

**ACHIM AURNHAMMER**

Verehrung, Parodie, Ablehnung

Das Verhältnis der Berliner Frühexpressionisten zu Hofmannsthal und der Wiener Moderne

---

Originalbeitrag erschienen in:

Godé, Maurice (Hrsg.): Wien – Berlin: deux sites de la modernité; zwei Metropolen der Moderne (1900 - 1930); actes du colloque international de Montpellier (2 - 4 avril 1992). 1993. – (Cahiers d'études germaniques ; 24, 1993) S. [29]-50

# VEREHRUNG, PARODIE, ABLEHNUNG. DAS VERHÄLTNIS DER BERLINER FRÜHEXPRES- SIONISTEN ZU HOFMANNSTHAL UND DER WIENER MODERNE

Die Zeit der geschneigelten Wiener Kultur-  
lyrik ist endgültig vorbei. [...] Man ist es  
satt, immer nur Ausklang, Spätling zu sein.  
Der Wille regt sich, vorwärts zu zeigen, statt  
zurück, Anfang zu sein, lieber Unbeholfen-  
heiten und Geschmacklosigkeiten zu wagen  
als in der Fessel eines immer mehr erstarrten  
Formalismus zu verkümmern.

(Aus Ernst Stadlers Rezension von Georg  
Heyms "Der ewige Tag" [1912]).

Der Zusammenschluß von Schriftstellern zu literarischen Gruppen ist ein charakteristisches Phänomen der Jahrhundertwende. Sowohl die Wiener als auch die Berliner Moderne beruhen in ganz entscheidender Weise auf solchen Zusammenschlüssen: die Gruppe des "Jungen Wien"<sup>1</sup>, die sich um 1890 konstituiert, repräsentiert den antinaturalistischen Ästhetizismus des Wiener Fin de siècle, während der "Neue Club", der sich um 1909 in Berlin formiert, als "Keimzelle" des literarischen Expressionismus gilt<sup>2</sup>.

Die Dichtergesellschaften in Wien und Berlin gleichen sich in ihrer Sozial- und Altersstruktur. Während die Mitglieder des "Jungen Wien" zwischen 1865 und 1875 geboren sind, ist es in Berlin — der Verzögerung von fast zwanzig Jahren entsprechend — die Generation der zwischen 1885 und 1895 Geborenen, die dem "Neuen Club" angehört<sup>3</sup>. Die "Jung-Wiener" rekrutieren sich vornehmlich aus dem liberalen wohlhabenden Großbürgertum. Die Berliner Clubisten sind größtenteils humanistisch gebildete Studenten, die überwiegend dem Bildungsbürgertum entstammen. Hervorgegangen aus einer Studentenverbindung, ist der "Neue Club" allerdings viel stärker vom unbürgerlichen studentischen Milieu geprägt als die "Jung-Wiener", die sich in Sprache und Stil mit der etablierten Gesellschaft arrangieren.

---

1. Vgl. Jens RIECKMANN, "'Jung Wien' – Prägung und Rezeption in den neunziger Jahren". In: *MAL* 18, 1 (1985), 39-49.

2. Vgl. R. SHEPPARD (Hrsg.), *Die Schriften des Neuen Clubs 1908-1914*, 2 Bde., Hildesheim 1980-1983, hier Bd. 2, 421, und R.F. ALLEN, *Literary Life in German Expressionism and the Berlin Circles*, Göttingen 1974 (= GA, 129).

3. Zur generationspezifischen Alters- und einheitlichen Sozialstruktur vgl. P. RAABE, *Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch*, Stuttgart 1985, 7.

Gemeinsam ist beiden Gruppierungen eine recht labile Kohäsion und relativ kurze Lebensdauer : als regelrechte Gruppe bestehen beide Dichtergesellschaften nur etwa fünf Jahre. Denn im Unterschied etwa zu Stefan George, dessen charismatische Persönlichkeit eine straffe asymmetrische und dauerhafte Struktur seiner Verehrergemeinde bedingte, waren die Gründer und Führungspersönlichkeiten der Wiener und Berliner Moderne eher schwach.

Hermann Bahr, der Gründer der Jung-Wiener, genoß nur in der Anfangsphase die Autorität eines Wortführers; die größeren literarischen Begabungen der Gruppe wie Hugo von Hofmannsthal oder Arthur Schnitzler wahrten immer eine gewisse Distanz zu Bahr. Das publizistische Forum der Jung-Wiener, die "Moderne Dichtung", blieb in programmatischer Hinsicht vage. Der insgesamt transitorische Status der "Jung-Wiener" kommt auch in der ganz unterschiedlichen literarischen Entwicklung der Gruppenmitglieder zum Ausdruck. Umso erstaunlicher ist in Anbetracht dessen die Tatsache, daß die Gruppenbezeichnung die Gruppe überdauerte. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als sich der Wiener Kreis längst dissoziiert und Karl Kraus seinen satirischen Nachruf verfaßt hatte, diente die Bezeichnung "Jung-Wien" weiterhin dazu, die Stilrichtung eines antinaturalistischen Ästhetizismus zu etikettieren<sup>4</sup>.

Der "Neue Club" beruht auf der Sezession von Kurt Hiller, Ernst Loewenson und weiteren sechs Mitgliedern aus der "Freien Wissenschaftlichen Vereinigung", einer nichtschlagenden Studentenverbindung, im Jahre 1909. Beiden Gründungsvätern gelang es nicht, ihre Mitglieder dauerhaft auf sich zu zentrieren : der Aktivist Kurt Hiller war zu unstet, Ernst Loewenson zu uneigenständig. So blieb ihr literarischer Zirkel eine eher lockere Verbindung von bemerkenswerter Fluktuation. Auch der starke Drang zur Öffentlichkeit ging zu Lasten der Kohäsion. Der "Neue Club" organisierte "Neopathetische Cabarets", bei denen sich neben den Mitgliedern namhafte Vertreter der frühexpressionistischen Avantgarde und interessierte Außenstehende versammelten. Bereits im Februar 1911 kam es mit dem Ausschluß Hillers zu einer Spaltung des "Neuen Clubs". Hiller warb für sein Konkurrenzcabarett "Gnu" Ernst Blaß und Arthur Drey ab, und als nach dem Tod Georg Heyms der "Neue Club" unter Loewensons Ägide weitere Mitglieder und Sympathisanten an den "Aktion"-Kreis um Pfemfert und an den "Sturm"-Kreis um Walden verlor<sup>5</sup>, büßte er bald seine Bedeutung als wichtigste Gruppe der

4. Die Geschichte des Begriffs "Jung Wien" nach 1900 behandelt G. O'BRIEN, "The Coinage 'Jung Wien' in the Study of Austrian Letters". In : *MAL* 15, 1 (1982), 85-96. – Karl KRAUS, *Die demolirte Litteratur*, Wien 1897, hatte den drohenden Abriß des Café Griensteidl zum Anlaß genommen, die dort verkehrenden "Jung Wiener" Literaten satirisch-parodistisch zu verabschieden.

5. So hatte Jakob van Hoddiss im Frühjahr 1914 auf Veranlassung von Pfemfert mit den "Neopathetikern" um Loewenson gebrochen; vgl. SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 2, 590. *Die Aktion* teilt die Austrittserklärung am 14. Februar 1914, 153, mit : "Jakob van Hoddiss teilt mit, daß es ihm endlich gelungen sei, aus der neopathetischen Gemeinschaft ausgeschlossen zu werden".

literarischen Avantgarde ein. Nachdem mit dem "Neopathos" das Projekt eines eigenen publizistischen Forums gescheitert war, war das Ende des "Neuen Clubs" im Frühjahr 1914 nicht mehr zu verhindern.

Obleich sowohl die Wiener Moderne als auch der Berliner Expressionismus geistes-, literatur- und personengeschichtlich vorzüglich erschlossen sind, wurden sie als Kollektivphänomen bisher noch nicht hinreichen gewürdigt<sup>6</sup>. Ausgehend von der grundlegenden sozialpsychologischen Einsicht, daß jede Gruppe ein Netzwerk von Sympathien und Antipathien darstellt<sup>7</sup>, kann der Versuch, eine Dichtergesellschaft in das literarische Feld ihrer Zeit einzuordnen, nicht bei der isolierten Bestimmung ihrer programmatischen Positionen haltmachen, sondern muß notwendigerweise die Relation zu anderen Gruppen und konkurrierenden Positionen berücksichtigen<sup>8</sup>. Denn gerade für den Zusammenschluß von Dichtern sind Traditionsbrüche und -stiftungen konstitutiv.

Unser Beitrag will das Verhältnis des Berliner Frühexpressionismus zur Wiener Moderne erhellen, wobei deren bedeutendster Repräsentant, Hugo von Hofmannsthal, im Mittelpunkt steht. Dazu werden zunächst sowohl programmatische Gruppenschriften als auch individuelle Äußerungen von Mitgliedern des "Neuen Clubs" auf Bezugnahmen zur Wiener Moderne im allgemeinen und zu Hofmannsthal im besonderen hin gemustert. Um die Bedeutung der Wiener Moderne für die Frühexpressionisten nicht nur dichtungstheoretisch, sondern auch -praktisch zu fundieren, wird im zweiten Hauptteil die Dialogizität beider Gruppen in lyrischen Parodien der Expressionisten auf die "Jung-Wiener" erörtert.

## I.

Den generationsspezifischen und sozialen Gemeinsamkeiten der Frühexpressionisten standen von Anfang an ausgeprägte politische, philosophische und ästhetische Unterschiede entgegen. Um diese Differenzen zu relativieren

6. Trotz mancher Ansätze, die hier nicht im einzelnen behandelt werden können, gilt weiterhin die Feststellung von R. BRINKMANN, *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*, Stuttgart 1980 (= DVjs-Sonderbd.), 132: "Die Soziologie der expressionistischen Schriftsteller, der Gruppe, Rollen etc. ist bisher nicht Gegenstand einer umfassenden Studie geworden".

7. Zur soziologischen Gruppentheorie vgl. den knappen informativen Überblick (mit weiterführender Literatur) von G. HARTFEL, *Wörterbuch der Soziologie*, Stuttgart<sup>2</sup> 1976, s. v. "Gruppe".

8. Die Bedeutung literarischer Gruppen als Legitimationsinstanzen im kulturellen Feld hat P. BOURDIEU, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/M. 1974, im Rahmen seiner Theorie berücksichtigt. Vgl. auch die allgemeinen theoretischen Überlegungen von J. STRELKA, *Die gelenkten Musen. Dichtung und Gesellschaft*, Wien 1971, bes. 37-46, und F. KRÖLL, "Die Eigengruppe als Ort sozialer Identitätsbildung. Motive des Gruppenanschlusses bei Schriftstellern". In: *DVjs* 52 (1978), 652-671. Wie erhellend die empirische Erprobung literatursoziologischer Gruppentheorie sein kann, zeigt die Studie von J. JURT, "Literarische Gruppen zur Zeit des fin-de-siècle: Symbolisten und 'Décadents'". In: *Aspekte der Literatur des fin-de-siècle in der Romania*. Hrsg. von A. Corbineau-Hoffmann und A. Gier, Tübingen 1983, 21-46.

und den labilen Zusammenhalt der Gruppe zu stärken, suchten die Gründer des "Neuen Clubs" die Mitglieder auf gemeinsame Vorbilder zu verpflichten; so propagierten sie für ihre avantgardistischen Ziele neben Nietzsche auch anerkannte Vertreter der neuklassischen Moderne. Bereits im Herbst 1908 verständigten sich Kurt Hiller und Erwin Loewenson auf Hofmannsthal und George als Vorbilder<sup>9</sup>. Das Gedicht, in dem Loewenson die Sezession des "Neuen Clubs" mythisch stilisiert ("Und sieben götter grüßend ins getöne", V. 9), bekundet in Sprache, Orthographie und Stil unverkennbar den Einfluß Stefan Georges<sup>10</sup>. Eine Bezugnahme Hillers auf Hermann Bahr, das Oberhaupt der "Jung-Wiener", blieb folgenlos<sup>11</sup>, doch beteiligte sich Loewenson bereitwillig an der Verehrung Hofmannsthals.

Resultierte Hillers Bewunderung für Hofmannsthal vor allem aus den theoretischen Schriften<sup>12</sup>, so bevorzugte Loewenson die Gedichte und Lyrischen Dramen. Doch führte die gemeinsame Wertschätzung rasch zu einer Indienstnahme Hofmannsthals in programmatischer Absicht. Die Rezipitation von Hofmannsthals Gedicht "Manche freilich ..." beschloß den ersten öffentlichen Abend des "Neuen Clubs" am 3. Juli 1909<sup>13</sup>. Unter den vorbildlichen Dichtergenies, die im Juli 1909 Loewenson dem Freund und späteren Geschäftsführer des Clubs, Erich Unger, brieflich empfiehlt, kommt Hofmannsthal eine herausragende Bedeutung zu. In diesem wichtigen Rezeptionszeugnis fällt ein Lapsus Loewensons auf, der für die expressionistische Aneignung Hofmannsthals bezeichnend ist: Loewenson erklärt nämlich den österreichischen Dichter, der gerade als Bühnenautor und Librettist reüssierte, fälschlicherweise für tot, um ihn zu einem jung verstorbenen und verkannten Dichtergenie zu stilisieren, das sich den Dichteridolen der frühexpressionistischen Avantgarde — Kleist, Novalis, Hölderlin, Büchner, Grabbe — passend hinzugesellt:

Es wird aber geschehen, daß man sich nach Jahrhunderten noch verlieben wird  
in den jungen und jung verstorbenen Hugo von Hofmannsthal. Ich habe heut  
wieder den *Tod des Tizian* gelesen ("aufgeführt als Totenfeier für Arnold  
Böcklin in München") mit einem Prolog für Boecklin, wo die Worte stehen:  
Hör mich mein Freund! Ich will nicht Herolde  
Aussenden, daß sie deinen Namen schrein  
[...]

9. Bereits in einem Schreiben vom 14./15. November 1908 an Loewenson erwähnt Kurt Hiller unter mehreren modernen Dichtern lobend Hofmannsthal und George; vgl. SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 13.

10. Dieses Gedicht (Inc.: "Da noch der toten-gäste rieselnd weben") teilt Erwin Loewenson am 3. März 1909 Gustav Koehler brieflich mit; vgl. SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 15f., hier 15.

11. Kurt Hiller berichtet Loewenson von seiner Bahr-Lektüre brieflich am 27./28. Januar 1909; vgl. SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 14.

12. Vgl. ebd.

13. Das Programm zeigt eine ausgewogene Mischung von etablierten Vorbildern (Nietzsche, George, Hölderlin und Hofmannsthal) und Vertretern der eigenen Gruppierung (u. a. Hans Davidsohn, Ida Liebenthal, Fritz Koffka und Kurt Hiller); vgl. SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 30. Ursprünglich sollte noch *Gestern*, Hofmannsthals erstes lyrisches Drama zum Vortrag kommen.

Wie große Schwermut allem unsren Tun  
ist beigemengt.

Ich lehre euch den Hofmannsthal.<sup>14</sup>

Im anschließenden Vergleich mit den Repräsentanten der Klassischen Tradition und der Moderne, Goethe und Kerr, dient Hofmannsthal dem "Neuen Club" zur Identitätsfindung im literarischen Feld :

Goethe kann ich [...] entbehren, aber Hugo von Hofmannsthal möchte ich nunmehr um keinen Preis dahingeben. Kerr ist ein Affe. (Ein neidischer). Er wird zum Affen, in dem Augenblick, wo man Hofmannsthal, den der über Dichter dichtet, liest.<sup>15</sup>

Welch entscheidende Bedeutung Hofmannsthal als Integrationsfigur in den Anfängen des Berliner Frühexpressionismus zukam, blieb in der Forschung weitgehend unberücksichtigt. Ohne daß es zu einem echten Austausch kam — Hofmannsthal seinerseits interessierte sich kaum für die Frühexpressionisten<sup>16</sup> —, war der österreichische Dichter für die literarischen Avantgarde um 1910 Maßstab in literarästhetischen Geschmacksfragen<sup>17</sup>. Von den Mitgliedern des "Neuen Clubs" wurde ein regelrechtes Bekenntnis zu ihm erwartet. So vermerkt es Loewenson kritisch, daß Oskar Goldberg lachte, als er ihn "nach Wedekind, Hofmannsthal [...] und seinen anderen Bisher-Göttern fragte"<sup>18</sup>. Dagegen registriert er als erfreuliches Bekenntnis zum Geist der Gruppe, daß sich Edgar Zacharias "eines lobenswerten Dinges beflissen [hat]. Er ist nämlich Hofmannsthalianer mit Psycho und Physis geworden"<sup>19</sup>. Bei vielen Mitgliedern des "Neuen Clubs" bedurfte es gar keiner solchen Konversion, da sie sich längst vor ihrem Beitritt die Lyrik der neuklassischen Moderne, insbesondere Hofmannsthal und Georges, zum Vorbild genommen hatten. Als etwa Georg Heym im April 1905 beschließt, wie sein Tagebuch ausweist, "als ganz krasser Pessimist aufzutreten", beglaubigt er seinen Entschluß durch das Zitat zweier Verse aus Hofmannsthal's Terzinen "Über Vergänglichkeit"<sup>20</sup>.

14. Vgl. Brief Loewensons an Erich Unger vom 16. Juli 1909 in SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 41-44, hier 42f.

15. Ebd., 43.

16. Hofmannsthal bekundet sein Desinteresse an den Expressionisten in einem Brief an Eberhard von Bodenhausen vom 28. April 1916: "Herrn Becher kenne ich nicht, Däubler und Werfel aber wohl — aber siehst Du, ich hab in Jahren nicht das Bedürfnis gehabt Dir von einem von beiden zu sprechen. Wozu denn auch von einem Phänomen zum andern zu jagen? Ich bin noch nicht so weit, daß ich mir Stefan George, Borchardt, manches andere, das mir nahe ist, genug zu eigen gemacht hätte" (*Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft*, Jena 1953, 213f.).

17. So lobt Loewenson in einem Brief an Erich Unger vom 25. September 1909 ein modernes Märchenspiel mit folgenden Worten: "Es steht unbedingt auf weite Strecken hin hoch wie Hofmannsthal, Hugo; *obgleich* die Methode etwas anders ist. [...] An Tragik (sive 'Tiefe') steht es Hofmannsthal ganz gleich". In: SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 158-160, hier 160.

18. Brief von Erwin Loewenson an Erich Unger vom 28. Juli 1909. In: SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 68-70, hier 68.

19. Ernst Loewenson in einem Brief an Erich Unger vom 7. Juli 1909. In: SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 79f., hier 79.

20. Vgl. G. HEYM, *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. von K.L. Schneider, Bd. 3, *Tagebücher, Träume, Briefe*, München<sup>3</sup> 1986, 15.

Richard Sheppards Ansicht, daß man sich bereits mit dem öffentlichen Abend vom 8. November 1909, dem der "Neue Club" mehrere neue Mitglieder verdankt (z. B. Friedrich Schulze-Maizier, David Baumgardt und Heinz Eduard Jacob), "von den Spätromantikern George und Hofmannsthal zu distanzieren begann"<sup>21</sup>, bedarf der Differenzierung. Zunächst blieb die Hofmannsthal-Verehrung unter den Frühexpressionisten ungebrochen. Der berühmte "Aufruf" zu diesem Abend, der aus sechs programmatischen Zitaten besteht (Nietzsche, Spinoza, Wilde, Goethe, Wedekind und Hofmannsthal), gipfelt in einer Sentenz Hofmannsthals: "'Merkt auf, merkt auf! Die Zeit ist sonderbar' sagt Hugo von Hofmannsthal"<sup>22</sup>. In einer programmatischen Rede über "die Décadence der Zeit und der 'Aufruf' des 'Neuen Clubs'! Ein Aufstand" bringt Loewenson die Gruppe der Frühexpressionisten in Opposition zum Ästhetizismus. Doch ist mit dieser Kritik noch keine Absage an Hofmannsthal und die "Jung-Wiener" verbunden. So nimmt Loewenson ausdrücklich den "edlen Herrn von Balthesser", Titelgestalt eines Romans des österreichischen Schriftstellers und "Jung-Wiener" Richard von Schaukal, von der Kritik am Dandytum aus<sup>23</sup>. Darüber hinaus hebt er die verbindende Kraft hervor, die von Hofmannsthal auf die Elite "heutige[r] Menschen" ausgehe, denen "Hugo von Hofmannsthal zu einem Bestandteil der Lebensatmosphäre geworden ist, ohne den sie sich das Atmen nicht mehr vorstellen können"<sup>24</sup>.

Die zunehmende Opposition der Frühexpressionisten zum Ästhetizismus erfaßte und trübte schließlich aber auch ihr Verhältnis zu Hofmannsthal. So fällt das Lob Hofmannsthals in Loewensons Rede deutlich zurückhaltender aus als noch in den Vorstufen und Varianten<sup>25</sup>. Und die herabsetzende Art und Weise, in der Loewenson anlässlich der Premiere von *Christinas Heimreise* im Deutschen Theater seinen ersten persönlichen Eindruck von Hofmannsthal mitteilt, — zu einem Gespräch ist es wohl nicht gekommen<sup>26</sup> —, bringt ein latentes Ressentiment gegen den gefeierten Dichter zum Ausdruck:

21. Vgl. SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 180.

22. Der "Aufruf" zitiert den Anfangsvers von Hofmannsthals "Prolog zu 'Mimi'. Schattenbilder des Daseins Verliebte" (ebd., 206). Bereits um die Jahreswende 1909/10 hat man Hofmannsthal im "Neuen Club" "Décadence" vorgeworfen; dies ist einer Karte von Erwin Loewenson an Erich Unger vom 16. Januar 1910 zu entnehmen: "George und Hofmannsthal sind auf decadence untersucht u[nd] diagno[s]tisiert" (ebd., 217). Zu den vitalistischen Tendenzen im "Neuen Club" vgl. G. MARTENS, *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*, Stuttgart [usw.] 1971 (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, 22).

23. E. LOEWENSON, "Die Décadence der Zeit und der 'Aufruf' des 'Neuen Clubs'". In: SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 182-204, hier 189.

24. Ebd., 185.

25. So wird Hofmannsthal in den Varianten noch zum Sprecher der Expressionisten erklärt: "Unser Sprecher ist Hofmannsthal, der Fürsprecher der Fragwürdigkeit, der in die Seltsamkeit des Daseins Verliebte" (ebd., 206). Bereits um die Jahreswende 1909/10 hat man Hofmannsthal im "Neuen Club" "Décadence" vorgeworfen; dies ist einer Karte von Erwin Loewenson an Erich Unger vom 16. Januar 1910 zu entnehmen: "George und Hofmannsthal sind auf decadence untersucht u[nd] diagno[s]tisiert" (ebd., 217). Zu den vitalistischen Tendenzen im "Neuen Club" vgl. G. MARTENS, *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*, Stuttgart [usw.] 1971 (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, 22).

26. Man suchte Hugo von Hofmannsthal für eine Lesung seines Altenberg-Essays im "Neuen Club" zu gewinnen, wie aus einer Karte von Ernst Loewenson an Erich Unger vom 10. Februar 1910 hervorgeht. In: SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 232f. Dieses Bemühen bezeugt in doppelter Hinsicht den Respekt, den die Berliner der Wiener Moderne entgegenbrachten.

H[ugo] v[on] H[ofmannsthal] hat einen Schnur[r]bart u[nd] verbeugt sich häufig, auch wenn man "Reinhardt" brüllt.<sup>27</sup>

Tatsächlich müssen die Zweifel an der Vorbildlichkeit Hofmannsthals und der Wiener Moderne in der größer gewordenen Gruppe zugenommen haben. Loewenson, selbst schwankend geworden, versuchte seine eigenen Bedenken wie eine Glaubenskrise zu lösen. Der hymnische Bericht von seiner neuerlichen Lektüre des *Chandos-Briefes* ähnelt bis in die sprachlichen Wendungen ("Dies geschah", "und siehe", "geschah es") einer religiösen Bekehrung :

[...] inzwischen habe ich den Brief, den Phi[lipp] Chandos an Francis Bacon schreibt, abermals gelesen und mein Tiefgefühl vor dem Mann Hofmannsthal hat sich in großer Weise wiederhergestellt, denn es war um dieselbe Zeit wie bei dir in ein Wanken geraten. Dies geschah, als ich auf einem Schaukelstuhl saß und plötzlich voll unmotivierthaften Unmuts aufsprang, zu suchen, ob das Prosagespräch des Dichters und dieser Zeit wirklich voll solcher Erhabenheit sei als es vorher mir schien; und siehe, ich las den Schluß und als ich geendigt hatte, geschah es, daß ich ans Telefon gerufen wurde zu irgend welcher Besprechung; und ich ging ans Telefon mit dem Vollgefühl, eben einen schönduftenden Mundvoll edler Phrasen gehabt zu haben. Nun aber weiß ich wieder, daß er ein Wissener und Sprecher sehr großer Dinge ist. Und ich kann es nicht zulassen, den Symphoniker des Ödypus und der Sphinx einen "Typos des Unproductiven" genannt zu hören.<sup>28</sup>

Die abschließende Wendung läßt erkennen, wie stark bereits im Frühjahr 1910 die Vorbehalte gegen Hofmannsthal geworden waren. Der Kontroverse im "Neuen Club" trug auch das Programm des ersten "Neopathetischen Cabarets" im Mai 1910 Rechnung, das die "Décadence" zum Thema hatte. Loewenson selbst las dabei im Rahmen eines Vortrages aus Georges *Jahr der Seele* und Dichtungen Hofmannsthals vor. Daß er damit auf eine Apologie Hofmannsthals zielte, bezeugt der Entwurf seines Vortrags. Denn um Hofmannsthal dem expressionistischen Dichterideal anzunähern, betont Loewenson die visionäre Kraft und die vitalistische Grundierung seiner Dichtung. Im Gedicht "Erlebnis", das er als "grauenhaft tiefes Gedicht [...] aus einer [...] unterirdischen Landschaft der Seele"<sup>29</sup> apostrophiert, findet Loewenson "die ganzen Schauer eines Lebens, das sich nicht leben kann"<sup>30</sup>.

Doch Loewensons Unterfangen, Hofmannsthal in das vitalistische Programm der Neopathetiker einzupassen, war nur von bedingtem Erfolg gekrönt. In der Öffentlichkeit beriefen sich die Frühexpressionisten bald nur

27. Karte von Erwin Loewenson an Erich Unger vom 11. Februar 1910 in Berlin. In : SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 233.

28. Brief von Erwin Loewenson an Erich Unger vom 6. März 1910. In : SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 256-259, hier 257.

29. Vgl. E. LOEWENSON, "Tragödien der Décadence – Hamlet, Dichtungen von Stefan George und Hugo von Hofmannsthal". Vortrag gehalten am ersten Abend des Neopathetischen Cabarets [1. Juni 1910]. In : SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 371-388, hier 386.

30. Ebd. Vom Vorwurf der "Décadence" versucht Loewenson auch den Dramatiker Hofmannsthal freizusprechen, in dessen lebensgierigen Protagonisten Andrea (aus "Gestern") und Kreon (aus "Ödipus und die Sphinx") er das moderne Dilemma des ungelebten Lebens erkennt (ebd., 387f.).

noch auf Hofmannsthal, um ihre elitäre Künftlerauffassung abzusichern, für die Hofmannsthals Essay *Der Dichter und diese Zeit* maßgeblich war. So weist Loewenson in einem Dankschreiben aus dem Juli 1910 Jakob Wassermann eine "Führerschaft" für den "Neuen Club" "in dem Sinne zu [...], den ein anderer unsrer großen Führer, Hugo von Hofmannsthal, ihm gegeben hat"<sup>31</sup>. In gruppeninternen Gesprächen mehrten sich die Stimmen, die die Autorität der neuklassischen Moderne überhaupt nicht mehr anerkannten. Und im Jahre 1911/12, in dem sich manche Neopathetiker dem "Sturm"-Kreis um Herwarth Walden oder der "Aktion" Franz Pfemferts anschlossen, schlug die ursprüngliche Bewunderung auch in ein öffentliches Verdikt um.

Den Wendepunkt im Verhältnis der Frühexpressionisten zur Wiener Moderne markiert Kurt Hillers despektierliche Kritik an Hofmannsthals "Ödipus"-Übersetzung, die am 21. Januar 1911 in Pfemferts Zeitschrift *Der Demokrat* erschienen war. Hiller hatte darin den sophokleischen "König Ödipus" in Hofmannsthals Übersetzung als schlechtestes Buch des Jahres 1910 deklariert<sup>32</sup>. Die Schärfe der Rezension löste unter den Mitgliedern einen Streit aus, der mit dem Ausschluß Hillers aus dem "Neuen Club" endete. Nach Hillers Entweihung und Loewensons empörter Reaktion<sup>33</sup> war Hofmannsthal endgültig zur Reizfigur geworden, an der sich die frühexpressionistischen Geister schieden: während der "Neue Club" um Loewenson bei seiner Wertschätzung blieb, zollte die Gruppe um Hiller nur dem Frühwerk und dem "jungen Hofmannsthal" Respekt; der politische Expressionismus schließlich verzichtete gänzlich auf Hofmannsthal als Vorbild<sup>34</sup>.

31. Vgl. Bruchstück vom Entwurf eines Briefes von Erwin Loewenson an Jakob Wassermann unmittelbar nach dem 7. Juli 1910. In: SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 399f., hier 400. Hofmannsthal spricht in seinem Vortrag "Der Dichter und diese Zeit". In: H. v. H. (wie Anm. 22), Bd. [7], *Reden und Aufsätze I* [1891-1913], Frankfurt/M. 1979, 54-81, hier 60, von dem Wunsch der Dichter nach "Anerkennung irgend einer Führerschaft". Für die folgenreiche Übertragung des Führergedankens auf den Dichter im frühen 20. Jahrhundert, vor allem im Expressionismus (z. B. Ludwig Rubiner), spielt Hofmannsthals Text eine wichtige Rolle.

32. Hillers Artikel in Form eines Offenen Briefes an Franz Pfemfert findet sich in SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 466f.

33. Ebd., 466. Loewensons Protestbrief an Hiller wegen dessen "ehrfurchtsloser Kritik" datiert vom 26. Januar 1911. In: SHEPPARD (wie Anm. 2), Bd. 1, 468-470. Loewensons entschiedenen Widerspruch hatten vor allem die herablassenden Äußerungen herausgefordert, mit denen Hiller Hofmannsthal bedachte: Der kritische Passus bei Hiller lautet: "Ich habe nicht die Stirn, Hofmannsthal (dem ich köstlichste Stunden verdanke) zu tadeln, weil er dieses heut wertlose Drama übersetzt hat; jedem Künstler steht es frei, Stilübungen zu veranstalten" (ebd., 466).

34. In seinem wichtigen Aufsatz "Die Jüngst-Berliner", erschienen in der Monatsbeilage der *Heidelberger Zeitung* im Juli 1911, nennt Hiller allerdings "den frühen Hofmannsthal" unter "sechs, sieben wahrhaft Großen, die leben [...]" — denen fühlen wir uns nicht nur nicht antipodisch, sondern geradezu religiös subjiziert" (zit. nach Th. ANZ und M. STARK [Hrsg.], *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1910-1920*, Stuttgart 1982, 33-36). Trotz dieses Lobes stieß Hillers erste expressionistische Anthologie *Der Kondor* (Heidelberg 1911) bei Hofmannsthal und seinen Freunden auf wenig Gegenliebe, wie die briefliche Äußerung von Rudolf Borchardt an Hofmannsthal vom 7. September 1912 bezeugt: "Von neuen Erscheinungen merke ich als letzte Phase dessen, was als Lyrik Drucker und Lobredner findet, den Condor an, — kein übler Name,

Wenn sich die Berliner Expressionisten seit 1910 zunehmend von Hofmannsthal und der Wiener Moderne distanzieren, so hängt das sicherlich auch mit dem großen Einfluß zusammen, den Karl Kraus in dieser Zeit auf die Publizistik des Berliner Expressionismus ausübte<sup>35</sup>. Indem Kraus die „jüngsten Berliner“ ausdrücklich den „Jung-Wienern“ vorzog, trug er entscheidend dazu bei, daß man beide Gruppen fortan kontrastiv aufeinander bezog. Daß die Opposition nicht nur das Gruppenbewußtsein der Expressionisten prägte, sondern auch von Außenstehenden übernommen wurde, zeigt etwa ein Artikel von 1910, in dem die „Stürmer“ um Walden positiv unterschieden werden von den

[...] abgezirkelten, gut temperierten, kunstästhetisch und philosophisch so fest im Sattel sitzenden jungen Herren der jüngsten Generation, die sich lyrisch oder manchmal auch unlyrisch betätigen und zu irgend einem Nichts — als „Sprachkünstler“ oder Hofmannsthalsschüler, schon wieder zu einem kleinen Meister aufblicken.<sup>36</sup>

## II.

Die Verehrung vorbildlicher Dichter war bei den Frühexpressionisten immer auch schon — mehr oder weniger latent — mit dem gegenteiligen Bestreben gepaart, sich von der übermächtigen Tradition unabhängig zu machen. Diese Ambivalenz, die in inkonstanten Werturteilen zum Ausdruck kommt, galt weniger den toten, als vielmehr den lebenden Vorbildern, die als arrivierte Rivalen das dichterische Selbstwertgefühl beeinträchtigten. Dies scheint mir die Erklärung dafür zu sein, warum die Expressionisten bei gleichzeitiger Bewunderung Parodien auf George, Rilke und Hofmannsthal verfaßten. Die Parodien sind Ausdruck eines voluntativen Stilwandels um 1910, gründend in dem Bestreben der expressionistischen Moderne, die Unzeitgemäßheit der neuklassischen Moderne zu entlarven, um sich ihrer als

---

wenn das tertium comparationis aufs Aafressen beschränkt bleibt. Verse eines gewissen Heym die drin sind, eines Verstorbenen übrigens, sind gleichwohl nicht ohne Potenz [...]“ (zit. nach R. TGAHRT und W. VOLKE [Hrsg.], *Borchardt, Heymel, Schröder*, Marbach 1978 [= DLA. Ausstellungskat., 29], 220.

35. Karl Kraus hatte die Berliner „Neutöner“ zunächst entschieden gefördert; so publizierten Ernst Blass, Jakob van Hoddis, Albert Ehrenstein, Else Lasker-Schüler u. a. Gedichte in der *Fackel* (1910/11), Herwarth Walden leitete das Berliner Büro der *Fackel*. Als in der publizistischen Fehde zwischen Kraus und Alfred Kerr die Berliner Frühexpressionisten mehrheitlich für Kerr Partei ergriffen, brach Kraus 1912/13 aber die Kontakte zu den Berliner „Neutönern“ ab, die er seitdem als „Phraseure“ bekämpfte. Einen knappen Überblick über das Verhältnis von Kraus zu den Berliner Expressionisten geben ANZ und STARK (wie Anm. 34), 79f.

36. [Hans von WEBER,] „Der Sturm“. In : *Der Zwiebfisch* 2 (1910/11), H. 4 (November 1910), 139f. Wieder in ANZ und STARK (wie Anm. 34), 423f., hier 423. — Diese Opposition reicht ins 19. Jahrhundert zurück; die Gegenüberstellung von „bedeutungsvollen jung-berlinerischen Umwälzungen“ und „jung-wienerischem Getue“, die Karl Kraus 1897 vornimmt (zit. nach G. Wunberg [Hrsg.], *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*, 2 Bde., Tübingen 1976, Bd. 2, 714), ist geradezu symptomatisch für das Fin de siècle; vgl. ebd., Bd. 1, lxxxvi ff. („Opposition als Ausgangssituation : Wien versus Berlin“).

überholter Stilmuster zu entledigen. Insofern als die Parodie ästhetische Selbständigkeit präntendiert, indem sie *per definitionem* gegen die verwendete Vorlage gerichtet ist und sich über diese erhebt<sup>37</sup>, kam sie dem Gruppenbewußtsein der Expressionisten entgegen. Wie anfangs die Kollektive Verehrung der Vorbilder, wurde in einer zweiten Phase die Opposition zur verbindenden Gemeinsamkeit. Die parodistische Entweihung vermittelt diese beiden Stadien<sup>38</sup>.

Der Übergang von der Verehrung zur Parodie kündigt sich bereits im Sommer 1909 an, wie folgende Äußerung Loewensons über Hofmannsthal bezeugt :

Ich lehre euch den Hofmannsthal. Aber man müßte Gedichte auf ihn machen und diese Gedichte würden unweigerlich seiner Sprache sein : und das wäre komisch.<sup>39</sup>

Für eine parodistische Auseinandersetzung mit den Vorbildern finden sich im "Neuen Club" mehrere Beispiele. Doch gerade bei den Frühexpressionisten fällt es schwer, wie es bei Erwin Rotermund heißt, "die Grenze zu ziehen zwischen Nachahmungen, die noch im Rahmen des Vorbilds verbleiben und solchen Gebilden, welche [...] 'den Symbolismus mit dessen eigenen Ausdrucksformen parodieren'"<sup>40</sup>. So ist in Georg Heyms Lyrik — wie beim frühen Ernst Stadler — die stilistische Anlehnung an Stefan Georges Dichtung und Manier nicht zu verkennen, ohne daß von direkten Parodien in kritischer Absicht die Rede sein könnte<sup>41</sup>. Ähnlich fragwürdig scheint es auch, das Gedicht "Herbst an den Zelten" von Jakob van Hoddiss aus dem Jahre 1909 als direkten Gegengesang auf Rilkes bekanntes Gedicht "Herbsttag" aus dem *Buch der Bilder* zu bestimmen<sup>42</sup>. Vers- und Strophenzahl stimmen zwar

37. Diese Definition folgt den Bestimmungen von E. ROTERMUND, *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, München 1963, Th. VERWEYEN und G. WITTING, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*, Darmstadt 1979, und W. FREUND, *Die literarische Parodie*, Stuttgart 1981 (= SM, 200).

38. Zum Begriff der "zeremoniellen Entweihung" vgl. E. GOFFMANN, *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt/M. 1971, 94ff.

39. Aus einem Brief von Erwin Loewenson an Erich Unger vom 16. Juli 1909. In : SHEPPARD (wie Anm. 2), 41-44, hier 43.

40. Vgl. E. ROTERMUND, "George-Parodien". In : *Stefan George Kolloquium*, Hrsg. von E. Heftrich, P.G. Klussmann und H.J. Schrimpf, Köln 1971, 212-225 (Diskussion 226-230), hier 221. Das zwiespältige Verhältnis der Expressionisten zu Stefan George behandelt M. DURZAK, *Zwischen Symbolismus und Expressionismus : Stefan George*, Stuttgart [usw.] 1974.

41. Dem Versuch von K. MAUTZ, *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus*, Frankfurt/M. und Bonn 1961, 23ff. u. ö., einige Gedichte Heyms als direkte Parodien bestimmter Gedichte Georges zu erweisen, mangelt es, wie ROTERMUND (wie Anm. 38), 221, feststellt, an Beweiskraft.

42. Vgl. R.M. RILKE, "Herbsttag". In : *Sämtliche Werke*. Hrsg. von E. Zinn in Verbindung mit R. Sieber-Rilke und C. Sieber. Bd. 1, *Gedichte I*, Frankfurt/M. 1955, 398 (Inc. : "Herr : es ist Zeit"). Die Parodie von van Hoddiss lautet :

Herbst an den Zelten  
Spürst Du's in den Lüften wintern ?  
Frühe bricht herein die Nacht.  
Und der Satan zeigt den Hintern.

überein, auch gewisse thematische Analogien sind zu erkennen, doch lassen sich die sprachlichen und stilistischen Eigenheiten bei van Hoddis, etwa das groteske Zeugma in den Versen 3 und 4, kaum auf die mutmaßliche Vorlage zurückführen.

Aufschlußreicher für die Funktion der Parodie im "Neuen Club" scheint mir das Gedicht "Der Bindfaden" zu sein, das Ernst Loewenson und Jakob van Hoddis gemeinsam während eines nächtlichen Spaziergangs oder einer Zechtour am 1. August 1910 verfaßten :

### Der Bindfaden

(Rainer Maria Rilke gewidmet)

- Du bist der Zage, bist der Blasse,  
 Du bist der Nervigte und Krasse,  
 Du bist, der ohne Unterlasse  
 Dem Dienst der Völker sich geweiht.
- 5 Du bist der Hehre und Fürbasse.  
 Du bist der Ritter im Kürasse,  
 Du bist die feuchte Kaffeetasse  
 In dieser fingerwunden Zeit.
- 10 Du bist der Fluß und bist die Gasse,  
 Du bist der Blitzstrahl allem Hasse,  
 Der Sturm bist du, du bist die Masse,  
 Schwer knallt dein Bett, dein Fuß tritt breit.
- 15 Du bist die Klasse mit dem Basse,  
 Du bist das Walten und die Rasse,  
 Du bist Diogenes im Fasse |  
 Von Ewigkeit zu Ewigkeit.<sup>43</sup>

Es bedürfte nicht der Widmung, um im alkoholgeborenen Gemeinschaftswerk einen Gegengesang auf Rilke zu erkennen. Denn in der periphrastischen Enumeratio definitivischer Metaphern ("ist-Prädikation") mit dem anaphorischen "Du bist" parodieren Loewenson und van Hoddis eine charakteristische Gedichtform, wie sie Rilke in allen drei Büchern seines *Stunden-Buches* (1905) verwendet hat. Der Titel der Parodie weist auf das serielle Bauprinzip dieser Gedichte hin, was durch den sinnlosen Dauerreim noch unterstrichen

- 
- 5 Und die Gärten ihre Pracht.  
 Leise fremde Winde.  
 Es errötet schon das Laub.  
 Suchst du nach dem fremden Kinde ?  
 Auf den Straßen wirbelt Staub.  
 Und es schnarren die Trompeten :
- 10 "Liebe fest ! Die Sehnsucht bleibt !"  
 Armer Kerl ! Jetzt willst du beten ?  
 Ha. Was bist du unbeweibt !

(J. VAN HODDIS [d.i. Hans Davidsohn], *Dichtungen und Briefe*. Hrsg. von R. Nörtemann, Zürich 1987, 110 und 515ff. [Kommentar]).

43. E. Loewenson und J. van Hoddis. In : VAN HODDIS (wie Anm. 42), 156 und 532 [Kommentar].

wird. Folgende drei Gedichte Rilkes kommen als Vorlage am ehesten in Frage : 1. "Du bist der raunende Verrußte", 2. "Du bist der Alte, dem die Haare" und 3. "Du bist der Arme, du der Mittellose"<sup>44</sup>. Doch handelt es sich bei dem "Bindfaden" um keine "Einzeltextparodie", sondern um eine "Textklassenparodie", bei der in Form eines Pastiche die ganze Gruppe von Rilkes "Du bist"-Gedichten parodiert wird. So findet sich die dreifache anaphorische Verwendung des "Du bist" bei Rilke nur in der Eingangsstrophe eines einzigen Gedichtes :

DU bist der Arme, du der Mittellose,  
du bist der Stein, der keine Stätte hat,  
du bist der fortgeworfene Leprose,  
der mit der Klapper umgeht vor der Stadt.

Der Schlußvers "Von Ewigkeit zu Ewigkeit" wiederum ist wörtlich aus "Du bist der raunende Verrußte" übernommen, wo er als charakteristischer Kehrreim vorkommt. Die Pastiche-Form der Rilke-Parodie von Loewenson und van Hoddis läßt auf die kritische Absicht schließen : die Parodie diene den Frühexpressionisten dazu, die gezierte Manier und den gesuchten Stil der neuklassischen Dichter zu entlarven.

Um die stilistischen Eigenheiten der Vorbilder als bloße Masche zu decouvrieren, wandte man sie mit Vorliebe auf triviale Alltagssituationen an. So läßt Georg Heym in einem szenischen Fragment aus dem Jahre 1911 einen Bäckermeister einen Monolog in der Art von Hofmannsthals "Ballade des äußeren Lebens" sprechen. Die komische Wirkung resultiert daraus, daß das polysyndetische Bauprinzip nicht mehr das Werden und Vergehen alles Lebens illustriert, sondern den Kampf um einen Platz in der Straßenbahn :

Gewaltig sausen die Elektrischen.  
Und viele stehen an der Haltestelle.  
Und wollen alle mit dem einen Wagen.<sup>45</sup>

In der Weiterführung des Monologs erprobt Heym parodistisch neben dem Polysyndeton weitere typische Stilmittel Hofmannsthals und der Wiener Moderne, wie die häufige Verwendung des Adjektives "alle", "viele", die gezielte dialektale Elision des Schluß-"e", die Vorliebe für deiktische Formeln und allgemeine Aussagen oder die Voranstellung des Genitivs. Während sprachlich immer eine gewisse Entsprechung zu Hofmannsthals "Ballade des äußeren Lebens" gewahrt bleibt, soll die thematische Detraktion, wie der Fäkalbereich in der folgenden Passage, die Manier Hofmannsthals bloßstellen :

44. Vgl. RILKE (wie Anm. 42), 276, 318 und 356. Als Vorlage kämen außerdem die Gedichte "Du bist der Tiefste" (ebd., 283) und "Du bist die Zukunft, großes Morgenrot" (ebd., 326), in Frage.

45. Vgl. HEYM (wie Anm. 20), Bd. 2, *Prosa und Dramen*, München <sup>2</sup>1986, 885-887, hier 885. Daß es sich bei diesem Bruchstück um eine Hofmannsthal-Parodie handelt, ist der Forschung bisher entgangen.

Weit ist der Städte Meer mit [Lichtern] hell  
 Und viele Lampen scheinen unten grell,  
 Die wandern in die trübe Nacht hinaus.  
 Viel Fenster sind im Raume rings erhellt.  
 Dort sitzen viele am Familientisch.  
 Und welche gehn zu Bett, und dort  
 Ein Mädchen grade schiebt den Nachtopf fort.

So sind der Lose viele hier verstreut.  
 Und alles lebet aneinander hin,  
 Und wirret sich, und niemand weiß den Sinn.  
 Dort eine Hebamm springt die Trepp hinan  
 Mit dem Klistier. [...] <sup>46</sup>

Die zentrale Bedeutung der Parodie für den Stilwandel um 1910 blieb in der Forschung bisher unberücksichtigt. Die expressionistische Parodie bildet das Ungenügen an der überkommenen Form ab, wie sie die neuklassische Moderne vorgeprägt hat. Sie vermittelt die Erkenntnis, daß die Sprache der Väter nicht mehr zur Artikulation des eigenen Lebensgefühls taugt. Der Parodie kommt für den Stilwandel um 1910 aber eine doppelte Funktion zu : sie verhilft den Expressionisten dazu, die übernommenen Formen als nur geliehene Identitäten zu durchschauen<sup>47</sup>, und gleichzeitig im Zersingen dieser Formen zu eigener Identität und Authentizität zu finden.

Diese gleichermaßen destruktive wie konstruktive Funktion der Parodie zeigt sich besonders deutlich in der parodistischen Reaktion auf die Wiener Moderne. Wie sich mit ihr die Berliner Frühexpressionisten auseinandersetzen, soll exemplarisch an einer Einzeltextparodie und an einer Textklassenparodie vertieft werden.

Beispiel für die Parodie eines Einzelgedichts ist Alfred Lichtensteins "Komisches Lied" vom 21. Juni 1910. Bei der parodierten Vorlage handelt es sich um das seinerzeit bekannte Programmgedicht der Wiener Moderne : Felix Dörmanns "Was ich liebe". Die bekenntnishafte Programmatik in Dörmanns Gedicht zeigt sich vor allem in der strukturbildenden Anapher "Ich liebe" :

#### Was ich liebe.

Ich liebe die hektischen, schlanken  
 Narzissen mit blutrothem Mund;  
 Ich liebe die Qualengedanken,  
 Die Herzen zerstoehen und wund;

5 Ich liebe die Fahlen und Bleichen,  
 Die Frauen mit müdem Gesicht,

46. Ebd., 886.

47. Vgl. A. LICHTENSTEIN, "Etwa an einen blassen Neuklassiker". In : *Dichtungen*. Hrsg. von K. Kanzog und H. Vollmer, Zürich 1989, 41 und 307 (Kommentar). Der abschließende Paarreim wirft dem anonymen Neuklassiker, mit dem wohl Ernst Blass gemeint ist, eine geliehene Identität vor :

Wer trillert nun die imitierte Flöte :  
 Verlogner Shakespeare und erborgter Goethe.

- Aus welchen in flammenden Zeichen,  
Verzehrende Sinnenglut spricht;
- 10 Ich liebe die schillernden Schlangen,  
So schmiegsam und biegsam und kühl :  
Ich liebe die klagenden, bängen,  
Die Lieder von Todesgefühl;
- 15 Ich liebe die herzlosen, grünen  
Smaragde vor jedem Gestein;  
Ich liebe die gelblichen Dünen  
Im bläulichen Mondenschein;
- 20 Ich liebe die glutendurchtränkten,  
Die Düfte, berauschend und schwer;  
Die Wolken, die blitzedurchsengten,  
Das graue wuthschäumende Meer;
- Ich liebe, was niemand erlesen,  
Was keinem zu lieben gelang :  
Mein eigenes, urinnerstes Wesen  
Und alles, was seltsam und krank.<sup>48</sup>

In seiner Widmung hat Alfred Lichtenstein den Namen des Dichters zu "Dörrmann" verballhornt. Lichtenstein imitiert Dörrmanns Gedicht in Strophenform und im dreihebigen Versmaß mit den charakteristischen Doppelsenkungen. Auch die strukturbildende Anapher, das neunmalige "Ich liebe" übernimmt er aus der Vorlage. Die beiden Anfangsverse betonen die programmatische Opposition zum Ästhetizismus der Wiener Moderne. Lichtensteins Gegengesang beruht auf einer Reihe von Substitutionen :

**Komisches Lied**  
(An Felix Dörrmann)

- Ich hasse die farblose Feinheit  
Erklügelter Nervenkultur.  
Ich liebe die bunte Gemeinheit  
der schamlosen, nackten Natur.
- 5 Ich liebe die wulstigen Falten  
Um Augen mit brandrotem Rand  
Ich liebe die feisten Gestalten  
Der Dimen in geilgrellem Tand.
- 10 Ich liebe die buckligen Schreiber,  
Die schielend zum Erdboden sehn.  
Ich liebe die kugligen Leiber  
Der Schwangeren in ihren Wehn.
- 15 Ich liebe die Burschen mit wirrem  
versoffnen, verüberten Gesicht,  
Wenn heiser sie johlen bei irrem  
Oft schon sich verlierenden Licht.

48. F. DÖRMANN [d. i. Felix Bidermann], "Was ich liebe". In : *Sensationen*, Wien 1897 [zuerst 1892], 22f.

Ich liebe die dicken Athleten  
 Mit bulldoggenstarkem Popo.  
 Ich liebe, die fluchen, nicht beten  
 20 Und bin vielleicht selbst etwas roh.

Ich liebe die gräßliche Sünde  
 So sehr wie das schuldlose Kind,  
 Weil wir ja doch alle nur blinde  
 Unselige Blödlinge sind.<sup>49</sup>

In Dörmanns Gedicht betreffen die Liebesbekenntnisse unterschiedslos lebendige Wesen und tote Dinge, wobei die Sensationen, die von unbelebter Materie ausgehen, deutlich überwiegen. Dagegen sind es bei Lichtenstein ausschließlich Lebewesen, die das lyrische Ich affizieren. Die Verabsolutierung der ästhetischen Reize, wie sie Dörmanns Gedicht programmatisch feiert, wird von Lichtenstein vital und drastisch umgemünzt. Damit gewinnt die Parodie aber unter der Hand entgegengesetzten programmatischen Wert; aus

49. LICHTENSTEIN (wie Anm. 47), 140 und 337f. (Krit. App.). Die Emendation der Widmung ("Dörmann" statt "Dörrmann" verkennt die komische Absicht der Verballhornung. – Schon vor Lichtenstein war in der Wiener *Muskete* 1 (1906), Nr. 22, eine Parodie auf Dörmanns Gedicht erschienen, als deren Verfasser ein gewisser "de Gal." zeichnet :

Ich liebe die Nesseln und Disteln  
 Und Scherben von grünem Glas.  
 Ich liebe die schwärenden Fisteln,  
 Den eiternden Knochenfraß.  
 5 Ich liebe die Kröten und Molche  
 So klebrig und schlüpfrig und kalt.  
 Ich lieb' von den Frauen nur solche,  
 Die runzlig und wacklig und alt.  
 Ich liebe die jauchenden Düfte,  
 10 Dünggrube und Sammelkanal,  
 Ich liebe die modrigen Gräfte  
 Und Lieder von gichtischer Qual.  
 Ich liebe, was keinem gefallen,  
 Was niemand zu lieben versteht :  
 15 Ich liebe mich selber vor allen  
 Und jegliche Perversität.

(zit. nach H.E. GOLDSCHMIDT, *Quer sacrum. Wiener Parodien und Karikaturen der Jahrhundertwende*, Wien und München 1976 [= Wiener Themen], 107). Lichtensteins "Komisches Lied" ist von dieser Parodie, welche nur auf dem banalen Prinzip der thematischen Verkehrung bzw. Verhäßlichung beruht, unabhängig. Viel näher steht es dagegen der parodistischen Vitalisierung Dörmanns durch Max HERRMANN-NEISSE aus dem Jahre 1909 :

Ich liebe ...  
 Ich liebe Verbrechen, ich liebe Skandal,  
 ich liebe Huren und liebe Proleten,  
 ich liebe es, vor den Bauch zu treten,  
 so bin ich nu'mal !  
 5 Ich liebe alles, was andern fatal,  
 ich liebe Ehebrecher und Diebe,  
 ich liebe sogar die platonische Liebe —  
 ich bin anormal !  
 Ich hasse Sitte und Pflicht und Moral,  
 10 ich hasse Pastoren und Polizisten,  
 Fürsten, Hebammen und Juristen,  
 so bin ich nu'mal !

(M. H. : *Gesammelte Werke*. Hrsg. von K. Völker, *Gedichte* 3, Frankfurt/M. 1987, 39).

Dörmanns Bekenntnis zu raffiniert-dekadenter Ästhetik wird ein Bekenntnis zur unvermittelten Vitalität des Lebens. Lichtensteins Parodie auf Dörmanns Programmgedicht der Wiener Moderne gerät zum Programmgedicht des Berliner Frühexpressionismus. Die Parodie leistet somit einen wesentlichen Beitrag zur poetischen Selbstfindung : sie zeigt das formale Ungenügen der Wiener Moderne und erwirkt darüber hinaus eine neue Ausdrucksform. So vermittelt die Parodie die Stadien der Verehrung und Ablehnung, erborgte und eigene Identität. Hofmannsthal und der Wiener Moderne kommen in diesem Prozeß entscheidende Bedeutung zu.

Auch das Beispiel für eine Textklassenparodie stammt von Alfred Lichtenstein : "Der Barbier des Hugo von Hofmannsthal" erschien im November 1912 in der "Aktion"<sup>50</sup>.

### Der Barbier des Hugo von Hofmannsthal

- So steh ich nun die trüben Wintertage  
 Von früh bis spät und seife Köpfe ein,  
 Rasiere sie und pudre sie und sage  
 Gleichgültige Worte, dumme, Spielerein.
- 5 Die meisten Köpfe sind ganz zugeschlossen,  
 Sie schlafen schlaff. Und andre lesen wieder  
 Und blicken langsam durch die langen Lider,  
 Als hätten sie schon alles ausgenossen.  
 Noch andre öffnen weit die rote Ritze
- 10 Des Mundes und verkünden viele Witze.  
 Ich aber lächle höflich. Ach, ich berge  
 Tief unter diesem Lächeln wie in Särge  
 Die schlimmen, überwachen, weisen Klagen,  
 Daß wir in dieses Dasein eingepreßt,
- 15 Hineingezwängt sind, unentrinnbar fest  
 Wie in Gefängnisse, und Ketten tragen,  
 Verworrene, harte, die wir nicht verstehen.  
 Und daß ein jeder fern sich ist und fremd  
 Wie einem Nachbar, den er gar nicht kennt,
- 20 Und dessen Haus er immer nur gesehen hat.  
 Manchmal, während ich an einem Kinn rasiere,  
 Wissend, daß ein ganzes Leben  
 In meiner Macht ist, daß ich Herr nun bin,  
 Ich, ein Barbier, und daß ein Schnitt daneben,
- 25 Ein Schnitt zu tief, den runden frohen Kopf,  
 Der vor mir liegt (er denkt jetzt an ein Weib,  
 An Bücher, ans Geschäft) abreißt von seinem Leib,  
 Als wäre er ein lockrer Westenknopf ...  
 Dann überkommst mich plötzlich : dieses Tier.
- 30 Ist da. (Das Tier.) Mir zittern beide Knie.  
 Und wie ein kleiner Knabe, der Papier  
 Zerreißt (und weiß es nicht, warum),  
 Und wie Studenten, die viel Gaslaternen töten,  
 Und wie die Kinder, die so sehr erröten,
- 35 Wenn sie gefangner Fliegen Flügel brechen,

50. LICHTENSTEIN (wie Anm. 47), 21f. und 300f. [Kommentar].

So möchte ich oft wie von ungefähr,  
 Wie wenn es eine Art Versehen wär,  
 An solchem Kinn mit meinem Messer ritzen.  
 Ich sah zu gern den roten Blutstrahl spritzen.

Die Strophenform der Parodie ist eigenständig. Drei zehnversigen Strophen folgt eine um zwei Verse verkürzte Strophe, die durch Reim mit einem isolierten Schlußvers verbunden ist. Mit der strophischen Unruhe, die gegen Ende in das Gedicht kommt, geht eine sukzessive Unordnung in der Reimfolge einher. Während die erste Strophe noch ein regelmäßiges Reimschema aufweist, enthält die zweite Strophe unreine Reime und eine Waise (V. 17), und in der dritten Strophe sind gar vier Verse reimlos (21, 23, 29, 30). Reimlosigkeit bestimmt auch den Anfang der vierten Strophe, bevor zwei Paarreime für einen harmonischen Abschluß sorgen. Diese Demolierung metrischer Regelmäßigkeit, die bis zur vierten Strophe eskaliert, ist der äußere Reflex von Lichtensteins dynamischem Affront gegen Hofmannsthal. Denn in sprachlich-stilistischer wie thematischer Hinsicht verändert sich die "Dialogizität" (Bachtin) zwischen Lichtensteins Parodie und Hofmannsthals Dichtung.

Lichtensteins Parodie imitiert die Form des Rollengedichts, wie sie für den "Gestalten"-Zyklus des jungen Hofmannsthal typisch ist. Analog zu dessen bekanntestem Rollengedicht "Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt :" kommt auch in Lichtensteins Parodie der dienende Part in einer Herr-Knecht-Konfiguration zu Wort. Beide Knechtsgestalten ergehen sich in elegischen Klagen ("Weh" bzw. "Ach"), doch ihre Wunschwelten variieren beträchtlich : während Hofmannsthals Gefangener von der Freiheit träumt, erwacht im "Barbier des Hugo von Hofmannsthal" der Drang, den Klienten zu ermorden. In seinem Aggressionstrieb und imaginären Rollentausch ("daß ich Herr nun bin", V. 23) entfernt sich Lichtensteins Rollen-Ich vom Sprachstil Hofmannsthals.

Die Verse 1-28 imitieren sprachlich und stilistisch auffällige Figuren und Wendungen aus verschiedenen Gedichten Hofmannsthals. Für die Klagen über die Entfremdung der Menschen und über die Flüchtigkeit des Lebens, auch für die sprachkritischen Äußerungen finden sich viele Entsprechungen. So sind die die Wendungen "und sage | Gleichgültge Worte, dumme" (V. 3f.) und "Noch andre öffnen weit die rote Ritze | Des Mundes und verkünden viele Witze" (V. 9f.) in ihrer Kombination ein banalisierender Rekurs auf die Verse aus der "Ballade des äußeren Lebens" : "und immer wieder | Vernehmen wir und reden viele Worte". Die Parallelisierung mit den "andren" verweist auf Hofmannsthals "Manche freilich ...", während der Schluß der zweiten Strophe sich inhaltlich auf die dritte Strophe der Terzinen "Über Vergänglichkeit" bezieht :

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,  
 Herüberglitt aus einem kleinen Kind  
 Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.<sup>51</sup>

51. HOFMANNSTHAL, "Terzinen I. Über Vergänglichkeit". In : H. v. H. (wie Anm. 22), Bd. [1], *Gedichte. Dramen I* (1891-1898), Frankfurt/M. 1979, 21.

Der Beginn der dritten Strophe, in der der Barbier seinen Mordgedanken ausspinnt, parodiert gedanklich und sprachlich den Schluß der "Terzinen II", die den unmerklichen Übergang vom Leben zum Tod darstellen :

Und wissen, daß das Leben jetzt aus ihren  
Schlaftrunknen Gliedern still hinüberfließt  
In Bäum und Gras, und sich matt lächeln zieren  
Wie eine Heilige, die ihr Blut vergießt.<sup>52</sup>

Zu den charakteristischen Stilmitteln Hofmannsthals, die Lichtenstein verarbeitet, zählen die Polysyndeta, die Distinktionen und Präzisierungen durch nachgetragene Adjektive ("Worte, dumme", V. 4, "und Ketten [...], | Verworre, harte", V. 16f.), die pleonastischen Beschwörungen ("eingepreßt, | Hineingezwängt [...], unentrinnbar fest", V. 14f.<sup>53</sup>) und die ausführlichen Vergleiche. Auch die Aposiopese, in der Vers 28 verhallt, erinnert an Hofmannsthal. Doch die beiden folgenden Verse, in denen der Reim versagt, fallen sprachlich und thematisch aus dem Rahmen der Parodie : Das Rollen-Ich, das zum Objekt seines Mordtriebes wird, schildert diese Veränderung in elliptischen Kurzsätzen, die in asyndetischer Parataxe hart aufeinander folgen. Diese beiden Verse, in denen Form und Inhalt auf unerhörte Weise übereinstimmen, weisen auf einen eigenen lyrischen Ton Lichtensteins hin. Zur kontrastiven Hervorhebung dieses neuartigen lyrischen Sprechens fällt Lichtenstein mit Beginn der vierten Strophe wieder in seine Hofmannsthal-Parodie zurück. Hier konzentriert er noch einmal dessen stilistische Eigenheiten (Polysyndeton, autonomer Vergleich, dialektale Elision, etc.), um durch den komischen Widerspruch zwischen gekünstelter Manier und Trieb-Thematik die Antiquiertheit Hofmannsthals und der Wiener Schule zu erweisen.

Ihre Funktion als Instrument poetischer Selbstfindung unterscheidet die expressionistische Parodie grundlegend von den vielen unverbindlich-komischen Parodien. Diese Differenz fördert ein Vergleich mit zeitgenössischen Hofmannsthal-Parodien zutage.

Die frühen Parodien aus dem Wiener Fin de siècle haben es vor allem auf die Rätselhaftigkeit der Lyrik des jungen Hofmannsthal abgesehen. Vertauschung und Banalisierung sollen den kryptischen Tiefsinn der Vorlage — dies gilt insbesondere für die Parodien des "Lebenslieds" — als bloßen Unsinn decouvrieren<sup>54</sup>. Anspruchsvoller ist Christian Morgensterns Hofmannsthal-Parodie aus dem Jahre 1901, die im Erstdruck der *Schallmühle* (1928) den verallgemeinernden Titel "Wiener Schule" trägt<sup>55</sup>. In ihrer Strophenform

52. Ebd.

53. Vgl. Hofmannsthals tautologische Formel in den Terzinen "Über Vergänglichkeit", V. 3 : "Fort [...], für immer fort, und ganz vergangen ?" (ebd.).

54. Vgl. GOLDSCHMIDT (wie Anm. 49), 83ff., sowie Th. VERWEYEN und G. WITTING, *Deutsche Lyrik-Parodie aus drei Jahrhunderten*, Stuttgart 1983, 102 und 158ff.

55. Morgenstern bewunderte im übrigen die Dichtungen Hofmannsthals. Seine Parodie auf Hofmannsthal und die "Wiener Schule" lautet :

UND MEINE SEELE stand vor steilen Bergen  
Und hatte sehr zu tun mit ihrem Kerne;

von zwei Quartetten und einem Terzett bei durchgängiger Reimverkettung präsentiert sie eine unvollkommene Vermengung der beiden Strophenformen, die für den jungen Hofmannsthal charakteristisch sind : Sonett und Terzine. Morgensterns Parodie imitiert mehrere typische Stileigenheiten Hofmannsthals im Übermaß : das anaphorisch betonte Polysyndeton, das in Aposiopesen verhallende Sprechen, Gradbezeichnungen bei Adjektiven ("sehr") und eine Vorliebe für antiquiert-dialektale Formen wie die Vergleichspartikel "als wie" in Vers 10, die Hofmannsthal im Schlußvers seiner Terzinen "Über Vergänglichkeit" gebraucht ("So eins mit mir als wie mein eignes Haar"). Doch im Semantischen bleibt die Parodie hinter der Stilkritik zurück. Morgenstern erprobt Hofmannsthals Stilmuster lediglich als Kontrastmittel für seine Unsinnspoesie.

Mit Vorliebe nahmen sich die Parodisten der "Ballade des äußeren Lebens" an, die sich wegen ihrer polysyndetischen Struktur und Sentenzenhaftigkeit zur Destruktion anbot. Der Parodie-Virtuose Hanns von Gumppenberg verfaßte um 1900 eine versgetreue Parodie mit einer zusätzlichen Strophe, in der das allgemein-verhüllende Sprechen in Lüsterheit umschlägt<sup>56</sup>. Das Prinzip

- 
- denn aus ihm sproßte wie aus weiter Ferne  
ein ganzer Haufe von sehr großen Zwergen —  
5 die regungslose rote Augensterne  
auf sie hinhefteten ... Da kam der Ferge  
und warf den schwersten seiner schweren Särge  
auf mich, daß ich sehr tiefe Schmerze[n] lerne.  
Und Wölfe saßen rings um die Zisterne ...  
10 Und eine Stille ging als wie ein Scherge ...  
Und ich erwachte dumpf in der — Taberne.

In : Ch. M., *Werke und Briefe*, Bd. 3, *Humoristische Lyrik*. Hsrg. von M. Cureau, Stuttgart 1990, 389. Der Kommentar ebd., 856, reduziert Morgensterns Parodie auf die Übererfüllung des polysyndetischen Stils und wähnt in der "Ballade des äußeren Lebens" die einzige Vorlage.

56. Die Parodie von Hanns von Gumppenberg lautet :

- Und sehr ...  
Ballade des äußeren Lebens  
Und Kinder wachsen mit sehr weißen Zähnen,  
Die dann so gelb doch werden wie die Primeln,  
Und alle gehen wir uns müd, und gähnen.  
Und grüne Pflaumen hangen in den Himmeln,  
5 Die blau wie tote Schwalben niederschlagen  
Und sehr bekümmert liegen, und verschirmeln.  
Und immer weht der Wind in unsern Tagen,  
Und immer reden wir sehr viele Worte,  
Und selten solche, die uns selbst behagen.  
10 Und Worte laufen sehr umher, und Orte  
Sind da und dort, und auch bemerkenswerte,  
Von dieser und auch von jener Sorte :  
Und Formen sind auch manchmal, sehr verehrte,  
Und wo sie sich zu einer Wölbung fügen,  
15 Da scheint sehr nah, was ferne sich verwehrte ...  
Allein wozu ? Sehr flüchtig ist ihr Trügen  
Und sehr belanglos die's gesehen haben,  
Da wir uns selbst nur sehr und meistens rügen.  
Was frommt dies Spiel uns so früh gebleichten Knaben,  
20 Die einsam wir und so verschieden sind

von Gumpenbergs Gegengesang besteht in einer banalisierenden Substitution der Inhalte, die nicht nur Hofmannsthals Manier, sondern auch seine Glaubwürdigkeit in Frage stellt. Die Parodie auf die "Ballade des äußeren Lebens", die der mit den Berliner Expressionisten vertraute Hans Heinrich von Twardowski im Jahre 1919 veröffentlicht hat<sup>57</sup>, hält sich weniger als Gumpenberg an den Text der Vorlage; vielmehr beschränkt sie sich auf die Überbetonung eines einzigen charakteristischen Stilmerkmals, des anaphorisch betonten Polysyndeton. Dagegen bleiben die "semantisch-thematischen Beziehungen zur Vorlage allenfalls vage"<sup>58</sup>. Das charakteristische Stilmuster dient Twardowski zu einer Abrechnung mit Hofmannsthal, die deutlich von der expressionistischen Kritik beeinflusst ist. Hofmannsthal steht nämlich als Vertreter des "Jungen Wien" im Kreuzfeuer der Parodie, wie Vers 12 ("Und sagen: 'Wien'") und die repräsentative Form der ersten Person Plural bezeugen. Wenn ihm Pose, Kultiviertheit, Neuklassizismus und mangelnde Vitalität vorgeworfen werden, so ist damit auch die Gruppe der "Jung-Wiener" gemeint. Doch anders als bei Lichtenstein ist diese Kritik der Parodie

- 
- Und gern uns mit uns selber nur begaben ?  
 Wie könnten wir an allem dem genesen ?  
 Und dennoch sagt sehr viel, der "Pleite" sagt,  
 Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt
- 25    Wie stille Tropfen aus den hohlen Käsen.  
 (Nach Hugo von Hofmannsthal)

(zit. nach K.P. Dencker [Hrsg.], *Deutsche Unsinnspoesie*, Stuttgart 1978, 170 f.).

57. H. H. VON TWARDOWSKI, *Der rasende Pegasus*, Berlin <sup>2</sup>1919, 18 :

- Monolog eines jungen Mannes von vierzig Jahren  
 Das sind die Tage, über denen allen  
 Flamingoblaues Dämmern liegt.  
 — — Und hören sehr perverse Orgeln schallen  
 Und Traueraffen aus den Bäumen fallen
- 5    Und sind sehr satt.  
 Und sind sehr matt und alt.  
 Und tragen uns mit kränklichen Gebärden  
 Und wissen, daß wir waren, was wir werden.  
 Und es ist gut.
- 10    Und schreiben öfter matte Operntexte.  
 Und zählen still vom ersten bis ins sechste.  
 Und sagen: "Wien".  
 Und sind noch immer wie vor zwanzig Jahren.  
 Und wissen, daß wir werden, was wir waren.
- 15    Und wedeln sanft.  
 Und wandeln in der guten Abendröte.  
 Und spielen gern und sehr den alten Goethe.  
 Und sind sehr fein.  
 Und schreiben edle Auf- und Niedersätze.
- 20    Und stellen uns auf sehr belebte Plätze.  
 Und denken nichts.  
 Und haben einen sehr gepflegten Stil.  
 Und nicken mit dem Kopfe ganz und viel.  
 Und wirken sehr ornamental.
- 25    Und sind in dieser Welt wie Fremde.  
 Und tragen in der Nacht ein seidnes Hemde.  
 Und werden nächstens wohl katholisch werden.

Text auch in VERWEYEN und WITTING (wie Anm. 54), 112.

58. VERWEYEN und WITTING (wie Anm. 54), 280.

nur aufgepfropft und kein integraler Bestandteil. Auch wird mit der parodistischen Destruktion kein ästhetisches Gegenmodell erprobt. Dies unterscheidet nicht nur Twardowskis spätexpressionistischen Nachklang, sondern auch die späteren Hofmannsthal-Parodien von denen der Frühexpressionisten. Es sei nur an Friedrich Torbergs Parodie erinnert, deren vier Verse den Abschluß eines Terzinengedichts imitieren<sup>59</sup>. Sie übernimmt den drittletzten Vers der "Ballade des äußeren Lebens", tauscht aber das Wort "Abend" gegen "Trakl" aus. Indem er die Authentizität des Expressionisten Trakl gegen den Stilkünstler Hofmannsthal ins Feld führt, steht auch Torberg in der Tradition der frühexpressionistischen Parodie. Doch bleibt das ästhetische Gegenmodell unausgeführt<sup>60</sup>.

Zusammenfassend sei festgestellt: Mit den Parodien auf die Wiener Moderne entledigen sich die Berliner Frühexpressionisten ihrer neuklassischen Vorbilder und gewinnen dabei einen eigenen Stil. Wie anfänglich die gemeinsame Verehrung, wird nach der parodistischen Erledigung die gemeinsame Ablehnung zum verbindenden Merkmal der Avantgarde. Das militant-groteske Programm, das Jakob van Hoddis im Herbst 1912, entwirft, enthält eine regelrechte Kriegserklärung an Hofmannsthal<sup>61</sup>. Die arrivierten Repräsentanten der Wiener Moderne sieht man nurmehr als pure Stilkünstler, die ganz in einer Manier ohne existentielle Deckung aufgehen. Im Selbstgefühl, einen authentischen Stil gefunden zu haben, werfen die Expressionisten ihren ehemaligen Vorbildern unwahrhaftigen Stilismus vor. So wird ein gereimter Eintrag Hermann Bahrs im Fremdenbuch einer Berghütte als Beweis gegen den dichterischen Anspruch verwendet<sup>62</sup>. Die kritische Würdigung der "Österreichischen Prosa", die Albert Ehrenstein im Jahre 1914 im *Sturm* veröffentlicht, weitet den Vorwurf des Stilsurrogats auf die ganze Gruppe der Jung-Wiener aus. Ein annihilierender Ton prägt Ehrensteins Artikel:

Die bisher — aus Scheingründen — repräsentativ standen für die epische Prosa Deutsch-Österreichs: Die Schnitzler und Bartsch haben leider nachgelassen oder werden erkannt, agnosziert [...].<sup>63</sup>

---

59. Friedrich TORBERG:

Hofmannsthal

Und Dichter wachsen auf und lesen vieles,  
und sind wie Lamm und Pfau, und sehr umragt  
von der Bemühtheit ihres eignen Stiles.

Und dennoch sagt der viel, der "Trakl" sagt.

(zit. nach VERWEYEN und WITTING [wie Anm. 54], 132 und 272).

Torbergs Gedicht parodiert die "Ballade des äußeren Lebens, spielt aber thematisch ("Lamm" und "Pfau") auch auf das "Lebenslied" an (vgl. ebd. 273).

60. Ebenso äußerlich bleibt auch Robert Gernhardts moderne "Blödelparodie" auf die "Terzinen über Vergänglichkeit"; vgl. R. G., "Terzinen über die Vergeßlichkeit nach Kuno von Hofmannsthal". In: R. G., *Wörtersee*, Frankfurt/M. 1981, 172.

61. Vgl. Schreiben des Jakob van Hoddis an E. Loewenson vom 20. Oktober 1912. In: VAN HODDIS (wie Anm. 42), 232.

62. Vgl. J. A., "Das Fremdenbuch auf dem Anninger". In: *Der Sturm* 1 (1910), Nr. 25, 200.

63. Vgl. A. EHRENSTEIN, "Österreichische Prosa". In: *Der Sturm* 5 (1914), 98f., hier 98.

Am deutlichsten wird der expressionistische Vorwurf eines uneigentlichen Stils in dem Passus über Richard Schaukal, bei dem Hofmannsthal als Kronzeuge fungiert :

Selbst hat er [Schaukal] — ein anderer Hofmannsthal — keinen eigenen Stil, existiert an sich ebensowenig wie dieser vormals geschätzte, inkonstante Neolibrettist.<sup>64</sup>

Ein spätes Zeugnis dafür, wie sich das Selbstverständnis der Berliner Moderne in Opposition zur Wiener Moderne artikuliert, liefert Alfred Döblins Romantheorie *Der Bau des epischen Werks* (1928). Darin parodiert Döblin die Eingangspassage von Arthur Schnitzlers Roman *Fräulein Therese*, um die Antiquiertheit der traditionellen Berichtform zu erweisen und im Gegenzug ein eigenes Programm "zur zukünftigen Epik" zu präsentieren<sup>65</sup>.

Achim AURNHAMMER




---

64. Ebd., 99.

65. Vgl. A. DÖBLIN, "Der Bau des epischen Werks". In: A. D., *Ausgewählte Werke : Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hrsg. von E. Kleinschmidt, Olten und Freiburg im Br. 1989, 215-245, hier 216. Döblins Parodie "eines beliebigen Romans" folgt im Wortlaut Schnitzlers Romananfang, verändert aber die Eigennamen, Orts- und Zeitangaben der Vorlage.