtstag. Heidelberg 1986 (wieder in: H. R. J.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt/M. 1989 [Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 864, 216–256]). – Vgl. auch Florens Deuchler: Stichjahr 1912. Künste und Musik der frühen Moderne im Urteil ihrer Protagonisten. Regensburg 2003.

¹³⁹ Schaefer: 1912 (2012); Deutsches Literaturarchiv Marbach (Hg.): 1912. Ein Jahr im Archiv. Zu den Ausstellungen im Literaturmuseum der Moderne, 4. März bis 26. August 2012. Mit einem Gespräch mit Hans Ulrich Gumbrecht. Marbach 2012 (Marbacher Magazin 137/138); Dass.: August 1914. Literatur und Krieg. 3 Bände. Marbach 2013 (Marbacher Magazin 144). – Vgl. ferner auch die Ausstellungen in Oxford (The Great War: Personal Stories from Downing Street to the Trenches) und Straßburg (1914. La mort des poètes).

¹⁴⁰ Hans Weichselbaum: Unbekannte Gedichte und Prosa Georg Trakls entdeckt. Ein Bericht. In: Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Hg. von Uta Degner, H. W. und Norbert Christian Wolf. Salzburg 2016 (Trakl-Studien 26), 405–423. Die dort veröffentlichten Texte sind auch in der Neuausgabe der Dichtungen und Briefe (2020) enthalten.

Werke in den 1980er Jahren zunächst nur mehr eine weitere Doktorarbeit.¹⁴¹ Des 125. Geburts- beziehungsweise 70. Todestags Herrmann-Neisses 2011 wurde indes mit Ausstellungen in Düsseldorf und Herne sowie mit zwei Konferenzen in Nysa (Neisse)/Wrocław (Breslau) und wiederum in Düsseldorf gedacht; 2012 erschienen neben einer zweibändigen Briefausgabe eine Dokumentation der Beziehung zwischen Herrmann-Neisse und seiner Frau Leni sowie eine bibliophile Ausgabe eines Reisealbums des Dichters, während drei Sammelbände in der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Œuvres neue Akzente setzten.¹⁴²

1.5 Positionierung

Umso mehr erstaunt es, dass das Verhältnis des deutschsprachigen Expressionismus als wichtigster Avantgarde der Klassischen Moderne zu formalen Traditionen bislang nur partiell untersucht wurde. Allzu bereitwillig war die Forschung der Selbstinszenierung der Künstler gefolgt, denn obgleich sie sich oftmals nicht selbst als Expressionisten bezeichneten,¹⁴³ akzentuierten sie gerne ihre vermeintliche Radikalität: »Der Expressionismus ist eine Revolution«,¹⁴⁴ hatte der junge Dichter Paul Hatvani 1917 verkündet, und so betonten Studien vor allem das Neue wie Formsprengende.¹⁴⁵ Doch dient das »Revolutionäre« im Selbstverständnis der Literaten (nicht nur der Klassischen Moderne) vor allem dazu, sich gegenüber äl-

¹⁴¹ Rosemarie Lorenz: Max Herrmann-Neisse. Stuttgart 1966 (Germanistische Abhandlungen 14) (zugl. Stuttgart [Diss.] 1965); Max Herrmann-Neisse: GW (1986–1988); Jutta Kepser: Utopie und Satire: die Prosadichtung von Max Herrmann-Neisse. Würzburg 1996 (teilw. zugl. Eichstätt [Diss.] 1995).

¹⁴² Max Herrmann-Neisse: Briefe. 2 Bände. Hg. von Klaus Völker und Michael Prinz. Berlin 2012; M. H.-N.: Daß wir alle Not der Zeit vergaßen. Reisealbum, Herbst 1937. Warmbronn 2012; M. H.-N./Leni Herrmann: Liebesgemeinschaft in der Fremde. Gedichte und Aufzeichnungen. Hg. von Christoph Haacker. Wuppertal 2012. – Andreas Broede (u. a.) (Hg.): »Meine Welt ist, wo mein Werk geschieht«. Beiträge zu Max Herrmann-Neisse. Düsseldorf 2012; Beata Giblak/Wojciech Kunicki (Hg.): Auch in Neisse im Exil. Max Herrmann-Neisse, Leben, Werk und Wirkung (1886–1941). Leipzig 2012 (Schlesische Grenzgänger 5); Sibylle Schönborn (Hg.): Exzentrische Moderne. Max Herrmann-Neisse (1886–1941). Bern 2013 (Jahrbuch für Internationale Germanistik 111). – Die zuvor erschienene Arbeit von Beata Giblak: Wygnanie i jego ojczyzny: Max Herrmann-Neisse (1886–1941). Życie, twórczość, recepcja. Poznań 2010, zeitigte nur begrenzte Wirkung, da sie lediglich in polnischer Sprache vorliegt.

¹⁴³ Sogar der terminologische Stichwortgeber Hiller, der die Formel der »Expressionisten« entscheidend mitgeprägt hatte, nahm später davon Abstand; vgl. Kurt Hiller/Paul Raabe: Ich war nie Expressionist. Kurt Hiller im Briefwechsel mit Paul Raabe 1959–1968. Hg. von Ricarda Dick. Göttingen 2010.

¹⁴⁴ Paul Hatvani: Versuch über den Expressionismus. In: Die Aktion 7 (1917), Nr. 11/12, 146–150, hier 146. – Skeptischer hingegen Hermann Bahr (H. B.): »Beispiellos«. In: H. B.: Expressionismus. Kritische Schriften, Band 14. Hg. von Gottfried Schnödl. Weimar 2010, 33–35, hier 33). Zwar konstatiert er eingangs: »Alle Reden der Expressionisten sagen uns schließlich immer nur, daß, was der Expressionist sucht, ohne Beispiel in der Vergangenheit ist: eine neue Kunst bricht an«; im Folgenden relativiert er indes ironisch diesen Eindruck.

¹⁴⁵ Paul Pörtner (Hg.): Literaturrevolution 1910–1925. Dokumente, Manifeste, Programme. 2 Bände. Darmstadt, Neuwied und Berlin-Spandau 1960/61, Schneider: Formen (1967),

teren literarischen Strömungen abzugrenzen.¹⁴⁶ Vielfach wurde somit übersehen, dass bereits zeitgenössisch konstatiert wurde, »daß die Ausdruckskunst unserer Tage nur in ihren Mitteln, nicht in ihrem Wesen neu«¹⁴⁷ sei und dass die »Formel« des Expressionismus »Erfüllung bestehender Form mit neuem Leben«¹⁴⁸ laute. Erst in jüngerer Zeit wird die »Konstituierung eines literaturgeschichtlichen Begriffs« etwa um 1960 registriert,¹⁴⁹ und umso notwendiger erscheint es, *ad fontes* zu gehen. Dies legt gewissermaßen einerseits die zeitlich nachgelagerte terminologische Konstruiertheit offen und schränkt damit andererseits die Geltung der Konstruktion ein. Entsprechend kann man den literarischen Erscheinungsformen des Expressionismus wiederum unvorbelasteter entgegentreten und seine phänomenologische Vielfalt registrieren, ohne aufgrund eines vorgefassten, simplifizierenden Begriffs deduktiv zu selektieren. Eine weit gefasste Vorstellung vom Expressionismus, wie sie dieser Arbeit zugrunde liegt, ist naturgemäß weniger trennscharf, zugleich aber stärker den künstlerischen und insbesondere den literarischen (Be-)Funden verpflichtet. Als erste Annäherung dient die eingangs erarbeitete Minimaldefinition, wonach der Expressionismus eine künstlerische Bewegung zwischen 1905/07 und 1923/25 war, die vor allem von Künstlerinnen und Künstlern getragen wurde, die zwischen 1865 und 1895 geboren worden waren und sich oft in Zirkeln zusammenschlossen, wobei ihre Kunst durch reduktionistische Tendenzen charakterisiert wurde.

Da in wissenschaftlichen Untersuchungen das Verhältnis des »neue[n] Leben[s]« zur »bestehende[n] Form« bislang vernachlässigt wurde, sind Arbeiten mit einem formgeschichtlichen Schwerpunkt selten. Überblicksdarstellungen widmen sich dem deutschsprachigen Sonett oder komparatistisch der Geschichte der Gedichtform in europäischer Dimension.¹⁵⁰ Peter Sprengel bietet hinsichtlich der expressionistischen Sonettistik zwar eine hilfreiche Synopse,¹⁵¹ doch ergänzen

Thomas Anz/Michael Stark (Hg.): Die Modernität des Expressionismus. Stuttgart und Weimar 1994.

¹⁴⁶ Dieses wiederkehrende Muster untersucht in historischer Perspektive Thomas Anz: Expressionismus, Sturm und Drang. Zur Affinität literarischer Jugendbewegungen. In: Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch. Hg. von Helmut Koopmann und Manfred Misch. Paderborn 2002, 101–112.

¹⁴⁷ So etwa das Urteil von Julius Kühn: Die Geltung des Expressionismus. In: Die Flöte 1 (1918), H. 1/2, 1–3, hier 2, der 1912 mit einer Arbeit über den »vorweimarischen Goethe im Spiegel der Dichtung seiner Zeit« promoviert wurde.

¹⁴⁸ Wiener: Kunst und Werk (1919), 281.

¹⁴⁹ Vgl. Lepper/Nebbrig: Einführung (2011).

¹⁵⁰ Hugo Friedrich: Epochen der italienischen Lyrik. Frankfurt/M. 1964, Hans-Jürgen Schlüter (Hg.): Sonett. Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier (u. a.). Stuttgart 1979 (Sammlung Metzler Abt. E, Poetik 177), Friedhelm Kemp: Das europäische Sonett. 2 Bände. Göttingen 2002 (Münchener Komparatistische Studien 2), Theo Stemmler/Stefan Horlacher (Hg.): Erscheinungsformen des Sonetts. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums. Mannheim 1999 (Kolloquium der Forschungsstelle für Europäische Lyrik 10).

¹⁵¹ Vgl. Sprengel: Geschichte (2004), 602–606. – Hieran schließt die Studie von Helmut Kiesel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933. München 2017 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 10), zwar zeitlich, indes

seinen knappen Überblick allenfalls einzelne autorspezifische Studien, die sich exemplarisch etwa mit Johannes R. Becher, Bertolt Brecht oder Franz Werfel befassen.¹⁵² Auch sonettspezifische Einzelaspekte wie Strophenform oder formalstilistische Gestaltung wurden gelegentlich untersucht,¹⁵³ doch herrscht weiterhin eine Diskrepanz zwischen diesen forschnerlichen Desideraten einerseits und den zunehmend leichter zugänglichen Primärtexten andererseits: Neben zahlreichen Sonettanthologien, die bisweilen knapp kommentiert auch den Expressionismus berücksichtigen,¹⁵⁴ macht eine Datenbank zum literarischen Expressionismus zahlreiche Texte verfügbar; leider wurde jedoch auf deren verlässliche Erschließung verzichtet.¹⁵⁵

nicht inhaltlich an. Kiesel lässt den Expressionismus ohne weitere Erklärung »ab 1910« beginnen und konstatiert allgemein eine »Dynamisierung der Formen« (999–1002), ohne jedoch auf einzelne Formen näher einzugehen. Zudem geraten seine Ausführungen zum Ende der expressionistischen Dichtung allzu allgemein, weshalb er sich bei seinem Bestimmungsvorhaben zuletzt ins Ungenaue-Metaphorische flüchtet: »Eines wurde in den Jahren nach 1920 allerdings deutlich: daß sich die Zeit des Expressionismus ihrem Ende zuneigte. In den Revolutionsjahren 1918/19 gab es eine Flut von expressionistisch aufgedonnerten Empörung- und Erneuerungsgedichten, die teils als Flugblätter, teils in Heftform erschienen. Mit dem ›Versanden‹ der Revolution hörte dies auf. Das expressionistische Aufbruchspathos zerschellte am Beharrungsvermögen von Staat und Gesellschaft. Die expressionistisch schreibenden Autoren verstummten oder wechselten Ton und Themen. [...] Ganz und gar ausgetrocknet und abgestorben war der Expressionismus indessen nicht. Immer wieder erschienen einzelne Gedichte und Gedichtbücher im expressionistischen Stil. Der expressionistische Ton verstummte nicht einfach; er verlor allerdings den Rang der Dominante, blieb den Autoren aber im Gehör und wurde immer wieder angeschlagen, nicht nur in der Lyrik« (1006f.).

¹⁵² Vgl. neben Walter Mönch: Das Sonett im dichterischen Werk Johannes R. Bechers. In: Sinn und Form [1960], 2. Sonderheft J. R. Becher, 266–275, Klaus Weissenberger: Das Sonett bei Franz Werfel. Von der Grotteske zur metaphysischen Sinngebung. In: Unser Fahrplan geht von Stern zu Stern. Zu Franz Werfels Stellung und Werk. Hg. von Joseph P. Strelka und Robert Weigel. Bern (u. a.) 1992, 141–162, und Young-Jin Choi: Die Expressionismusdebatte und die Studien. Eine Untersuchung zu Brechts Sonettdichtung. Frankfurt/M. 1998 (Europäische Hochschulschriften 18,90; zugl. Karlsruhe [Diss.]). Vgl. überdies die Studie von Sigrid Kellenter: Das Sonett bei Rilke. Bern und Frankfurt/M. 1982 (New Yorker Studien zur neueren deutschen Literaturgeschichte 1).

¹⁵³ So von Mitlacher: Sonettgestaltung (1932), Gertrud Wilker-Huersch: Gehalt und Form im deutschen Sonett von Goethe bis Rilke. Bern 1952 (zugl. Bern [Diss.] 1950), Ernst C. Wittlinger: Die Satzführung im deutschen Sonett vom Barock bis zu Rilke. Untersuchungen zur Sonettstruktur. Tübingen (Diss.) 1956, Dirk Schindelbeck: Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart. Frankfurt/M. 1988 (Europäische Hochschulschriften 1,1042; zugl. Freiburg/Br. [Diss.] 1987), und Thomas Schneider: Gesetz der Gesetzlosigkeit. Das Enjambement im Sonett. Frankfurt/M. 1992 (Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 12).

¹⁵⁴ Karl Viëtor (Hg.): Deutsche Sonette. Aus 4 Jahrhunderten. Berlin 1926, Jörg-Ulrich Fechner (Hg.): Das deutsche Sonett. Dichtungen, Gattungspoetik, Dokumente. München 1969, Anita Dietze/Walter Dietze (Hg.): Reines Ebenmaß der Gegensätze. Deutsche Sonette. Berlin 1977, Hartmut Kircher (Hg.): Deutsche Sonette. Stuttgart 1979; Christiane Freudenstein (Hg.): Die schönsten Sonette. Von Petrarca bis Robert Gernhardt. Frankfurt/M. 2009.

¹⁵⁵ So wurden in der Forschungsdatenbank »Der literarische Expressionismus Online« des Verlags de Gruyter (zuvor K. G. Saur) 147 Zeitschriften, Jahrbücher, Sammelwerke und

So blieb die Sonettistik des literarischen Expressionismus eine kaum kartografierte *terra incognita*. Deren hier unternommene erste umfassende Vermessung erscheint zudem umso notwendiger, da in der Forschung lange die normative Vorstellung des Sonetts als einer streng regulierten Form dominierte,¹⁵⁶ welche erst seit der Jahrtausendwende zugunsten der Auffassung einer offenen ›kombinatorischen Textur‹ (so Erika Greber) zurückgedrängt wurde.¹⁵⁷ Neben Greber knüpft diese Arbeit an Thomas Borgstedt an, der es als Ziel seiner gattungstheoretischen und -geschichtlichen Arbeit ansieht, das Sonett terminologisch zu gründen und historisch zu bestimmen – und zugleich die Notwendigkeit weiterer Studien einräumt.¹⁵⁸ Denn im Blick auf das 20. Jahrhundert widmen sich Studien zwar der Sonettdichtung während der nationalsozialistischen Diktatur und der Sonettistik vom Kriegsende bis zur Jahrtausendwende,¹⁵⁹ für den Zeitraum des literarischen Expressionismus ist eine Untersuchung indes noch zu leisten.

Dies geschieht in dieser Arbeit mithilfe von sechs Fallstudien sowie durch die vorliegende Bibliographie: Sie erschließt systematisch wie umfassend die selbständigen und unselbständigen Veröffentlichungen expressionistischer Dichterinnen und Dichter sowie ihre Nachlässe oder Teilnachlässe, welche das Archiv der Aka-

Anthologien zugänglich gemacht; die Datenbank listet ihrerseits 151 Publikationsformen, da etwa die einzelnen Jahrgänge von Jahrbüchern separat gezählt werden. Deren scheinbar differenzierte Suchmöglichkeiten dürfen indes nicht über ihre unzureichende literaturwissenschaftliche Erschließung hinwegtäuschen: Beispielsweise werden im Falle Anton Schnacks nur vier Sonette verzeichnet – tatsächlich enthält die Datenbank jedoch 57 (bisweilen langzeilige) Vierzehnzeiler des gebürtigen Unterfranken. Eine genaue Durchsicht der Texte ist damit weiterhin unumgänglich – obgleich die Digitalisierung zweifelsohne die bisweilen schwer greifbaren Zeitschriften leichter zugänglich macht.

- ¹⁵⁶ Heinrich Welti: *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung*. München 1882, H. W.: *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung*. Mit einer Einleitung über Heimat, Entstehung und Wesen der Sonettform. Leipzig 1884, und Walter Mönch: *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*. Heidelberg 1955.
- ¹⁵⁷ Erika Greber: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln, Weimar und Wien 2002 (*Pictura et poesis* 9; zugl. Konstanz [Habil.] 1994), und E. G.: *Triskaidekaphobia? Sonettzahlen und Zahlensonette*. In: *Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur*. Hg. von Andrea Albrecht, Gesa von Essen und Werner Frick. Berlin 2011 (*Linguae & litterae* 11), 214–247. – Vgl. auch die einleitenden Bemerkungen in: *Sonett-Gemeinschaften. Die soziale Referenzialität des Sonetts*. Hg. von Mario Gotterbarm, Stefan Knödler und Dietmar Till. Paderborn 2019, 1–6.
- ¹⁵⁸ Thomas Borgstedt: *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Tübingen 2009 (*Frühe Neuzeit* 138; zugl. Frankfurt/M. [Habil.] 2001). – Im Anschluss an Reinhart Koselleck geht er von einer Sattelzeit um 1800 aus und sieht im Blick auf das Sonett in den Vorlesungen August Wilhelm Schlegels die »Schwelle zur modernen Sonettdichtung« erreicht: »Die Fülle und Vielfalt, die die Sonettdichtung in den beiden folgenden Jahrhunderten auszeichnet, und die sie im Anschluss an ihre Aufwertung durch die romantische Gattungspoetik wieder ins Zentrum der lyrischen Entwicklung bringt, müsste den Gegenstand einer eigenen Studie bilden« (ebd., 17).
- ¹⁵⁹ Cornelia Jungtrichter: *Ideologie und Tradition. Studien zur nationalsozialistischen Sonettdichtung*. Bonn 1979 (*Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft* 282; zugl. Mainz [Diss.] 1978); Andreas Böhn: *Das zeitgenössische deutschsprachige Sonett. Vielfalt und Aktualität einer literarischen Form*. Stuttgart 1999.

demie der Künste zu Berlin und das Deutsche Literaturarchiv Marbach verwahren. In Einzelfällen wurde dies ergänzt durch die Einsicht von Teilnachlässen in der Bayerischen Staatsbibliothek, der Monacensia (dem Literaturarchiv der Münchner Stadtbibliothek) sowie dem Fritz-Hüser-Institut für Literatur und Kultur der Arbeitswelt in Dortmund. Weit über 4400 Sonette von 368 Schriftstellerinnen und Schriftstellern konnten ermittelt werden und belegen eindrucksvoll die These von der expressionistischen Sonettistik als einem Massenphänomen; zudem bietet die Bibliographie auch ein Textkorpus für weitere Studien.

Über die Gründe für die erstaunliche Beliebtheit des Sonetts im Expressionismus wird vielfach gemutmaß¹⁶⁰, sofern nicht nur lediglich die Existenz dieser Dichtungen registriert wird. Denn trotz der offenkundigen Popularität der Gedichtform finden sich keine dichtungstheoretischen Äußerungen zeitgenössischer Dichter, so dass unterschiedliche Erklärungsmodelle bemüht werden. Die Verwunderung über die eingangs skizzierte Janusköpfigkeit der Epoche¹⁶¹ zeitigt zunächst oftmals rein deskriptive Annäherungsversuche an das Sonett: »Man hätte erwarten sollen, das expressionistische Sonett neige zur Zerklüftung. Stattdessen waltet offensichtlich eine Tendenz zur anakolutischen Reihung vor. Aufzählung statt Verknüpfung, sinnliche Details, Moment um Moment aufleuchtend, jeder für sich distinkt.«¹⁶² Für die ungebrochene Anziehungskraft des Sonetts im Expressionismus könnten äußere wie formimmanente Faktoren verantwortlich sein:

- (1) Die Mehrzahl der expressionistischen Dichter entstammte einer bürgerlich-intellektuellen Schicht und war akademisch gebildet.¹⁶³ Im Kanon der humanistischen Bildung könnten die Autoren mit zahlreichen Sonetten in

¹⁶⁰ Allgemeine Gründe sucht Robert Gernhardt in seinem Essay: »Warum gerade das Sonett?« (in: R.G.: Was das Gedicht alles kann: alles. Texte zur Poetik. Hg. von Lutz Hagestedt und Johannes Möller. Frankfurt/M. 2010, 415–418, hier 417): »Den ersten, wichtigsten Grund fand ich in Wolfgang Kayzers »Kleiner deutscher Versschule«: »Echte Gedichtformen gibt es wenige«. Neben dem Sonett nennt er lediglich Sestine und Glosse, beides ziemlich langatmige Gedichtformen [...]. Aber Stanze, Terzine, Ritornell und so weiter? Alles Strophenformen, zwar regelmäßig gebaut, doch ohne Regel für den Bau, also die Länge des Gedichts. Ein weiterer Grund für die anhaltende Beliebtheit des Sonetts könnte der sein, daß es dem Dichter trotz aller Regelmäßigkeit erlaubt, den Schwierigkeitsgrad – darin einem Heimtrainer vergleichbar – je nach Bedürfnis und Vermögen individuell einzustellen. [...] Der dritte Grund dafür, daß immer noch Sonette geschrieben werden, könnte darin liegen, daß bereits so viele von so vielen berühmten Dichtern geschrieben worden sind. Petrarca, Michelangelo, Shakespeare, Goethe – sie alle haben ihre Kräfte am Sonett gemessen, mit ihnen mißt sich daher auch noch der letzte Reimeschmied, der sich am Sonett versucht.«

¹⁶¹ Diese wurde ebenso bereits von Soergel: Dichtung (1925), insb. 1–12, gesehen und auch auf das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ausgeweitet.

¹⁶² So Kemp: Sonett (2002), Band 2, 354.

¹⁶³ Walter Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890–1933. Stuttgart 1998 (²2010), 125f., hier 126, analysiert, dass »[m]ehr als 80% der Autoren des Expressionismus [...] Akademiker [waren]«. Überdies waren viele von ihnen promoviert, so etwa Benn, Blass, Döblin, Ehrenstein, Hiller, Klemm, Lichtenstein, Pinthus, Stadler und Stramm, letzterer etwa über »Das Welteinheitsporto« (Historische, kritische und finanzpolitische Untersuchungen über die Briefpostgebührensätze des Weltpostvereins und ihre Grundlagen. Halle 1910).

Berührung gekommen sein, die sie zu eigenen poetischen Produktionen animierten. Etwa wendet sich der beim Schlittschuhlaufen mit Georg Heym ertrunkene Ernst Balcke in einem Sonett an Petrarca, aber auch auf Dante und Goethe wird vielfach rekuriert.¹⁶⁴ Da sich gewissermaßen erst in der Beschränkung der Meister zeigt, könnten einige Sonette auch als stilübende *imitatio* entstanden sein.

- (2) Als Ludwig von Ficker Georg Trakl im Krakauer Garnisonsspital besuchte, las Trakl ihm ein Gedicht Johann Christian Günthers vor; in demselben Jahr huldigte eine Ausstellung in Darmstadt der Deutschen Kunst zwischen 1650 und 1800; *Genius*, die »Zeitschrift für alte und werdende Kunst«, die bei Kurt Wolff erschien, veröffentlichte Barocklyrik mit Sonetten von Martin Opitz, Georg Rodolf Weckherlin und Andreas Gryphius, und Alfred Richard Meyers Frau Resi Langer trug unter dem Titel »Rokoko« Gedichte etwa von Günther und Friedrich von Hagedorn vor.¹⁶⁵ Gerade das für die Geschichte des deutschsprachigen Sonetts konstitutive Barock und das anschließende Rokoko reizten die Autoren des literarischen Expressionismus zu einer intensiven Auseinandersetzung.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Ernst Balcke: »Du, mein Petrarka ...«. In: E. B.: Gedichte. Berlin 1914, 109. Vgl. beispielsweise die Dante-Dichtungen von Max Bruns (»Dante«. In: M. B.: Nacht-Sonette. Minden 1919, 29), Franz Werfel (»Aus Dantes Neuem Leben«. In: Das bunte Buch. Leipzig 1914, 124; [»Aus Dantes Neuem Leben] I. In: Das bunte Buch. Leipzig 1914, 125; [»Aus Dantes Neuem Leben] II«. In: F. W.: Einander. Oden Lieder Gestalten. Leipzig 1915, 88) und Paul Mayer (»Dantes Tod«. In: P. M.: Wanderer ohne Ende. Ausgewählte Gedichte. Berlin-Grünwald 1948, 3) oder die Goethe-Gedichte von Theodor Däubler (»An Goethe«. In: Th. D.: Attische Sonette. Leipzig 1924, 13), Hans Franck (»Goethe«. In: H. F.: Siderische Sonette. München [1917], 56; wieder in: Die Rheinlande 19 [1919], Nr. 29, 259) und Otto Brües (»Goethe vor dem Jabachschen Familienbildnis«. In: O. B.: Rheinische Sonette. Frankfurt/M. [1924], 24). Weitere Nachweise auch bei Jae Sang Kim: Dichtergedichte als Gründungsdokumente der expressionistischen Avantgarde. Freiburg/Br. (Diss.) 2007.

¹⁶⁵ Briefe Georg Trakls an Freunde. Ausgewählt und mitgeteilt von Ludwig von Ficker. In: Erinnerung an Georg Trakl. Hg. von L. v. F. Innsbruck 1926, 115–169, hier 162–164. In der Neuausgabe: Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe. Hg. von L. v. F. Salzburg 1966, werden die Briefe Trakls (135–194) und die Erinnerungen Ludwig von Fickers (u. d. T. Der Abschied, ebd. 195–218, hier 205–207) getrennt präsentiert. – Georg Biermann (Hg.): Deutsches Barock und Rokoko. Hg. im Anschluss an die Jahrhundert-Ausstellung Deutsche Kunst 1650–1800, Darmstadt 1914. 2 Bände. Leipzig 1914. – Deutsche Barocklyrik. Ausgewählt und eingeleitet von Fritz Strich. In: *Genius* 3 (1921), Buch 1, 106–118. – Ankündigung des Vortragsabends in: Die Bücherei Maiandros, Buch 1/Beiblatt (1. Oktober 1912), [15]. Vgl. hierzu die Rezension von Anselm Ruest in: Die Bücherei Maiandros, Buch 2/Beiblatt (1. Dezember 1912), 17.

¹⁶⁶ Vgl. neben den Beiträgen von Friedrich Burschell: »Renaissance, Barock und Rokoko. Eine vorläufige Untersuchung« (in: Die weißen Blätter 1 [1914], Nr. 5, 447–463), Hans Hansen: »Barock. (Für Noemi)« (in: Der Strom 1 [1919/20], Nr. 5/6, 27–49) und Hans Gerson: »Das Barock und die moderne Kunst« (in: Der Kritiker 6 [1924], H. 1, 2f.) etwa die Dichtungen von Max Herrmann-Neisse: »Barocker Chanson«/»Barockes Chanson« (in: DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1001, 187É.; M. H.-N.: GW, Band 3, 60), Ernst Balcke: »Rokoko« (in: Die Aktion 2 [1912], Nr. 11, 334; wieder in: E. B.: Gedichte. Berlin 1914, 78), Klabund: »Rokoko« (in: K.: Sämtliche Werke [2010], Band 1.3, 854), Max Pulver: »Rokoko [1 und 2]« (in: M. P.:

- (3) Auf viele expressionistische Dichter übte zudem insbesondere die Romantik Anziehungskraft aus und besaß literarischen Vorbildcharakter: Unter den lyrischen Hommagen finden sich zahlreiche Gedichte etwa auf Novalis, Heym offenbart in seinem Tagebuch, dass er Biographien über den Freiherrn von Hardenberg, Arnim und Brentano lesen möchte, Max Herrmann-Neisse huldigt Eichendorff, Alfred Richard Meyer wendet sich im Namen von Bettina von Arnim an Hermann Pückler-Muskau, und eine Zeitschrift sucht an die *Berliner Romantik* anzuknüpfen.¹⁶⁷ Gleichwohl grassierte um 1800 die »Sonettenwut«,¹⁶⁸ die sich bis zum sogenannten Sonettenkrieg auswuchs, in welchem der Gedichtform distinguierende Funktion zukam. Im Zuge der Romantikrezeption könnte die Form, die von den Dichtern um 1800 okkupiert wurde, auch Expressionisten beeinflusst haben. Denn nicht zuletzt der Aufwertung der Sonettform durch August Wilhelm Schlegel und seiner Konstruktion der vierzeiligen Form ist es zu verdanken, dass es »bis ins 20. Jahrhundert hinein zumindest in Deutschland einen entscheidenden Ausgangs- und Bezugspunkt«¹⁶⁹ erhält. Mit den äußeren Merkmalen wie jambischen Fünfhebern und durchgängig weiblichen Endungen wurde das Sonett zu einer Gebrauchsform, die zu Formexperimenten einlud, wie sie die expressionistischen Dichter durchführten. Der jambische Fünfheber ist auch bei ihnen oft das dominante Versmaß, und thematisch stellt die Romantik ebenfalls mitunter einen Bezugspunkt dar: So könnte die bereits erwähnte Petrarca-Begeisterung auch von einem romantisch vermittelten Petrarkismus inspiriert worden sein, sahen sich die Romantiker doch als Erben wie Fortsetzer dieser »älteren Moderne« (und nicht zufällig entwickelte August Wilhelm Schlegel seine Theorie romantischer Lyrik aus dem

Selbstbegegnung. Gedichte. Leipzig 1916, 12f.), und Alfred Richard Meyer: »Veitshöchheim« (in: A. R. M.: Die Sammlung. Berlin-Wilmersdorf 1921, 98).

¹⁶⁷ Vgl. Kim: Dichtergedichte (2007), Heym: Dichtungen (1960), Band 3: Tagebücher, Träume, Briefe, 63, Max Herrmann-Neisse: »Eichendorff« (in: M. H.-N.: GW, Band 2, 406), Alfred Richard Meyer: »Bettina von Arnim an den Fürsten Hermann Pückler-Muskau (25. Sept. 1833)« (in: Die Bücherei Maiandros. Beiblatt, 1. Februar 1914, 4; wieder in: Romantik 2 [1920], H. 5, 1f., und A. R. M.: Die Sammlung. Berlin-Wilmersdorf 1921, 29f.), Berliner Romantik [ab Jg. 2: Romantik]. Jg. 1–4, 6 (1918–1925). – Vgl. in der »Romantik« etwa die Beiträge von Elisabeth Dauthendey: »Die blaue Blume blüht wieder« (in: Berliner Romantik 1 [1918], H. 1, 4f.), Friedrich Märker: »Vom Wesen der Romantik« (in: Romantik 2 [1919], H. 2, 2–4) und Kurt Walter Goldschmidt: »Expressionismus und Romantik« (in: Romantik 2 [1919], H. 2, 10–14); zuvor bereits Helene Stöcker: »Vom Wesen der Romantik«. (in: Pan 2 [1912], Nr. 39, 1080–1085).

¹⁶⁸ So Goethe in seinem selbstironischen Sonett »Nemesis«. Vgl. hierzu die genau analysierende und interpretierende Studie von Katrin Jordan: »Ihr liebt und schreibt Sonette! Weh der Grille!« Die Sonette Johann Wolfgang von Goethes. Würzburg 2008 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 643; zugl. Konstanz [Diss.]), rezensiert von Achim Aurnhammer in: Goethe-Jahrbuch 125 (2008), 335–338. – Mit anderem Akzent Rainer Heene: »Liebe will ich liebend loben«. Goethes Sonette von 1807/1808. Eine Interpretation auf biographisch-psychologischer Grundlage. Würzburg 2012.

¹⁶⁹ Borgstedt: Topik (2009), 469.

Studium Petrarca heraus). Doch obgleich etwa der Liebesdiskurs dieses zweiten Petrarkismus¹⁷⁰ mitunter aufgegriffen wird, ist die thematische Vielfalt der expressionistischen Sonette gleichwohl größer.

- (4) Novalis, aber auch etwa E. T. A. Hoffmann und Friedrich Schlegel wurden überdies von den französischen Symbolisten wiederholt aufgegriffen.¹⁷¹ Nicht zuletzt dieser Weg einer europäischen Anverwandlung könnte – trotz einer eigenen Formtradition¹⁷² – einen Teil der Beliebtheit der Sonettform in den Dichtungen Charles Baudelaires, Stéphane Mallarmés oder Arthur Rimbauds erklären; beispielsweise ist von den 126 *Fleurs du Mal* mit sechzig Gedichten nahezu die Hälfte der »Blumen« in Sonettform verfasst – inkludiert man die freieren Formen, erhöht sich der Anteil sogar auf genau die Hälfte. Mit dem vorbildhaften Charakter dieser Dichter und weiterer symbolistischer Vertreter¹⁷³ wird auch die Form gewissermaßen reimportiert. Und Karl Kraus' Anmerkung, dass man »[m]it Paris [...] nicht bloß den Stoff, sondern auch die Form gewonnen«¹⁷⁴ habe, ließe sich auch auf die deutschsprachigen Expressionisten übertragen.
- (5) Dies zeigt zudem, dass das Sonett wie keine andere Gedichtform trotz aller nationalsprachlichen Differenzen europäisch geprägt wurde.¹⁷⁵ Und ver-

¹⁷⁰ Vgl. Katrin Korch: Der zweite Petrarkismus. Francesco Petrarca in der deutschen Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts. Aachen und Mainz 2000 (zugl. Freiburg/Br. [Diss.] 1999).

¹⁷¹ Vgl. Werner Vortriede: Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols. Stuttgart 1963 (Sprache und Literatur 8); kritisch hierzu die Rezension von Hans Robert Jauf. In: Romanische Forschungen 77 (1965), 174–183. Vgl. hierzu auch Zanucchi: Transfer (2016), 16f.

¹⁷² André Gendre: *Évolution du sonnet français*. Paris 1996 (Perspectives littéraires).

¹⁷³ Vgl. Bernhard Böschenstein: Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Literatur der Jahrhundertwende. In: *Euphorion* 58 (1964), H. 4, 375–395; Manfred Gsteiger: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869–1914)*. Bern und München 1971, die Textzusammenstellung von Friedhelm Kemp: »Ich zweifle doch am Ernst verschränkter Zeilen!« Das französische Sonett und seine Aneignung in Deutschland. München 1990, und ferner (nicht nur in komparatistischer Perspektive) Gregor Streim: Das neue Pathos und seine Vorläufer. Beobachtungen zum Verhältnis von Frühexpressionismus und Symbolismus. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 117 (1998), H. 2, 239–254.

¹⁷⁴ Karl Kraus: *Heine und die Folgen*. München 1910, 10.

¹⁷⁵ Giovanni Arcidiacono: *Il sonetto italiano dalle origini ai nostri giorni*. Antologia critica-storica. Firenze 1961; Ada Ruschioni: *Il sonetto italiano*. Morfologia, profilo storico, anthologia. 2 Bände. Milano 1985; Ugo Foscolo: *Vestigi della storia del sonetto italiano dall'anno MCC al MDCCC*. Roma 1993 [Repr. der Ausgabe Zürich 1816], und der dazugehörige Kommentarband von Maria Antonietta Terzoli: I »Vestigi della storia del sonetto italiano« di Ugo Foscolo. Roma 1993; Gendre: *Évolution* (1996); Richard A. Seybolt: *La introducción y desarrollo del soneto en España*. Estudios estilísticos del soneto español. Bloomington, Ind., (Diss.) 1973 (zugl. Ann Arbor, Mich.); Thomas W. H. Crosland: *The English Sonnet*. London 1917 (Repr. Folcroft, Pa. 1974); Enid Hamer (Hg.): *The English Sonnet*. An Anthology. London 1936 (Repr. Folcroft, Pa., 1971); Peter Noçon (Hg.): *The English Sonnet*. An Introduction to the Study of Poetry. 2 Bände. Paderborn 1979–1983 (Texts for English and American studies 5); Holger M. Klein (Hg.): *English and Scottish Sonnet Sequences of the Renaissance*. 2 Bände. Hildesheim und New York 1984; Thomas

bindet es mit dem Ursprung des Expressionismus, denn bereits von Zeitgenossen wie Eckart von Sydow wurde zu Recht auch auf dessen europäische Wurzeln verwiesen.¹⁷⁶ Daher verwundert es nicht, dass sich allein in Johannes R. Bechers hymnischer Gedichtsammlung mit dem programmatischen Titel *An Europa*, die er während des Ersten Weltkriegs veröffentlichte, neunzehn Sonette finden, welche den paneuropäischen Gedanken einer neuen Friedenszeit beschwören.¹⁷⁷

- (6) Gleichwohl beriefen sich vor den expressionistischen Schriftstellern bereits Autoren des literarischen Ästhetizismus¹⁷⁸ insbesondere auf die französischen Dichter des Symbolismus: 1901 erschien eine Nachdichtung der *Blumen des Bösen* durch Stefan George, der sich überdies in weiteren Übertragungen, Um- und eigenen Dichtungen intensiv mit der Sonettform befasste.¹⁷⁹ Die »forêts de symboles« durchstreiften sonettistisch auch etwa Hugo von Hofmannsthal und insbesondere Rainer Maria Rilke, für den das Sonett zu einer bestimmenden Form seines Werkes wurde. Im Zuge einer parodistischen *imitatio* distanzieren sich daher die Expressionisten wiederum in Sonetten von diesen Dichtern: Georg Heym wendet sich in dem poetologischen »November«-Sonett gegen George und Max Herrmann-Neisse und konterkariert in seinen *Porträte[n] des Provinz-Theaters* den Ästhetizismus Rilkes und Hofmannsthals.¹⁸⁰

P. Roche: *Petrarch and the English Sonnet Sequences*. New York 1989 (AMS Studies in the Renaissance 18); Jennifer Ann Wagner: *A Moment's Monument. Revisionary Poetics and the Nineteenth-Century English Sonnet*. Madison und London 1996; Phillis Levin (Hg.): *The Penguin Book of the Sonnet. 500 Years of a Classic Tradition in English*. London und New York 2001; Kemp: *Sonett* (2002); André Ughetto: *Le sonnet. Une forme européenne de poésie. Étude, suivie d'un choix de sonnets italiens, espagnols, anglais, allemands, russes et français*. Paris 2005; William Thomas Rossiter: *Habeas Corpus. The Arrival of the English Sonnet Form*. Liverpool (Diss.) 2006.

¹⁷⁶ Eckart von Sydow: *Der doppelte Ursprung des deutschen Expressionismus*. In: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* 1 (1919), H. 10, 227–230, hier 227: »Wenn von ›deutschem Expressionismus‹ die Rede ist, so kann diese Formel nicht als völlig richtig anerkannt werden. Denn der Umkreis des mit ihr bezeichneten Lebens ist nicht bloß vom deutschen Genius umzirkelt worden, sondern diese neudeutsche Kunst hat ihre Anregung vielfältig im Auslande gefunden, um sie dann ihrerseits in eine eigene deutsche Form zu gießen«.

¹⁷⁷ Johannes R. Becher: *An Europa*. *Neue Gedichte*. Leipzig 1916 (Repr. Nendeln 1973).

¹⁷⁸ Annette Simonis: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*. Tübingen 2000 (Communicatio 23; zugl. Köln [Habil.] 1998/1999).

¹⁷⁹ Bereits zehn Jahre zuvor hatte George eine Auswahl der »Blumen« als Privatdruck veröffentlicht, vgl. Charles Baudelaires *Blumen des Bösen*. Umgedichtet von Stefan George. o. O. 1891. Seine weiteren Übertragungen: Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen*. Berlin 1901; *Zeitgenössische Dichter*. 2 Bände. Berlin 1905; *Shakespeare Sonnette*. Berlin 1909. – Vgl. zu Georges Baudelaire-Umdichtungen insb. Zanucchi: *Transfer* (2016), 145–157.

¹⁸⁰ Heym: *Dichtungen* (1964–1968), Band 1, 155/Heym: *Gedichte* (1993), Band 1, 506; Herrmann-Neisse: *GW* (1986–1988). – Vgl. auch Achim Aurnhammer: *Verehrung, Parodie, Ablehnung. Das Verhältnis der Berliner Frühexpressionisten zu Hofmannsthal und der Wiener Moderne*. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 24 (1993), 29–50.

- (7) Johannes R. Becher bezeichnete in einer poetologischen Dichtung das Sonett als »Sinnbild einer Ordnungsmacht, | Als Rettung vor dem Chaos«,¹⁸¹ ein weit gespanntes Konditionalgefüge lässt in dieser Dichtung die Erscheinung der Form auch syntaktisch als Erlösung wirken. Doch obgleich Bechers Verse erst angesichts der Schrecken des Zweiten Weltkriegs entstanden, vermochte eine feste Form auch bereits in der haltlosen Zeit des ersten Weltenbrands Anziehungskraft auf Literaten auszuüben.
- (8) In der Geschichte der sonettistischen Dichtung wurde der Vierzehnzeiler häufig für reflexive, nicht zuletzt selbstreflexive, Darstellungen genutzt; Greber sieht die Sonettistik zu Recht als »ein Genre, das wie kein anderes eine Tradition der poetologischen Reflexion ausgebildet hat«. ¹⁸² Gerade an dieser Reflexionsmöglichkeit, die sich nicht nur auf eine autopoetische Selbstbespiegelung beschränkt, könnten indes die expressionistischen Dichter Gefallen gefunden haben, da der Expressionismus von einer »Dialektik von Ichdissoziation und Icherneuerung«, einer »Strukturkrise des Ich und de[m] Versuch einer Erneuerung«¹⁸³ geprägt wurde.
- (9) Zugleich loten die Expressionisten die Spannung zwischen Form und Inhalt aus, den Kontrast »zwischen der traditionellen poetischen Form und realen Sachverhalten, die herkömmlichem Verständnis nach denkbar poesiefeln oder -unwürdig sind«. ¹⁸⁴ Ernst Blass bedenkt ein Bordell, Paul Boldt ein Boxmatch, Max Herrmann-Neisse das Mädchen, das im (S. Fischer-)Verlag am Telefon sitzt, Johannes R. Becher ein Maschinengewehr und Walter Rheiner den Bar-Manager.¹⁸⁵ Sie knüpfen hierbei bisweilen thematisch an Vorläufer

¹⁸¹ Johannes R. Becher: Das Sonett. In: J. R. B.: Gesammelte Werke. Band 5: Gedichte 1942–1948. Hg. vom Johannes-R.-Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin und Weimar 1967, 230. – Bereits zuvor hatte Becher »Über das Sonett« in einer poetologischen Dichtung reflektiert; vgl. hierzu u. a. Greber: *Texte* (2002), 561. Zu Bechers Aneignung der Form auch J. R. B.: *Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre*. Ein Versuch. In: *Sinn und Form* 8 (1956), 329–351.

¹⁸² Greber: *Texte* (2002), 41.

¹⁸³ Silvio Vietta/Hans-Georg Kemper: *Expressionismus*. Nachdruck der 6., unveränderten Auflage. München 1997 (Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert 3), 186.

¹⁸⁴ Sprengel: *Geschichte* (2004), 605.

¹⁸⁵ Ernst Blass: »Bordell«. In: *Die Aktion* 4 (1914), Nr. 1, 5; Paul Boldt: »Boxmatch«. In: *Die Aktion* 2 (1912), Nr. 28, 880 (wieder in P. B.: *Junge Pferde! Junge Pferde! Das Gesamtwerk*. Lyrik, Prosa, Dokumente. Hg. und mit einem Nachw. von Wolfgang Minaty. Mit einem Vorw. von Peter Härtling. Olten [u. a.] 1979, 63, und P. B.: *Der Wind schweigt weit*. Ausgewählte Gedichte. Mit einem Nachw. von Peter Härtling. Ausw. von Christian Lux. Mit farb. Fotogr. von Annette Kühn. Wiesbaden 2008, 39); Max Herrmann-Neisse: »Das Mädchen, das im (S. Fischer-)Verlag am Telefon sitzt, denkt«. In: M. H. N.: *GW*, Band 3, 179 (vgl. auch den Nachlass im DLA Marbach, A: Herrmann-Neisse, 60.1005, 118); Johannes R. Becher: »Auf ein Maschinengewehr I–III«. In: J. R. B.: *An Europa*. Neue Gedichte. Leipzig 1916, 14f.; Walter Rheiner: »Dem Bar-Manager«. In: W. R.: *Der bunte Tag*. Erste Gedichte, Gedicht-Fragmente, Prosa-Versuche, Skizzen, Novellistische Fragmente. Dresden 1919 (Dichtung der Jüngsten 12/13). Dresden 1919, 71 (wieder in: W. R.: *Kokain*. Lyrik, Prosa, Briefe. Mit Ill. von Conrad Felixmüller. Hg. von Thomas Rietzschel. Frankfurt/M., Olten

wie den Naturalismus an, indem sie etwa die ehemals poesieferne Großstadt als eines ihrer bevorzugten Motive gestalten.

- (10) Sprengel weist ferner darauf hin, »daß gerade die syllogistische Struktur des Sonetts, sein Charakter als ›Poesiemaschine‹, einem Bedürfnis der jungen Autoren entsprach: nämlich der Unausweichlichkeit, Monotonie und Determiniertheit, ja der unterschwellig mechanischen Qualität des modernen Lebens«. ¹⁸⁶ Im Anschluss daran konstatiert Frank Krause, dass sich die »strenge Form des Sonetts [...] zur Betonung der Monotonie von Erfahrungen« eigne, »während seine finale Struktur es erlaub[e], auf eine sich zuspitzende Beziehung gegenläufiger Kräfte zu reflektieren«. ¹⁸⁷
- (11) Mit Blick auf einen weiteren Höhepunkt der deutschsprachigen Sonettdichtung zwischen 1930 und 1945 stellt Simon Karcher fest, dass »[d]as Sonett mit seinem strengen Bau und seiner festgelegten Versfolge [...] den Dichtern die Gewissheit [gab], die lyrische Subjektivität zu überwinden und dem mitzuteilenden Gedanken den Anschein überpersönlicher ›Gültigkeit‹ zu verleihen«. ¹⁸⁸ Dies gilt bereits für das lange expressionistische Jahrzehnt, und über die expressionistische Lyrik hinaus kann das Sonett auch als »ein Paradefall der Modernität« gelten, »indem es zugleich auf den Überlieferungscharakter wie auf den überindividuellen Geltungsanspruch aller Literatur verweist«. ¹⁸⁹
- (12) Neben dieser entindividualisierten Geborgenheit in einer formalen Tradition und einem überpersönlichen Diskurssystem ermöglicht das Sonett vor allem jedoch auch eine individuelle Positionierung des Dichters, die bei Lyrik in freien Formen nicht gegeben ist: denn nur bei einer feststehenden Form wird eine Abweichung überhaupt als solche erkennbar.

Die Gründe für die fortgesetzte Beliebtheit des Sonetts sind folglich mindestens ebenso vielgestaltig wie seine Erscheinungsformen. Jedoch gilt es, diese Postulate anhand des literarhistorischen Befunds zu überprüfen.

Dies geschieht im Folgenden mithilfe sechs exemplarischer Einzelstudien, die (neben den bereits genannten Studien von Greber und Sprengel) an zwei bislang wenig beachtete Aufsätze anknüpfen, die unabhängig voneinander beispiel-

und Wien 1985, 22; Nachlass im Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Rheiner, 54, 71).

¹⁸⁶ Sprengel: *Geschichte* (2004), 604f. – Dieses Erklärungsmuster greift u. a. Katharina Grätz: *Schlote, Schlacken, Hochöfen. Josef Wincklers »Eiserne Sonette«*. In: *Sonett-Gemeinschaften. Die soziale Referenzialität des Sonetts*. Hg. von Mario Gotterbarm, Stefan Knödler und Dietmar Till. Paderborn 2019, 237–256, hier 238, auf, findet jedoch keine weiteren Gründe »dieser Vorliebe für das Sonett«.

¹⁸⁷ Frank Krause: *Literarischer Expressionismus*. Paderborn 2008, 185.

¹⁸⁸ Simon Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht – ein Vergleich*. Würzburg 2006 (*Der neue Brecht 2*; zugl. Augsburg [Diss.] 2006), 32.

¹⁸⁹ Borgstedt: *Topik* (2009), 2.

haft unterschiedliche Aspekte der Sonettichtung Georg Trakls beleuchten: Aigi Heero rekonstruiert anhand der Sonette paradigmatisch eine Stilentwicklung, erkennt jedoch nur endgereimte Dichtungen an. Damit geht sie implizit indes von einem normativen Formverständnis aus und fällt folglich hinter Grebers Vorstellung einer freieren Kombinatorik ebenso zurück wie hinter den Erkenntnisstand Klaus Weissenbergers, der eindrücklich wie überzeugend das »Durchbrechen des traditionellen Modellbezugs« belegt.¹⁹⁰ Indem sich Weissenberger jedoch auf diesen sonettistischen Schwellenpunkt konzentriert, vernachlässigt er seinerseits die formgenetische Entwicklung im Œuvre des Dichters. Kombiniert man beide Ansätze, erweist sich dies indes als tragfähiger Ausgangspunkt, um sich in *close-reading*-Analysen den Sonettichtungen Trakls und weiterer expressionistischer Dichter zu nähern. Die Entwicklungen transgredieren jedoch teils den früher oft normativ aufgefassten Rahmen der Sonettichtungen, wobei sich gerade diese Transgressionen, das »kombinatorische Moment der variablen Reimschemata«¹⁹¹ als fruchtbar wie aufschlussreich erweisen: So kann einerseits der individuelle Umgang eines Dichters mit der Form rekonstruiert, andererseits die Evolution der Gedichtform innerhalb des langen expressionistischen Jahrzehnts verdeutlicht werden.

1.6 Chronologie und Auswahl der Autoren

Überblickt man die zeitlichen wie terminologischen Annäherungen, ergibt sich eine dreiteilige chronologische Gliederung mit flexiblen Übergängen, die mit weiteren literaturwissenschaftlichen Versuchen, Phasen der expressionistischen Dichtung zu bestimmen, überwiegend übereinstimmt. Abweichend hiervon ist (unter Berücksichtigung der kunst- wie literargeschichtlichen Befunde) insbesondere der Beginn des langen expressionistischen Jahrzehnts von etwa 1910 auf 1905/07 vorzuverlegen und der Expressionismus auf die Jahre 1905 bis 1925 mit einer ›Kernzeit‹ zwischen 1907 und 1923 zu datieren; inmitten dieser zwei Jahrzehnte liegt als ereignis- und polithistorischer Keil die einschneidende Erfahrung des Ersten Weltkriegs. Der Expressionismus gliedert sich daher in drei Phasen, die hinsichtlich der literarischen Erscheinungsformen skizzenhaft mit thematischen Vorlieben korrelieren:

- (1) 1905/07 bis 1914: Expressionismus zwischen Konstitution und früher Blüte
 Zwischen 1905 und 1907 verdichteten sich in den Künsten die Anzeichen für neuartige Ausdrucks-, aber auch Organisationsformen. Künstlergruppen

¹⁹⁰ Klaus Weissenberger: Das Durchbrechen des traditionellen Modellbezugs, dargestellt an Georg Trakls Sonetten. In: Internationales Georg-Trakl-Symposium Albany, N. Y. Hg. von Joseph P. Strelka. Bern (u. a.) 1984, 187–196, Aigi Heero: Weg zum Sonett. Georg Trakls Sonette als Beispiel einer Stilentwicklung. In: *Triangulum* 10 (2003/04), 100–111.

¹⁹¹ Borgstedt: Topik (2009), 479.

und -zirkel gewannen an Bedeutung, während reduktionistische, verdichtende und synthetisierende Tendenzen die ästhetischen Ausdrucksformen prägten. So erlebte der Frühexpressionismus einen ersten Höhepunkt, wobei sonettistisch insbesondere das Großstadtmotiv häufig gestaltet wurde. Gemeinsame thematische Vorlieben täuschen indes nicht darüber hinweg, dass der Expressionismus von Beginn an nicht als einheitliche Bewegung zu verstehen ist denn als unklarer Sammelbegriff bisweilen divergente künstlerische Ausdrucksweisen vereint.

(2) 1914 bis 1918: Expressionismus zwischen Heroisierung und Pazifismus

Der Erste Weltkrieg wirkte sich auf die expressionistischen Künstler drastisch aus: Nach den Unfalltoden von Georg Heym und Ernst Balcke (1912) starben mittel- oder unmittelbar an den Folgen des Krieges etwa im Jahre 1914 Alfred Lichtenstein, Ernst Wilhelm Lotz, August Macke, Ernst Stadler und Georg Trakl, 1915 August Stramm, 1916 Franz Marc sowie Gustav Sack und 1918 Egon Schiele. Der Krieg zwang auch zu einer Positionierung, wobei das »Stereotyp vom pazifistischen Expressionisten«¹⁹² korrigiert werden muss. So hatten sich etwa Lichtenstein, Stadler und Marc freiwillig gemeldet; Paul Zech, Klabund und Rudolf Leonhard steuerten kriegsbegeisterte Verse bei – die etwa »zur kompromisslosen Antikriegshaltung von Franz Pfemfert [kontrastierten]«.¹⁹³ Die Rubrik »Verse vom Schlachtfeld«, welche *Die Aktion* erstmals im Oktober 1914 veröffentlichte,¹⁹⁴ mag exemplarisch für den herausragenden thematischen Schwerpunkt dieser Phase stehen.¹⁹⁵

(3) 1918 bis 1923/25: Expressionismus zwischen zweiter Blüte und Niedergang

Mit dem Kriegsende erlebte der Expressionismus einen zweiten Höhepunkt: Zahlreiche Zeitschriften wurden neu gegründet, und zugleich trat eine Generation von Künstlern in Erscheinung, die bereits in ihrer Jugend

¹⁹² Fährnders: *Avantgarde* (1998), 132.

¹⁹³ Fährnders: *Avantgarde* (1998), 132.

¹⁹⁴ Vgl. *Die Aktion* 4 (1914), Nr. 42–43, 834f. Pfemfert überschrieb die Gedichte Wilhelm Klemms hier noch »Dichtungen vom Schlacht-Feld« und sah in ihnen »die ersten wertvollen Verse, die der Weltkrieg 1914 hervorgebracht hat, es sind die ersten Kriegsgedichte« (ebd., 834; Hervorhebungen im Original).

¹⁹⁵ Vgl. Sören Steding: *Mars und Muse. Kriegsliteratur im »Sturm« 1914–1918*, nebst einem empirischen Vergleich mit den Zeitschriften »Die Aktion« und »Die weißen Blätter«. In: *Der Sturm. Literatur, Musik, Graphik und die Vernetzung in der Zeit des Expressionismus*. Tagung im November 2013 an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Hg. von Henriette Herwig und Andrea von Hülsen-Esch. Berlin und Boston 2015, 25–36, und Natalia Pestova: *Expressionistische Dichtung und der Krieg*. In: *Frieden und Krieg im mitteleuropäischen Raum. Historisches Gedächtnis und literarische Reflexion*. Hg. von Milan Tvrđík und Harald Haslmayr. Wien 2017, 73–80. Vgl. zudem Jan Andres: *Poetische Kriegs-Darstellung. Der Einfluss des Ersten Weltkriegs auf das ästhetische Bewusstsein: Trakl, Stramm, George*. In: *Nach 1914. Der Erste Weltkrieg in der europäischen Kultur*. Hg. von Michael Braun, Oliver Jahraus, Stefan Neuhaus und Stéphane Pesnel. Würzburg 2017 (*Film – Medium – Diskurs* 76), 113–131.

›expressionistisch‹ sozialisiert worden war. Dessen ungeachtet war die Auseinandersetzung mit dem Krieg und seinen Folgen weiterhin ein bestimmendes Thema. Überdies schlug sich die politische Neuorientierung um und nach 1918 in den künstlerischen Ausdrucksformen wie persönlichen Lebensläufen nieder: Gustav Landauer, Erich Mühsam und Ernst Toller spielten eine herausragende Rolle in den revolutionären Wirren der Münchner Räterepublik,¹⁹⁶ *Die Aktion* veröffentlichte zunehmend linksradikale Aufrufe, Rudolf Leonhard *Spartakussonette*,¹⁹⁷ und aus Freunden wurden Genossen. Der Forderung, einmal »Ernst [zu] machen mit der Utopie«,¹⁹⁸ folgte jedoch die Ernüchterung über den Zusammenbruch der revolutionären Bewegungen. In derselben Zeit wurde der Expressionismus zunehmend theoretisch erfasst, kanonisiert – und damit bereits historisiert. Dergestalt als Epoche »überwunden« wurde er zunehmend zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen.

Diese Chronologie könnte als heuristisches Instrumentarium sicherlich induktiv weiter differenziert werden; anstelle sophistischer, engerer Abgrenzungen dient sie hier indes als Kettfaden, der den textilen Schussfäden ihren Platz im Gewebe weist.

Sechs dieser ›Fäden‹ werden im Folgenden genauer analysiert. Im Mittelpunkt stehen somit keine (etwa quantitativen) Gesamtaussagen über die Sonettistik zwischen 1905/07 und 1923/25; vielmehr liegt der Fokus auf der individuellen Gestaltung der Form. Gleichwohl stehen die einzelnen Autoren als *partes pro toto* für den Expressionismus in seiner vielgestaltigen Erscheinung und beleuchten sein Verhältnis zur formalen Tradition. Aus den 368 Schriftstellerinnen und Schriftstellern, welche die Sonettbibliographie des langen expressionistischen Jahrzehnts verzeichnet, wurden Georg Heym (1887–1912) und Georg Trakl (1887–1914), Max Herrmann-Neisse (1886–1941) und Paul Zech (1881–1946) sowie Anton Schnack (1892–1973) und Walter Rheiner (1895–1925) ausgewählt.

Diese Auswahl ist in mehrerlei Hinsicht repräsentativ. Die Lebensdaten der Autoren mit ihren Geburtsjahrgängen zwischen 1881 und 1895, ihren Sterbejahren zwischen 1912 und 1973 bilden einen Querschnitt der expressionistischen Generation. Quantitativ stellen sie mit 1081 Sonetten ein Viertel der hier bibliographisch verzeichneten Gedichte. Nicht nur für Zech erweist sich das Sonett

¹⁹⁶ Vgl. Wolfgang Frühwald: Kunst als Tat und Leben. Über den Anteil deutscher Schriftsteller an der Revolution in München 1918/1919. In: Sprache und Bekenntnis. Hermann Kunisch zum 70. Geburtstag, 27. Oktober 1971. Hg. von W. F. und Günter Niggel. Berlin 1971, 361–389, Hansjörg Viesel (Hg.): Literaten an der Wand. Die Münchner Räterepublik und die Schriftsteller. Frankfurt/M. 1980, Herbert Kapfer/Carl-Ludwig Reichert: Umsturz in München. Schriftsteller erzählen die Räterepublik. München 1988, Michaela Karl: Die Münchener Räterepublik. Porträts einer Revolution. Düsseldorf 2008, und Volker Weidemann: Träumer. Als die Dichter die Macht übernahmen. Köln 2017.

¹⁹⁷ Rudolf Leonhard: *Spartakussonette*. Stuttgart 1921.

¹⁹⁸ René Schickele: Der Konvent der Intellektuellen. In: *Die weißen Blätter* 5 (1918), H. 2, 96–105, hier 105.

hierbei als diejenige Form, welche sein Œuvre charakteristisch prägt;¹⁹⁹ Heym etwa verfasste nahezu jedes fünfte Gedicht als Sonett. Über ein rein quantitatives Kriterium hinaus war ferner zu berücksichtigen, ob ein Dichter auch mit unselbständigen Veröffentlichungen reüssierte; eine zahlenmäßig geringere Präsenz in diversen Zeitschriften konnte mehr Aufsehen erregen denn eine umfangreiche Sonettmonographie, die keinerlei Wirkung zeitigte. Um jedoch nicht einem retrospektiv gefassten Expressionismusbegriff und dessen Selektion, Typisierung und Anspruch auf Deutungshoheit zu verfallen, wurden mit Trakl, Heym und Zech drei Autoren gewählt, die in der *Menschheitsdämmerung* kanonisiert wurden, während die in der Auswahl Pinthus' nicht vertretenen Schriftsteller Herrmann-Neisse, Schnack und Rheiner (bis heute) eher zu den unbekannteren Protagonisten des literarischen Expressionismus zählen. Holzschnittartig korrespondieren die Autorenpaare überdies mit den drei Phasen:

- (1) Georg Heym und Georg Trakl können beide als herausragende, früh verstorbene Vertreter des Frühexpressionismus gelten. Doch trotz des gemeinsamen Geburtsjahrs repräsentieren sie zwei unterschiedliche Dichtungs- wie Lebensentwürfe. Heym wusste sich öffentlichkeitswirksam in literarischen Zirkeln wie dem »Neuen Club« zu bewegen und trat mehrfach in dessen »Neopathetischem Cabaret« auf; die Kritik registrierte nach einer Lesung, Heym habe »durchaus recht, [...] die unmittelbare Fühlung mit dem Publikum zu suchen und seine lebensfrische Persönlichkeit dabei den Leuten ironisch ad oculos zu führen«, und werde keinesfalls »an Vernachlässigung sterben«.²⁰⁰ Demgegenüber las Georg Trakl bei einem seiner Auftritte »leider etwas zu schwach, wie von Verborgenen heraus, aus Vergangenheiten oder Zukünften«,²⁰¹ in jedem Fall »für einen intimen Zirkel« und weniger »für einen größeren Saal«.²⁰² So wurde Trakl eher als introvertierter »Fremdling« und »Einzelgänger«, Heym als vitaler wie extrovertierter Charakter gesehen. Beide nähern sich auch der Sonettform auf unterschiedliche Weise – weshalb es nicht überrascht, dass ihre Verdienste um die Erneuerung der Sonettform unter expressionistischen Vorzeichen auf verschiedenen Gebie-

¹⁹⁹ Vgl. Martinec (2019), 223: »Wer Paul Zech heute überhaupt noch kennt, wird ihn höchstwahrscheinlich überwiegend, wenn nicht gar ausschließlich, als Sonettisten wahrgenommen haben«.

²⁰⁰ Anselm Ruest: Vorlesung im Salon Cassirer. Georg Heym-Abende. In: Die Aktion 1 (1911), Nr. 15, 468–470, hier 468f. – Vgl. ferner Egbert Krispyn: Georg Heym und der »Neue Club«. In: Revista da letras 4 (1963), 262–271, Richard Sheppard (Hg.): Die Schriften des Neuen Clubs. 2 Bände. Hildesheim 1980–1983, und Peter Gust: Georg Heym in der Zirkelbildung des Berliner Frühexpressionismus. In: Literarisches Leben in Berlin 1871–1933. Studien. Hg. von Peter Wruck. Band 2. Berlin 1987, 7–44.

²⁰¹ Allgemeiner Tiroler Anzeiger Nr. 286 vom 13. Dezember 1913, 2 (auszugsweise in: Ludwig von Ficker: Vorlesung von Robert Michel und Georg Trakl. In: Der Brenner 4 [1914], H. 7, 336–338, und vollständig wieder in Trakl: HKA, Band 2, 719f.).

²⁰² Innsbrucker illustrierte Neueste Nachrichten Nr. 12 vom 14. Dezember 1913, 5 (wieder in: Trakl: HKA, Band 2, 720f., hier 720).

ten liegen: Heym widmet sich historischen Stoffen der griechischen Antike, den Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts sowie der Napoleonischen Zeit, die für ihn ein aktivistisches Prinzip verkörpern, um sodann zu brüchig-morbiden Stadtgedichten vorzudringen; Trakl, der sich dem Sonett eher sporadisch zu bedienen scheint, betreibt indes in seinen Gedichten eine konsequente Weiterentwicklung der Form, die ihn letztlich bis zu reimloser Modernität führt.

- (2) Ein Briefwechsel aus den 1930er Jahren, als Max Herrmann-Neisse in London und Paul Zech in Buenos Aires im Exil war,²⁰³ scheint die früheren, unterschiedlichen Positionen, welche die beiden Autoren zum Ersten Weltkrieg eingenommen hatten, zu verdecken: Vor seiner kriegskritisch-pazifistischen Haltung, die sich etwa in dem als Privatdruck erschienenen Bändchen *Vor Cressy an der Marne* oder dem *Grab der Welt*, einer »Passion wider den Krieg auf Erden« spiegelt, hatte sich Zech freiwillig gemeldet und patriotische Gedichte auf *Helden und Heilige* verfasst.²⁰⁴ Herrmann-Neisse war indes stets Pazifist geblieben und hatte in einer Reihe von Gedichten früh bekannt, dass ihm »vor diesem Markt von Mördern graut«.²⁰⁵ Zuvor hatten beide bei Alfred Richard Meyer veröffentlicht: der Schlesier Herrmann-Neisse *Porträte des Provinz-Theaters*, mit denen er die Theaterverhältnisse im Allgemeinen und im Besonderen in seiner Heimatstadt karikierte, sich zugleich jedoch poetologisch positionierte; der gebürtige Westpreuße Zech hatte sich nach naturlyrischen Anfängen dem großstädtischen wie industriellen Alltag des »schwarzen Reviers« zugewandt.²⁰⁶ Neben thematischen Differenzen verkörpern beide Dichter die *longue durée* des Expressionismus – und sind nicht zuletzt deshalb die beiden quantitativ produktivsten Sonettisten des langen expressionistischen Jahrzehnts.
- (3) Anton Schnack und Walter Rheiner entstammten indes der jüngeren, spätextpressionistischen Generation. Beide traten erstmals 1915 in der *Aktion* literarisch in Erscheinung,²⁰⁷ eine Nummer versammelte sogar Sonet-

²⁰³ Vgl. die Briefe Max Herrmann-Neisses an Paul Zech (1935–1940) (DLA Marbach, A:Zech, 63.402–404, 64.707 und 69.52/1–5; AdK, Zech 149) sowie Zechs Gegenbriefe (1936–1940; DLA Marbach, A:Herrmann-Neisse, 60.758/1–5).

²⁰⁴ Paul Zech [Ps. Michel Michael]: *Vor Cressy an der Marne. Balladen und auch Nachtchoräle eines armen Feldsoldaten. Geschrieben und gedruckt im Felde irgendwo [Privatdruck].* [s. l.] 1916. P. Z.: *Helden und Heilige. Balladen aus der Zeit. Berlin 1917. P. Z.: Das Grab der Welt. Eine Passion wider den Krieg auf Erden. Hamburg* ²1919.

²⁰⁵ Max Herrmann-Neisse: »Ein Dichter denkt im Kriegsweg«. In: M.H.-N.: *GW*, Band 3, 241. Vgl. auch etwa die Gedichte »Kriegsbegeisterung«, »Wir, die der Krieg zerbricht«, »Der Anfang«, »Die kleine Stadt«, »Abseits«, »Die Blessierten«, »Kriegsgefangene«, »Der fremde Leutnant«, »Freiwillige Gymnasiasten« und »Die Witwen« (ebd., 225f., 242–248 und 250), die allesamt 1914 entstanden.

²⁰⁶ Vgl. Anm. 33 dieses Kapitels.

²⁰⁷ Walter Rheiner: »Miramee«. In: *Die Aktion* 5 (1915), Nr. 20/21, 243–246; Anton Schnack: »Einer Italienerin...«. In: *Die Aktion* 5 (1915), Nr. 31/32, 399f.

te beider Dichter,²⁰⁸ und beide hatten aktiv am Weltkrieg teilgenommen: Rheiner an der russischen Front, bis er 1917 suspendiert wurde, da man entdeckt hatte, dass er seine Untauglichkeit zu simulieren versucht hatte,²⁰⁹ Schnack in Frankreich. Bisweilen ähneln sich ihre thematischen Vorlieben, doch sind die Ausdrucksformen ihrer Lyrik äußerst divergent: Schnack verarbeitete einerseits vorzugsweise in langzeiligen Sonetten seine Kriegserlebnisse und verfasste andererseits eine Reihe von Gedichten, die sich bisweilen drastisch mit Fragen der Erotik und Sexualität befassen; Rheiners Gedichte lassen den Einfluss des Kriegs eher mittelbar durchscheinen, und in knapperem Duktus setzte er in seinen Sonetten weniger auf Langzeilen denn vielmehr auf neologistische Komposita. Für die Œuvres beider Autoren spielt die Sonettform indes eine gewichtige Rolle: Unter den 61 unselbständigen Veröffentlichungen Schnacks in expressionistischen Zeitschriften und Anthologien sind 57 Sonette, während im lyrischen Werk Rheiners die vierzeilige Form ungefähr ein Drittel der Gedichte strukturiert. Schnack verbürgt überdies auch durch seinen Lebenslauf ein weiteres Mal eindrücklich die expressionistische *longue durée*, während Rheiner mit gerade einmal dreißig Jahren an einer Überdosis Morphium starb.

In den sechs exemplarischen Fallstudien zu diesen Dichtern wird im Folgenden in textgenauen Interpretationen einerseits ihr individueller Umgang mit der Form rekonstruiert, andererseits die Evolution der Gedichtform verfolgt. Das entstehende Panorama entwirft ein ungeglättetes Bild der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher künstlerischer Ausdrucksformen. Die Integration dieses Ungleichartigen in den terminologisch scheinbar simplifizierenden Expressionismusbegriff mag nicht dazu geeignet sein, ihm eine größere Trennschärfe zu verleihen: Doch sind just diese Heterogenität und mannigfaltige Divergenz sein vielleicht charakteristischstes, zentrales Merkmal.

1.7 Abgrenzungen und Anschlüsse

Auch eine repräsentative Auswahl bleibt eine Auswahl, und weitere Fallstudien könnten beitragen, die Hypothesen, Befunde und Ergebnisse dieser Arbeit zu überprüfen und zu differenzieren; Studien etwa zu den sonettistischen Werken von Johannes R. Becher (102 Sonette), Hugo Ball (31), Ernst Blass (29), Paul Boldt (46),

²⁰⁸ Vgl. Walter Rheiner: »Die Straße«. In: Die Aktion 5 (1915), Nr. 39/40, 499 (wieder in: W. R.: Das schmerzliche Meer. Frühe und neue Gedichte. Dresden 1918 [Dichtung der Jüngsten 2/3], 26; W. R.: Kokain [1985], 32; Nachlass im Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, Rheiner, 52, 26 und Rheiner, 63), und Anton Schnack: »In der Straßenbahn«. In: Die Aktion 5 (1915), Nr. 39/40, 500f. (wieder in: A. Sch.: Werke in zwei Bänden. Hg. von Hartmut Vollmer. Band 1: Lyrik. Berlin 2003, 101).

²⁰⁹ Raabe: Zeitschriften (1964), 389, vermutete noch, Rheiner sei vom Kriegsdienst freigestellt worden.

Felix Braun (60), Theodor Däubler (197), Jakob Haringer (38), Klabund (68), Rudolf Leonhard (56), Paul Mayer (36), Max Pulver (41) oder Friedrich Schnack (77) könnten weitere Wege der Formerhaltung und -transgression aufzeigen. Ein Desiderat stellen auch Untersuchungen mit thematisch-motivischem Schwerpunkt dar: Beispielsweise wäre die Genese des als Großstadtgedicht aktualisierten Sonetts oder die politische Lyrik der Revolutionsjahre detailliert nachzuzeichnen. Denkbar sind zudem Studien über technisch inspirierte Lyrik, die dem Automobil oder Kinematographen huldigt, oder über satirisch-humoristische Sonette; man denke an die *Kriminal-Sonette* des Autorentrios Livingstone Hahn, Friedrich Eisenlohr und Ludwig Rubiner oder die *100 Bonbons Mynonas*.²¹⁰

Intertextuell perspektivierte Studien ergründen seit längerem (nicht zuletzt im Anschluss an Hugo Friedrich)²¹¹ etwa den Einfluss des französischen Symbolismus²¹² oder Hölderlins²¹³ auf den deutschsprachigen Frühexpressionismus.

²¹⁰ Friedrich Eisenlohr/Livingstone Hahn/Ludwig Rubiner: *Kriminal-Sonette*. Leipzig 1913 (wieder: Stuttgart [u. a.] 1962, Erlangen, München 1979, Berlin 1985 und München 1994). – Mynona (d. i. Samuel Friedländer): *100 Bonbons. Sonette*. München 1918. Vgl. hierzu die Rezension von Walter Rheiner. In: *Menschen* 1 (1918), Nr. 6, 4.

²¹¹ Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Mit einem Nachw. von Jürgen von Stackelberg. Reinbek bei Hamburg 2006 (EA 1956).

²¹² Anton Regenber: *Die Dichtung Georg Heyms und ihr Verhältnis zur Lyrik Charles Baudelaires und Arthur Rimbauds. Neue Arten der Wirklichkeitserfahrung in französischer und deutscher Lyrik*. München 1961 (zugl. München [Diss.]); Bernhard Böschstein: *Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Literatur der Jahrhundertwende*. In: *Euphorion* 58 (1964), H. 4, 375–395; Manfred Gsteiger: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende (1869–1914)*. Bern und München 1971; Joseph Kohnen: *Dichter auf dem Weg zu Gott. Zur Bedeutung der französischen Literatur für Georg Trakls Wahrheitssuche*. In: *Annuaire de l'Association Luxembourgeoise des Universitaires Catholiques* 1979, 93–100; Adelheid Huber: *Jean-Arthur Rimbaud und Georg Trakl. Literarische Interaktion im Spannungsfeld des französischen und deutschen Kulturraums*. Wien (Dipl.) 1991; Dominique Iehl: *Trakl et Baudelaire*. In: *Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposium*. Hg. von Remy Colombat und Gerald Stieg. Innsbruck 1995 (Brenner-Studien 13 [fälschlich als Band 14 gezählt]), 9–20. – Grundlegend hierzu die Habilitation von Mario Zanucchi: *Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923)*. Berlin und Boston 2016 (Spectrum Literaturwissenschaft 52).

²¹³ Martin Anderle: *Das gefährdete Idyll (Hölderlin, Trakl, Celan)*. In: *The German quarterly* 35 (1962), H. 4, 455–463; Theodore Fiedler: *Trakl and Hölderlin. A Study in Influence*. Saint Louis, Mo., (Diss.) 1969; grundlegend Kurt Bartsch: *Die Hölderlin-Rezeption im deutschen Expressionismus*. Frankfurt/M. 1974 (zugl. Graz [Diss.] 1972 u. d. T. *Hölderlin und der deutsche Expressionismus*); George Truett Cates: *Poetic Construction and Revision in Hölderlin, Trakl, and Eliot*. Austin, Tex., (Diss.) 1977; Bernhard Böschstein: *Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls*. In: *Salzburger Trakl-Symposium*. Hg. von Walter Weiss und Hans Weichselbaum. Salzburg 1978 (Trakl-Studien 9), 9–27; B. B.: *Trakl im simultanen Zwiegespräch mit Rimbaud und Hölderlin*. In: *Colloquium Helveticum* 1997, H. 26, 35–49; Walter Methlagl: *»Versunken in das sanfte Seitenspiel seines Wahnsinns ...«. Zur Rezeption Hölderlins im »Brenner« bis 1915*. In: *Untersuchungen zum »Brenner«*. Festschrift für Ignaz Zangeler zum 75. Geburtstag. Hg. von W. M., Eberhard Sauer mann und Sigurd Paul Scheichl. Salzburg 1981, 35–69; Manfred Kuxdorf: *Salomo Friedlaender/Mynona and Goethe*.

Gleichwohl kaprizierte man sich bisweilen allzu sehr auf einzelne Autoren, während etwa die Analyse der Einflüsse der russischen Literatur demgegenüber zurückstand²¹⁴ und hier aller Einflussangst²¹⁵ zum Trotz noch Nachholbedarf besteht. Gerade sprachliche und kulturpolitische Übergangsräume um Städte wie Prag, Straßburg oder Triest mit ihren literarischen Vereinigungen oder Zirkeln (Jung-Prag, Das Jüngste Elsaß) könnten sich im Blick auf die Konstitution des Expressionismus als aufschlussreich erweisen; exemplarische Untersuchungen zu dem 1876 in Triest geborenen Theodor Däubler oder den Pragern Victor Hadwiger und Paul Leppin, die beide dem Jahrgang 1878 entstammen, könnten diese These validieren. Auf das meiste Interesse stieß bislang in diesem Kontext das Werk des 1883 im elsässischen Oberehnheim/Obernai geborenen René Schickele, dessen *Weißer Blätter* neben dem *Sturm* und der *Aktion* zu den wichtigsten Zeitschriften des literarischen Expressionismus zählten.²¹⁶

Den Ausgangspunkt für solche Studien bietet die hier vorliegende Bibliographie des Sonetts im langen expressionistischen Jahrzehnt; sie ist wohl die bislang umfangreichste Bestandsaufnahme dieser Art für eine bestimmte Epoche.

A Chapter in the Goethe Reception of German Expressionism. In: Goethe in the Twentieth Century. Hg. von Alexej Ugrinsky. New York (u. a.) 1987, 55–60; Andreas Rohregger: Trakl und Hölderlin. Innsbruck (Dipl.) 1989; Seth Taylor: Left wing Nietzscheans. The Politics of German Expressionism, 1910–1920. Berlin und New York 1990 (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung 22); Alain Faure: Georg Heyms Hölderlin-Bild. In: Cahiers d'études germaniques 1997, Nr. 32, 71–83; Peter Stücheli: Poetisches Pathos. Eine Idee bei Friedrich Nietzsche und im deutschen Expressionismus. Bern (u. a.) 1999 (Europäische Hochschulschriften 18,93; zugl. Zürich [Diss.] 1998).

²¹⁴ Eine überzeugende Ausnahme bildet etwa Hanna Klessinger: Krisis der Moderne. Georg Trakl im intertextuellen Dialog mit Nietzsche, Dostojewskij, Hölderlin und Novalis. Würzburg 2007 (Klassische Moderne 8; zugl. Freiburg/Br. [Diss.] 2006).

²¹⁵ Harold Bloom: The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. New York 1973 (1997; dt.: Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung. Frankfurt/M. und Basel 1995).

²¹⁶ Prägend hier die Arbeiten Adrien Fincks; vgl. Adrien Finck/Maryse Staiber (Hg.): Elsässer, Europäer, Pazifist. Studien zu René Schickele. Kehl 1984, A. F.: (Hg.): René Schickele aus neuer Sicht. Beiträge zur deutsch-französischen Kultur. Hildesheim und Zürich 1991 (Auslandsdeutsche Literatur der Gegenwart 24), und A. F.: René Schickele. Strasbourg 1999. Vgl. überdies Julie Meyer: Vom elsässischen Kunstfrühling zur utopischen Civitas Hominum. Jugendstil und Expressionismus bei René Schickele (1900–1920). München 1981 (Münchener germanistische Beiträge 26; zugl. München [Diss.] 1978); Michael Ertz: Friedrich Lienhard und René Schickele. Elsässische Literaten zwischen Deutschland und Frankreich. Hildesheim (u. a.) 1990 (Auslandsdeutsche Literatur der Gegenwart 23); Holger Seubert: Deutsch-französische Verständigung: René Schickele. Mit einem Geleitwort von Adrien Finck. München 1993 (Grenzen und Horizonte); Eric Robertson: Writing Between the Lines. René Schickele, »Citoyen français, deutscher Dichter« (1883–1940). Amsterdam (u. a.) 1995 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft 11; zugl. Aberdeen [Diss.] 1992); Jean-Marie Gall: René Schickele. Environnement familial, social et culturel (1883–1904). Strasbourg (Diss.) 1995; Maryse Staiber: L'œuvre poétique de René Schickele. Contribution à l'étude du lyrisme à l'époque du »Jugendstil« et de l'expressionnisme. Strasbourg 1998; Hans Wagener: René Schickele. Europäer in neun Monaten. Gerlingen 2000; Stefan Woltersdorff: Chronik einer Traumlandschaft. Elsaßmodelle in Prosatexten von René Schickele (1899–1932). Bern (u. a.) 2000 (Convergences 15; zugl. München [Diss.] 2000).

Auch ihr eignet Repräsentativität, da sie auf der Auswertung von 147 Zeitschriften, Jahrbüchern, Sammelwerken und Anthologien, zahlreichen selbständig erschienenen Druckschriften sowie Nachlässen und Teilnachlässen mit einem Gesamtumfang von circa 140 000 Druckseiten und Blättern beruht; einen Überblick bietet der Kommentar in Kapitel 6.1 dieser Arbeit. Gleichwohl könnte die Bibliographie durch Auswertung weiterer Nachlässe und Bestände ergänzt werden und dergestalt erweitert dazu beitragen, quantitative Fragestellungen zu beantworten oder eine Typologie der Sonettformen zu entwickeln, wie dies für deutsche Strophenformen eindrücklich bereits Horst Joachim Frank leistete.²¹⁷

Anschluss- und Vergleichsmöglichkeiten ergeben sich nicht zuletzt in komparatistischer Sicht: Ist bereits das Sonett eine genuin europäische Form, ist die Avantgarde als künstlerische Bewegung explizit ein internationales Phänomen. Formorientierte, einzelsprachliche Bestandsaufnahmen²¹⁸ könnten durch vergleichende Studien ergänzt werden; zu untersuchen wäre in dem hier gewählten Zeitraum etwa auch, wie sich die Großstadt- oder Schützengrabendichtung im europäischen wie internationalen Vergleich entwickelt.²¹⁹ Dass hierbei wiederum dem Sonett eine wichtige Rolle zukommt, lassen beispielsweise im englischsprachigen Bereich Gedichte der *trench poetry* von Wilfred Owen, Rupert Brooke, Ivor Gurney oder Siegfried Sassoon erahnen, doch müssten systematische Studien diese These erhärten.²²⁰ Dass sich mit der Ausdehnung des Krieges auch die sonettistische Dichtung weiter verbreitete, zeigt etwa eine Sammlung von Kriegsgedichten, die gegen Ende des Ersten Weltkriegs auf Honolulu erschien.²²¹

²¹⁷ Horst Joachim Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen. Tübingen (u. a.) 1993.

²¹⁸ Vgl. etwa Franz Link: Das moderne amerikanische Sonett. Heidelberg 1997 (Anglistische Forschungen 253).

²¹⁹ Vgl. Eberhard Saueremann: Der Schützengraben in der Lyrik des 20. Jahrhunderts und in der Realität des Kriegs. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 30 (2005), H. 2, 62–103. – Vgl. als lohnenswertes Forschungskorpus etwa auch die Sammlung »Kriegspoesie« im Deutschen Volksliedarchiv Freiburg (Signatur: Kp) mit über 14 000 Einzelbelegen von in Zeitungen erschienener Kriegsliteratur aus den Jahren 1914 bis 1918.

²²⁰ Vgl. Wilfred Owen: The Collected Poems of Wilfred Owen. Ed. with an Introduction and Notes by C. Day Lewis. London 1963; W. O.: The Complete Poems and Fragments. Ed. by Jon Stallworthy. 2 Bände. London (u. a.) 1983; Rupert Brooke: 1914 and Other Poems. London 1915; Ivor Gurney: Severn and Somme. London 1917; Siegfried Sassoon: Counter-Attack and Other Poems. London 1918. – Vgl. hierzu die Pionierstudie von Elizabeth A. Marsland: The Nation's Cause. French, English and German Poetry of the First World War. London (u. a.) 1991, sowie die mehrsprachige Anthologie von David Roberts (Hg.): We Are the Dead. Poems and Paintings from the Great War 1914–1918. Solihull 2012.

²²¹ Benjamin Collins Woodbury: War sonnets. Honolulu 1918. – Vgl. auch die Anthologie von George Herbert Clarke (Hg.): A Treasury of War Poetry. British and American Poems of the World War 1914–1917. London, New York und Toronto 1917, die internationale Autoren versammelt.

