

**ACHIM AURNHAMMER**

„Form ist Wollust“

Ernst Stadlers Beitrag zur Formdebatte im Expressionismus

ERNST STADLER

Form ist Wollust

- Form und Riegel mußten erst zerspringen,  
Welt durch aufgeschlossene Röhren dringen:  
Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen,  
Doch mich reißt es, Ackerschollen umzupflügen.
- 5 Form will mich verschnüren und verengen,  
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
- 10 Will mich Leben mit Erfüllung tränken.\*

»Form ist Wollust«.  
Ernst Stadlers Beitrag zur  
Formdebatte im Expressionismus

von Achim Aurnhammer

Der »Expressionismus« ist zwar eine relativ kurze Epoche – er reicht kaum über das sogenannte »expressionistische Jahrzehnt« (Gottfried Benn) von 1910 bis 1920 hinaus –, führt aber zu merklichen Neuerungen in der ästhetischen Theorie und Praxis. Auch wenn die Behauptung der älteren Forschung, im Expressionismus wäre es zu einer »Abdankung der überlieferten Formen« (Clemens Heselhaus) gekommen, längst relativiert wurde,<sup>1</sup> verbindet sich noch immer mit Begriff und Epoche des »Expressionismus« die Vorstellung von einem Bruch mit tradierten Formen oder gar von Formlosigkeit. Als prominenter Beleg für die »dissonantische Spannung«<sup>2</sup> zwischen traditioneller Form und neuem Gehalt gilt üblicherweise Ernst Stadlers *Form ist Wollust*, das Kurt Pinthus in *Die Menschheitsdämmerung* (1920) aufnahm, die repräsentative Anthologie der expressionistischen Lyrik.<sup>3</sup> Obwohl die meisten literarhistorischen Epochendarstellungen in dem »Programmgedicht des Expressionismus« ein Zeugnis zeittypischer Formfeindlichkeit sehen, fehlt erstaunlicherweise bis heute eine einläßliche Deutung.<sup>4</sup> Sowohl der epochenspezifische

---

\* Ernst Stadler: *Form ist Wollust*. In: E. S.: Dichtungen, Schriften, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. v. Klaus Hurlebusch u. Karl Ludwig Schneider. München 1983 [= KA], S. 138.

1 So spricht Kurt Pinthus in seinem Nachwort zur Neuauflage der *Menschheitsdämmerung* ausdrücklich vom Glauben der Expressionisten an den »Sieg [...] befreiter und befreiender Formen«; vgl. K. P. (Hg.): *Die Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien und Bibliographien*. Hamburg 1963, S. 15.

2 Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg 1956, S. 10.

3 Vgl. Pinthus (Anm. 1), S. 312.

4 Fast alle Erwähnungen betonen die Paradoxie von Inhalt und Form: vgl. etwa Manfred Durzak: *Zwischen Symbolismus und Expressionismus*. Stefan George. Stuttgart 1974, bes. S. 112–119, der im Gedicht »weniger eine Verwerfung der Georgeschen Form als ihre Verwandlung« (S. 118) sieht; nach Walter Hinck: »Schrei Manifeste!« Triumph und Fall des ekstatischen Dichters (Expressionismus). In: W. H.: *Magie und Tagtraum. Das Selbstbild des Dichters in der deutschen Lyrik*. Frankfurt a. M. 1994, S. 229–236, »plädiert [Stadler] für den Abschied von der Form in einem formvollendeten Gedicht« (S. 232); Hans-Georg Kemper: *Vom Expressionismus zum Dadaismus. Eine Einführung in die dadaistische Literatur*. Kronberg/Taunus 1974, bes. S. 60–

Kontext als auch die ursprüngliche Einbettung des Gedichts in einen lyrischen Zyklus kommen zu kurz. Die monographische, isolierende Perspektive der Stadler-Forschung kann dieses Defizit kaum ausgleichen.<sup>5</sup>

Im folgenden soll Stadlers Programmgedicht analysiert und auf die zeitgenössische Form-Debatte bezogen werden, um daran paradigmatisch das Verhältnis des Expressionismus zur Tradition zu bestimmen.

Das Gedicht *Form ist Wollust* findet sich in Ernst Stadlers lyrischem Zyklus mit dem sprechenden Titel *Der Ausbruch*, der Ende 1913 erschien.<sup>6</sup> Der Zyklus fand Beachtung und Zustimmung der expressionisti-

---

64, konstatiert den »spannungsvollen Kontrast zwischen inhaltlicher Aussage und traditioneller Form des Gedichts« (S. 61); Klaus Strohmeier: Zur Ästhetik der Krise. Frankfurt a. M. 1984, bes. S. 191–193, vergrößert das Gedicht zum Belegstück für den »Kampf der Triebenergie gegen die Fesselung in das Realitätsprinzip« (S. 192); und Gunter Martens: Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Stuttgart 1971, bes. S. 158–170, versteht das Gedicht als Ausdruck einer vitalistischen Einstellung, deren »Formzertrümmerung [...] im Prozeß des Verschmelzens immer wieder ihre letzte Erfüllung« (S. 168) findet. Von der Popularität des Gedichts zeugt die Tatsache, daß im Internet in einem literarischen Rätsel eigens gedichtete Parodien neben dem Original stehen, das es zu unterscheiden gilt; vgl. <http://www.swin.de/bildung/rhoengymnasium/literatur/2original.html>.

- 5 Neben der besten Stadler-Monographie von Helmut Gier: Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich. Die literarische Entwicklung Ernst Stadlers. München 1977, bes. S. 190–228, seien hier nur folgende Stadler-Würdigungen angeführt: Helmut Uhlig: Versuch über Ernst Stadler. Vom Ästhetizismus zum Expressionismus. In: Der Monat 8 (1955/56), H. 87, S. 62–72; sowie die Überblicke von Arno Schirokauer: Über Ernst Stadler. In: A. S.: Germanistische Studien. Hamburg 1957, S. 417–434, Jost Hermand: Stadlers stilgeschichtlicher Ort. In: J. H.: Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. 1972, S. 253–265, und Klaus Hurlbusch: Ernst Stadler — Autor expressiver Verhaltenheit und literarischer Vermittlung. In: ZfdPh 119 (1995), S. 219–239, der den Gedichtzyklus *Der Ausbruch* allerdings nur summarisch behandelt.
- 6 Wieder abgedruckt in KA, S. 117–185, Kommentar ebd., S. 639–657. Der Erstdruck hat im Impressum das Datum 1914. Die zweite postume Auflage von 1920 ist überlieferungsgeschichtlich bedeutungslos. Während mehr als die Hälfte der insgesamt 57 Gedichte des *Ausbruchs* bereits zuvor schon in Zeitschriften und Zeitungen gedruckt waren, erschien *Form ist Wollust* erstmals im *Ausbruch*. Einen Überblick über den Zyklus gibt Verena Halbe: Zyklische Dichtung im Expressionismus: Gottfried Benns *Gehirne* und Ernst Stadler *Der Ausbruch*. Exemplarische Untersuchung einer charakteristischen Kompositionsform der literarischen Moderne. Diss. Siegen 1999, bes. S. 241–336, die *Form ist Wollust* jedoch nicht genauer analysiert (S. 292f.).

schen Weggefährten. So pries Thea Sternheim den *Aufbruch* als »ein Ereignis an Form und Inhalt«. <sup>7</sup> Mit dieser Sammlung löste sich der Elsässer Stadler von den traditionellen Formzwängen. *Form ist Wollust* steht zusammen mit anderen poetologischen Gedichten (*Worte, Der Spruch, Der Aufbruch*) in der ersten Gruppe des vierteiligen Zyklus, der *Flucht*. Als erste Station des *Aufbruchs* enthält *Die Flucht* überwiegend Gedichte, die sich vom Ästhetizismus lossagen. Beschlossen wird der programmatische Eingangsteil des Zyklus von einem poetologischen Gedichtpaar, von *Form ist Wollust* und dem Titelgedicht *Der Aufbruch*.

Stadler hat *Form ist Wollust* zwar wie die meisten Gedichte des Zyklus nicht strophisch gegliedert, aber metrisch klar strukturiert. <sup>8</sup> Schwere Trochäen bestimmen den Rhythmus der paarweise reimenden Verse. Allerdings variiert die Silben- und Hebungsanzahl der zehn Verse, die alle weiblich enden: das eröffnende und das schließende Reimpaar umfassen jeweils zehn Silben, während das zweite Reimpaar und alle adversativen ›Doch‹-Verse eine zusätzliche Hebung aufweisen. So prägt das scheinbar harmonische Gedicht eine latente metrische Spannung, die im unreinen Reim des Schlußcouplets noch akzentuiert wird. Auf diese Weise ist der Zwiespalt von apollinischer Begrenzung und dionysischer Entgrenzung metrisch abgebildet.

Gedanklich gliedert sich *Form ist Wollust* in drei Teile: Das erste Reimpaar bilanziert rückblickend Stadlers ›Aufbruch‹: die Ellipse, die Ersparung des Modalverbs »mußten« im zweiten Vers, bindet die beiden Eingangsverse prägnant zusammen. Da das Subjekt des zweiten Verses, »Welt«, ein Prädikat in Singularform erfordert, kommt es aber in der elliptischen Konstruktion zu einer Numerus-Inkongruenz. Sie illustriert stilistisch die Absage an ein normatives Formideal, die das einleitende Reimpaar bekundet. Die ästhetische Dissonanz, das Mißtrauen in die traditionellen Gestaltlösungen, ist zwar ins Präteritum verbannt, aber keineswegs gelöst, wie der zweite Teil des Gedichtes zeigt, der die Verse 3 bis 8 umfaßt. Ein anaphorischer Wechsel der Versanfänge »Form« und »Doch« markiert diesen dialektisch dynamisierten Mittelteil: Während die »Form«-Verse auf die ästhetische Formtradition verweisen, artikuliert in den adversativen »Doch«-Zeilen das lyrische Ich seinen inneren poetischen Drang, dem keine überkommene Form als Gefäß genügt. Be-

7 Zit. nach Nina Schneider: Ernst Stadler und seine Freundeskreise. Geistiges Europäertum zu Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts. [Ausstellungskatalog] Hamburg 1993, S. 140.

8 Die metrische Struktur bleibt in allen mir bekannten Deutungen ungenau; vgl. stellvertretend Durzak (Anm. 4), S. 118, der nur vage von »der kompakten Georgischen Sprachform« spricht.

nennt das erste Oppositionspaar den Widerspruch zwischen Form und Willen prägnant, so amplifizieren die beiden folgenden Verspaare diesen Gegensatz. Das lyrische Ich empfindet die überkommene Form immer mehr als Zwangsjacke. Das zeigt sich auch daran, daß die ›Form‹-Verse zwei Silben bzw. eine Hebung weniger aufweisen als die mit ihnen reimenden ›Doch‹-Verse. Den dritten Teil des Gedichtes bildet das abschließende Verspaar. Obwohl es syntaktisch den letzten Einspruch des lyrischen Ichs fortführt, stellt es gedanklich einen Einschnitt dar: es ersetzt den Primat der ›Form‹ durch das ›Leben‹, das im Schlußvers als Subjekt fungiert.

Die Bildlichkeit deutet die Dreigliederung aus. Das einleitende Verspaar enthält zwei synonyme Bilder: Mit dem gewaltsamen Aufbrechen der verschließenden Regulative »Form« und »Riegel« korrespondiert ein Fließen: dieses kosmische Bild zeigt, daß Stadler unter ›Form‹ nicht nur ein literarisches Gestaltungsprinzip versteht, sondern ein Antonym zum ›Leben‹. Die Metapher der »durch aufgeschlossene Röhren dringenden Welt« hat Stadler wohl Hölderlins pantheistischem Hexameterhymnus *An den Äther* (1797) nachgebildet, genauer dem Verspaar, das die belebende Kraft des Äthers preist:

Und es drängt sich und rinnt aus deiner ewigen Fülle  
Die beseelende Luft durch alle Röhren des Lebens.<sup>9</sup>

Den Bezug zu Hölderlins Versen legt nicht nur die analoge Bildlichkeit nahe. Bereits ein Jahr zuvor hatte Stadler »das neue metrische Prinzip« der modernen französischen Lyrik ausdrücklich mit »jenen im freiesten metrischen Flusse hingeströmten Versen« in Verbindung gebracht, »in denen Hölderlin, schon an der Grenze des Wahnsinns, die Bindung der klassischen Formen sprengte«.<sup>10</sup> Es ist kein Zufall, daß Stadler die Klassische Moderne auf Hölderlin zurückführt. Denn damit entwindet er den »hehren Ahnen« dem George-Kreis, der sich zum alleinigen »Verheißungserben« Hölderlins stilisiert hatte.<sup>11</sup> Und tatsächlich ist Stadlers

---

9 Friedrich Hölderlin: *An den Äther* [1797]. In: F. H.: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. Jochen Schmidt. Bd. 1: Gedichte. Frankfurt a. M. 1992, S. 182–184, hier S. 182 (V. 8f.). Schmidts Kommentar (ebd., S. 597–601) erhellt den pantheistischen Tenor des Hymnus.

10 Vgl. Ernst Stadler: Die neue französische Lyrik [1912]. In: KA, S. 425–430, hier S. 428.

11 Stefan George stilisiert in »Hier schliesst das tor ...«, einem modifizierten Akrostichon-Gedicht im *Stern des Bundes*, Hölderlin zum »hehren Ahnen« seines Kreises; vgl. Achim Aurnhammer: Stefan George und Hölderlin. In: Euphorion 81 (1987), S. 81–99.

Würdigung der jüngsten französischen Lyrik eine mittelbare Abrechnung mit dem Formalismus des George-Kreises, die freilich den lange verehrten ›Meister‹ von der Kritik noch ausnimmt:

Die unmittelbare Folge war das Jüngertum jener ›Blätter für die Kunst‹, in denen ein äußerliches Nachzeichnen der Formen – wovon ein Wort Georges ausdrücklich gewarnt hatte – die Stelle des in der Form bezwungenen Erlebnisses vertreten mußte [...]. Dieser Dichtung gegenüber, die den nährenden Mutterboden des Lebens immer mehr unter sich verloren hat, in der kein Ringen mehr ist und kein Drang, die, wählerisch und exklusiv, immer mehr in toten Formeln erstarrt, muß heute in Deutschland jeder Versuch ermutigt werden, den einschnürenden Ring des Formalismus zu durchbrechen, die Dichtung wieder zum Erlebnis heranzuführen, mit den Inhalten der Wirklichkeit zu füllen. Für die deutsche Lyrik wenigstens liegt heute das Heil bei den scheinbar Formlosen.<sup>12</sup>

Dieser Essay Stadlers, den schon Helmut Gier zur Erklärung des Programmgedichts herangezogen hat, verdeutlicht wie ein Kommentar zu dem Gedicht, wem der programmatische Affront gegen die ›Form‹ gilt: dem Ästhetizismus im allgemeinen und dem George-Kreis im besonderen.

Der Mittelteil des Gedichts (V. 3–8) konfrontiert die ›Form‹ und das eigene künstlerische Wollen jeweils in inhaltlich konträren Reimpaaren. Irritierend in dieser Reihe wirkt das erste Oppositionspaar wegen der scheinbar anerkennenden Merkmale der ›Form‹ in Vers 3. Sie verdeutlichen, wie Helmut Gier zu Recht festgestellt hat, welche »schmerzliches Opfer« Stadlers Abkehr von den Konventionen des Ästhetizismus bedeutet.<sup>13</sup> Doch die drei asyndetischen Nominaldefinitionen, die den Titel des Gedichts (»Form ist Wollust«) amplifizieren, zitieren nicht nur die Normen des Ästhetizismus, sondern kritisieren sie zugleich. Denn »Wollust« dürfte hier pejorativ als »sinnliches Verlangen« gemeint sein, das im Widerspruch zu den übersinnlichen, apollinischen Empfindungen »Friede« und »himmlisches Genügen« steht.<sup>14</sup> Stadler lehnt aber sowohl die

12 Stadler (Anm. 10), S. 426f.

13 Vgl. Gier (Anm. 5), S. 209. Durzak (Anm. 4), S. 118, sieht in dieser Stelle einen Beleg dafür, daß die »Form keineswegs nur mit negativen Akzenten« versehen sei.

14 Möglicherweise ließ sich Stadler bei der Zusammenstellung der drei widersprüchlichen Merkmale von Nietzsches Kritik am Mißverhältnis von »Sprachgebrauch und Wirklichkeit« inspirieren, wo die moralisierende Camouflage der ›Wollust‹ ausdrücklich als Beispiel eines »heuchlerisch übertreibenden Sprachgebrauchs« angeführt wird; vgl. Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*; Zweiter Band, 2: Der Wanderer und sein Schatten, 5. In: Werke. Hg. v. Karl Schlechta. 3 Bde. München 1969, Bd. 1, S. 873f. Karl

unmoralische Synthese von Sinnlichkeit und Religiosität als auch den sterilen Selbstbezug des Ästhetizismus ab,<sup>15</sup> da sie dem – freilich noch vage formulierten – Dichterberuf und inneren Zwang des lyrischen Ichs zuwiderlaufen. Dies verdeutlicht das Gegenbild des ›Umpflügens‹. Es illustriert, daß Stadler den bestellten Acker nicht weiterbearbeiten und – buchstäblich – keinen vorgebahnten ›Versen‹ folgen will, sondern zerstörerisch die Saat des Ästhetizismus unterzupflügen gedenkt. Zusätzliche semantische Kontraste vertiefen die ästhetische Dissonanz des lyrischen Ichs zur ›Form‹ (Himmel und Selbstgenügsamkeit vs. Erde und Arbeit, Enge vs. Weite, Mitleidlosigkeit vs. Mitmenschlichkeit). Das zweite Oppositionspaar (V. 5 und 6) liefert die Begründung für den Wunsch nach Zerstörung. In einem emphatischen Hendiadyoin, durch identische Präfixe ›ver-‹ zusätzlich bekräftigt, wird die einengende Gewalt der Form mißbilligt. Hier, an der Mittelachse des Gedichts, stoßen ›Form‹ und Kritik unversöhnlich aufeinander. Diesen Konflikt verdeutlichen die chiasmatischen Verseingänge: »Form will mich [...] | Doch ich will [...]«. Macht die ›Form‹ das lyrische Ich zum Objekt, so verwahrt es sich gegen diese Unterwerfung in einer voluntativen Selbstbemächtigung und artikuliert – das einzige Mal in dem Gedicht – seine ästhetische Autonomie als Subjekt. In ein poetisches Programm übersetzt, bedeutet die prägnante Konfrontation von ›Form‹ und lyrischem Ich nichts weniger als die Selbstfindung des Dichters im Affront gegen die Tradition. Einen entscheidenden Widerspruch zum Ästhetizismus des George-Kreises formuliert das dritte

---

Ludwig Schneider: *Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus*. Hamburg 1967, meint, daß Stadler im »himmlischen Genügen« eine »Tendenz zur Verabsolutierung der Kunst und zur genießerischen Passivität« kritisiere, weil statt »einer Vergewaltigung des Lebens durch die Kunst [...] Kunst wieder zur Lebenssache gemacht werden [soll]« (S. 181f.).

- 15 So heißt es beispielsweise in Hofmannsthals Drama *Jedermann* (1911): »Und hat denn unser Erlöser nicht, | Der weiß, woran es uns gebricht, | Und alles auf dieser Erden kennt | Und alls zu unsrem Segen wendt, | Ein Sakrament nit eingesetzt, | Wodurch was also dich ergetzt, | Verwandelt wird und kehret sich um | aus Wollust in ein Heiligtum!« (Hugo von Hofmannsthal: *Der Jedermann*. In: H. v. H.: *Gesammelte Werke in drei Bänden*. Bd. 2: *Dramen*. Berlin 1934, S. 182–266, S. 204); vgl. hierzu Hugo Wyss: *Die Frau in der Dichtung Hofmannsthals. Eine Studie zum dionysischen Welterlebnis*. Zürich 1954, bes. das Kapitel »Ahnung der Polarität«, S. 104–126. Prototypisch geschieht die Verschmelzung von Sinnlichkeit und Religion auch in Rilkes Gedichtzyklus *Das Marien-Leben* (1912), in: R. M. R.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Bd. 2: *Gedichte 1910–1926*. Hg. v. Manfred Engel u. Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M. 1996, S. 21–35; vgl. Kommentar ebd., S. 444–461; sowie Peter Por: *Das Marien-Leben: ein experimenteller Zyklus am Beginn von Rilkes Spätwerk*. In: *Neohelicon* 24 (1997), H. 2, S. 293–325.



Oppositionspaar, das den Mittelteil abschließt (V. 7 und 8). Gegen die clitäre Verabsolutierung der Form, die als soziale Teilnahmslosigkeit (»klare Härte ohn' Erbarmen«) angeprangert wird, führt das lyrische Ich in einem empathischen anaphorischen Parallelismus (»zu den Dumpfen, zu den Armen«) einen moralischen Zwang ins Feld. Auch mit dieser Opposition setzt sich Stadler von dem George-Kreis und seiner aristokratischen Gegenwartskritik ab.<sup>16</sup> Der Schluß (V. 9 und 10) steigert die Sympathie mit der leidenden Kreatur zur hyperbolischen Selbstaufgabe »in grenzenlosem Michverschenken«. In der Teilhabe am ›Leben‹, das in zeittypischer Vagheit den pantheistischen Naturbegriff von 1800 fort-schreibt, wird eine zukunftsweisende Entindividualisierung formuliert.<sup>17</sup> Das Modalverb »will« hat hier einen futurischen Aspekt: der ›Aufbruch‹ des lyrischen Ichs, dessen Anfang das Zerbrechen der Form darstellt, gilt einer vitalistischen Sehnsucht nach dem Ungebundenen. Mit dieser Opposition von ›Form‹ und ›Leben‹ wird die Tradition als überlebte Hülle diskreditiert.

Stadlers Gedicht *Form ist Wollust* paraphrasiert den ›Aufbruch‹, den Titel des Gedichtzyklus, ohne ihn auf eine Bedeutung zu verengen.<sup>18</sup> Vielmehr wird ein dreifacher Sinn verbildlicht: der Gedichtanfang deutet den ›Aufbruch‹ als Substantivierung des transitiven Verbs ›aufbrechen‹, im Sinne eines gewaltsamen Öffnens. Dagegen alludiert die Mitte ein intransitives ›Aufgehen‹ im Sinne eines organischen Reifeprozesses, wie eine Blume oder Blüte ›aufbricht‹; erst der Schluß meint den ›Aufbruch‹ als ›Abreise‹, auf die manche Interpreteten das gesamte Gedicht vereindeutigen. Dagegen scheint mir die Dynamik des Gedichts in einer Stadienlehre des expressionistischen Dichters aufgehoben, die den Ausdruckswillen zur organischen Notwendigkeit stilisiert: erst mit dem gewaltsamen Aufbrechen der Form gewinnt das lyrische Ich eine Reife, die ihm einen eigenen Weg weist, damit aber auch zu einem thematischen Neubeginn und sozialer Verantwortung zwingt.

Somit vollzieht *Form ist Wollust* Stadlers eigene Entwicklung vom Ästhetizismus zum Expressionismus programmatisch nach und rechtfertigt die poetologische Umorientierung als inneren Zwang. Ernst Stadlers Anfänge standen noch ganz im Zeichen eines vagen Stilpluralismus. Nachdem er sich auf der Suche nach einer eigenen Form in freirhythmi-

16 Vgl. Gier (Anm. 5), S. 205.

17 Vgl. dazu Wolfgang Riedel: »Homo Natura«. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin, New York 1996. Einzig Kemper (Anm. 4), bes. S. 60f., hat bislang auf die lebensphilosophische Prägung von Stadlers ›Form‹-Begriff hingewiesen.

18 Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 1: A–Biermolke. Leipzig 1854, »aufbrechen« und »Aufbruch«, Sp. 627f. und 630.

schen Versen in Mittelachsenordnung<sup>19</sup> und in Langzeilen versucht hatte, führte ihn die Begegnung mit dem französischen Symbolismus und der Dichtung Stefan Georges zu strengen Strophenformen. Stadler übersetzte formgetreu Henri de Régnier und imitierte George äußerlich – er übernahm die Kleinschreibung mit Mittelpunkten – wie motivisch-thematisch.<sup>20</sup>

Der sukzessive Wandel Stadlers vom Verehrer Georges zum eigenständigen Expressionisten läßt sich rekonstruieren, wenn man poetologische Äußerungen in Stadlers kritischen Schriften zwischen 1910 und 1913 heranzieht. Vor dem Hintergrund dieser Äußerungen erscheint die Absage an den Symbolismus als Konsequenz einer poetischen Selbstfindung, wie sie für viele Vertreter der expressionistischen Generation ähnlich nachzuzeichnen wäre.

Schon 1910 läßt sich bei Ernst Stadler ein gewisses Mißtrauen gegen die Form feststellen, wenn er aus der Sicht der »Generation«, »die [...] entschlossen ist, im Dichtwerk mehr zu sehen als ein freundlich Spiel mit fein gewählten Formen«, Paul Heyses Lyrik als »feine Bildungskunst« würdigt, »erlernt und geschult an edlen Mustern, nirgends geboren aus dem Überschwang einer großen Persönlichkeit, die für ihr subjektives Empfinden den gemäßen Ausdruck sucht«. Obwohl Stadler die versatile Kunstfertigkeit der »wohlgebauten Verse« anerkennt, distanziert er sich bereits von den »entlehnten Formen«, die »einem anmutigen, aber im Innersten unbelebten Spiel zum Werkzeug dienen«.<sup>21</sup>

Seit 1912 mehren sich in der dichterischen Theorie und Praxis Stadlers dissonante Spannungen zu den verehrten Vorbildern, insbesondere zu George und den Dichtern seines Kreises. Dabei spielt der »Form«-Begriff eine wesentliche Rolle. Zunächst trägt Stadler diese Differenzen mittelbar aus, indem er seinen eigenen Gestaltungswillen verschiebt und etwa mit der Auflehnung der Symbolisten gegen den Parnass umschreibt: »Hier galt es, eine starr und steril gewordene Form zu zer-

19 Zunächst hatte Stadler nach dem Vorbild von Arno Holz auch um eine Mittelachse zentrierte Gedichte verfaßt; vgl. etwa *Eine Nacht* [1902] (KA, S. 12–14) und *Traum* [1902] (ebd., S. 14–16); auch von seiner freirhythmischen Dichtung *Baldur* [1902] hat Stadler 1903 eine Version in Mittelachsenanordnung unternommen; vgl. *Apparat* ebd., S. 585–599.

20 Vgl. Gier (Anm. 5), bes. S. 190–228. Stefan Georges Einfluß auf Stadlers Bildsprache hat Gerhard Heintz: »Er ist unsicher und zwiespältig, daher wohl noch zu gewinnen«. Stadlers George-Nachfolge. In: Stefan George. Studien zu seiner künstlerischen Wirkung. Stuttgart 1986, S. 74–106, bes. S. 92–95, am Beispiel von *Semiramis* und *Das Mädchen* nachgewiesen.

21 Ernst Stadler: Paul Heyse zum 80. Geburtstag [1910]. In: KA, S. 271–275, hier S. 273.

brechen, Bewegung zu schaffen, freien Atem, Weite, Weichheit des Konturs statt der fest umrissenen Form«. <sup>22</sup>

In Würdigungen expressionistischer Mitstreiter wird aber die Idee einer Loslösung und Neuschöpfung strukturell dominant und gegen den George-Kreis ausgespielt. So teilt Stadler die Wendung Kurt Hillers »gegen die steife Pose jener aristokratischen Formkünstler, die ihrem Meister George nur die Äußerlichkeit eines Faltenwurfes abgesehen haben, mit der sie die Kümmerlichkeit ihres Leibes drapieren«. <sup>23</sup> Auf der anderen Seite attestiert Stadler Georg Heyms *Ewigem Tag*, er sei »wirklich ein neuer Ton in der deutschen Lyrik der Gegenwart, etwas in seiner Art Vollkommenes. Nicht im Sinne jener verdächtigen Vollkommenheit, wie sie frühreife Georgeschüler in physiognomielosen Erstlingsbüchern pflegen, sondern durch die Selbständigkeit seiner dichterischen Visionen und die Intensität seiner Mittel«. <sup>24</sup> Stadler verzeiht Heym sogar eine »gewisse Inkongruenz zwischen der formalen Starrheit und der ungestüm über die metrischen Schranken hinausdrängenden Bildkraft. Wäre es Heym vergönnt gewesen, sein starkes Talent auszureifen, so hätte er wohl noch seine Form, seinen persönlichen Rhythmus gefunden.« <sup>25</sup> Wieder dient der kontrastive Vergleich mit dem Ästhetizismus dazu, ästhetische Unvollkommenheit als notwendiges Stadium auf dem Weg zu einem eigenen Stil zu rechtfertigen: »Die Zeit der geschniegelten Wiener Kulturlyrik 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 Unbeholfenheiten und Geschmacklosigkeiten zu wagen als in der Fessel eines immer mehr erstarrten Formalismus zu verkümmern.« <sup>26</sup>

Im Jahre 1913 hatte Ernst Stadler sich endgültig vom Ästhetizismus Georges gelöst und die Notwendigkeit einer eigenen Form zum ästhetischen Credo gemacht. Dies zeigt etwa seine Würdigung Franz Werfels, dessen Lyrik er in Opposition zur »exklusiven Stilisierung [...] des Georgekreises« lobt: »Die seelische Haltung, die den innigsten Anschluß an alles Wirkliche suchte, ohne dabei in einen äußerlichen Naturalismus zu fallen, drückte sich aus in einer von jeder starren Bindung befreiten, aufgelockerten und darum allen vielfältigen neuen Inhalten offenen

---

22 Stadler (Anm. 10), S. 428.

23 Ernst Stadler: [Rezension von] *Der Kondor* [u. a. expressionistischer Lyrik] [1912]. In: KA, S. 334–339, hier S. 334.

24 Ernst Stadler: [Rezension von] Georg Heym: *Der ewige Tag* [u. a.] [1912]. In: KA, S. 327–330, hier S. 327.

25 Ebd., S. 328.

26 Ebd.

Form, die dennoch – wie jede wahre Form – ihre innere Gesetzmäßigkeit besaß«. <sup>27</sup>

Stadlers programmatisches Gedicht *Form ist Wollust* spiegelt nicht nur die eigene dichterische Entwicklung, sondern ist Ausdruck einer prinzipiellen ästhetischen Ambivalenz im expressionistischen Jahrzehnt. ›Form‹ wurde nicht nur in programmatischen Texten erörtert, sondern auch in der poetologischen Lyrik des Expressionismus häufig reflektiert. <sup>28</sup> Dabei stehen neben ›Form‹-Befürwortern entschiedene ›Form‹-Gegner, und sogar die Nachrufe auf den Expressionismus setzen die Form-Debatte fort. Leugnet etwa Arno Schirokauer die Form, <sup>29</sup> sieht Iwan Goll im Mangel an ›Form‹ den Grund für den Niedergang des Expressionismus:

Was fehlte dem Expressionismus? Form!

Wir sind Menschen und leben von den Dingen, wir sind Fleisch und leben von Fleisch. Form = Fleisch! Eine Seele in einem rachitischen Körper ist nicht zu beneiden.

Und was ist denn Form? [...] Form muß der adäquate, innerlich wie äußerlich begründete Ausdruck eines Zeitalters sein. <sup>30</sup>

Dabei erweist sich der Begriff als ein wenig trennscharfes Reizwort. ›Form‹ wurde keineswegs nur als überpersönliches regulatives Faktum, sondern auch als fakultativer individueller Gestaltbegriff gebraucht. Man lehnte die überkommene Form ab, bejahte aber eine ›offene Form‹, wie

---

27 Ernst Stadler: [Rezension von] Franz Werfel: *Wir sind. Neue Gedichte* [1913]. In: KA, S. 344–345, hier S. 344.

28 So finden sich insbesondere in Franz Werfels Lyrik kritische Äußerungen zur Form, wie etwa im Gedicht *Veni Creator Spiritus*, das von Pinthus ebenfalls in die *Menschheitsdämmerung* aufgenommen wurde; vgl. Pinthus (Anm. 1), S. 321: »Komm, heiliger Geist, Du schöpferisch! | Den Marmor unsrer Form zerbrich! | Daß nicht mehr Mauer krank und hart | Den Brunnen dieser Welt umstarrt, | Daß wir gemeinsam und nach oben | Wie Flammen ineinander toben!« (V. 1–6). Weitere Belege bei Robert P. Newton: *Form in the Menschheitsdämmerung. A Study of Prosodic Elements and Style in German Expressionist Poetry*. Den Haag, Paris 1971 (De Proprietatibus Litterarum, Series Practica 7), S. 16–22.

29 Vgl. Arno Schirokauer: *Expressionismus der Lyrik* [1924]. In: *Germanistische Studien*. Hamburg 1957, S. 19–117: »Soweit die Lyrik Form ist, ist sie nicht expressionistisch« (S. 116). Vgl. auch Newton (Anm. 28), S. 34.

30 Iwan Goll: *Das Wort an sich* [1921]. In: *Literatur-Revolution 1910–1925*. Hg. v. Paul Pörtner. 2 Bde. Darmstadt 1960–1961, Bd. 1, S. 254–259, hier S. 254. Zuerst in: *Die neue Rundschau* 32 (1921), H. 2, S. 1082–1085, hier S. 1082.

dies programmatisch Wilhelm Klemms Vers »Ich wuchs unaufhaltsam in meine Form« bekundet.<sup>31</sup>

Die Form, in der sich Ernst Stadler bereits im *Aufbruch* selbst finden konnte, ist der hymnische Langvers. Orientiert an Walt Whitman und Friedrich Nietzsches *Dionysos-Dithyramben*,<sup>32</sup> gelingt Stadler in rhythmisch gegliederten Langzeilen tatsächlich eine expressiv-vitalistische Ausdrucksweise, wie sie in *Form als Wollust* perspektiviert ist.

---

31 Wilhelm Klemm: Der Baum. In: W. K.: Ergriffenheit. Gedichte. München 1919, S. 69 (V. 3). Wieder in Pinthus (Anm. 1), S. 160.

32 Vgl. Helmut Thomke: Hymnische Dichtung im Expressionismus. Bern 1972.