

„Kunst ist Gabe und nicht Wiedergabe.“
Amimetische Gestaltungstendenzen in der expressionistischen Lyrik
am Beispiel August Stramms und Otto Nebels
als Niederschlag europäischer Kunstströmungen im frühen 20. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philologischen Fakultät der
Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Anastassia Volkova
aus St. Petersburg

WS 2002 / 2003

Erstgutachterin: Prof. Dr. Irmgard Roebing

Zweitgutachter: Prof. Dr. Carl Pietzcker

Drittgutachterin: Prof. Dr. Angeli Janhsen

Vorsitzende des Promotionsausschusses
der Gemeinsamen Kommission der
Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts-
und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Elisabeth Cheauré

Datum der Fachprüfung im Promotionsfach: 07.02.2003

Das Zitat im Titel stammt von Herwarth Walden.

INHALT

| | | |
|-----------|---|-------|
| I | Einleitungsteil | S. 1 |
| 1.1 | Einführung | S. 1 |
| 1.2 | Erkenntnisinteresse der Untersuchung | S. 7 |
| 1.3 | Aufbau der Arbeit | S. 9 |
| 2 | Mimesis und amimetische Darstellungstendenzen | S. 15 |
| 2.1 | Der Begriff der Mimesis in Malerei und Dichtung | S. 15 |
| 2.2 | Formen des Amimetischen in der modernen bildenden Kunst | S. 24 |
| 2.3 | Abgrenzung amimetischer Darstellungspraxis gegenüber malerischer Abstraktion | S. 38 |
| 2.4 | Forschungsbericht | S. 41 |
| 2.5 | Schwerpunkte und Aspekte der Untersuchung amimetischer Gestaltungstendenzen in der expressionistischen Lyrik | S. 60 |
| II | Hauptteil | S. 63 |
| 3 | Kunstdiskussion im „Sturm“-Kreis | S. 63 |
| 3.1 | Der Stellenwert amimetischer avantgardistischer Malerei in der Geschichte des „Sturm“ | S. 66 |
| 3.2 | Theoretische Begründung der abstrakten Malerei. „Über das Geistige in der Kunst“ | S. 76 |
| 3.3 | Die frühe Kunsttheorie des „Sturm“ als Plädoyer für amimetische Malerei | S. 80 |
| 3.4 | Die Wortkunsttheorie des „Sturm“ | S. 91 |

| | | |
|------------|--|--------|
| 4 | August Stramm | S. 120 |
| 4.1 | Erste Annäherung an sprachliche Darstellungsweisen in der Lyrik Stramms am Beispiel des Gedichts „Werben“ | S. 121 |
| 4.2 | Der ästhetisch-geschichtliche Hintergrund des dichterischen Schaffens Stramms | S. 131 |
| 4.3 | Die Forschung über die Korrespondenzen zwischen Stramms Dichtung und der modernen Malerei | S. 141 |
| 4.4 | Stramms lyrische Sprachverfahren in Gedichten aus der mittleren Schaffensperiode | S. 154 |
| 4.5 | Einige thematisch bedingte stilistische Merkmale in den Kriegsgedichten Stramms | S. 171 |
| 4.6 | Zusammenfassung. Amimetische Züge in den Gedichten August Stramms | S. 178 |
| 5 | Otto Nebel | S. 183 |
| 5.1 | Ausgewählte Forschungsliteratur zu Nebel | S. 184 |
| 5.2 | Der „Sturm“-Künstler Otto Nebel | S. 186 |
| 5.3 | Nebels Konzeption der dichterischen Runenfuge | S. 193 |
| 5.3.1 | Das Kompositionsprinzip der Fuge in der Dichtung | S. 194 |
| 5.3.2 | Die Rune im Dichtungskonzept Nebels | S. 202 |
| 5.4 | Die Runenfuge „Unfeig“ | S. 213 |
| 5.4.1 | Formale Unterschiede zwischen Ur- und Endfassung | S. 213 |
| 5.4.2 | Einleitende Worte zum Interpretationsvorgehen | S. 215 |
| 5.4.3 | Elemente des runischen Schriftverfahrens und des mythischen Runenglaubens in der Dichtung „Unfeig“ | S. 220 |
| 5.4.4 | Einige zentrale Motive der Runenfuge: Ring, Feuer, Ferne, Schöpfung | S. 227 |
| 5.4.5 | Zusammenfassung. Die Prinzipien der Materialausschöpfung und der sprachimmanenten Gestaltungslogik | S. 240 |
| III | Schlußteil | S. 244 |
| 6 | Schlußbetrachtung | S. 244 |

| | | |
|-----|-----------------------------|--------|
| IV | Abbildungen | S. 249 |
| V | Literaturverzeichnis | S. 257 |
| VI | Verzeichnis der Abbildungen | S. 268 |
| VII | Anhang | S. I |

I Einleitungsteil

1.1 Einführung

Über den Beginn der expressionistischen Malerei in München findet sich in der Autobiographie von Oskar Maria Graf¹ eine amüsante Episode:

Da hatten einmal zwei Maler in der Türkenstraße einen leeren Laden gemietet. Der eine hing seine Riesenleinwand auf die rechte und der andere die seine auf die linke Wandseite. Sie fingen zu malen an und kümmerten sich sonst um nichts. Leute, die an dem Laden vorüberkamen, blieben neugierig stehen und fixierten, was da gemalt wurde. [...] Gelacht, gespottet und geschimpft wurde.

„Ha, jetzt do schaut's ... A blau's Roß macht der, a blau's Roß!“ rief einer hämisch: „Schaugt's nur grad. – Der muaß ja faktisch farb'nblind sei, der Aff, der saudumme!“ Die zwei Maler drinnen ließen sich nicht stören. „Du, und der do, der ... Was patzt denn der do hin? – Do kennt sich überhaupts koana mehr aus, solln dös Berg werd'n oder ausglaufene Darm?“ kicherte ein fetter Rentier und zeigte auf den linken Maler: „Dö zwoa müassn, mir scheint, aus'm Irrenhaus davonglauf'n sein –“

„Und so wos hoäßt ma heutzutog Kunscht! Pfu Teifi!“ schimpfte ein hagerer Stehgeiger. Immer lauter und ordinärer ging's zu, und immer mehr Neugierige kamen daher und drängten an die Auslagenfenster.

[...] so ging das, bis den ganzen Tag zwei Polizisten davor patroullieren mußten, um solche Aufläufe zu verhindern. Hin und wieder sah so ein biederer Schutzmann durchs Ladenfenster auf die verrückten Bilder, die da drinnen entstanden. Das eine zeigte sich bäumende, plumpgemalte blaue Pferde, ein Gewirr von farbigen Linien und Vierecken das andere.²

Was einem unvorbereiteten Betrachter an den Bildern von Franz Marc und Wasilij Kandinskij³ befremdlich, ja schockierend erschien, war die Preisgabe des grundlegenden malerischen Darstellungsprinzips seit der Renaissance – einer nach der größtmöglichen äußeren Ähnlichkeit mit den visuellen Sachverhalten strebenden illusionistischen Wirklichkeitswiedergabe. Nicht mehr die Mimesis im Sinne einer nachahmenden Präsentation sichtbarer Phänomene war die bestimmende Idee dieser Werke. Die blauen Pferde von Marc demonstrierten gerade eine der Logik der Wahrnehmungswelt entgegengesetzte, dem Vorbild der Natur nicht mehr verpflichtete, eine nicht mehr mimetische oder amimetische Darstellungsart. Noch irritierender hätte die Wirkung von Kandinskijs Werken auf den Betrachter sein müssen, welche nicht nur auf eine abbildende Wiedergabe des Gegen-

¹ Oskar Maria Graf: Gelächter von außen. Aus meinem Leben 1918–1933. In: Ders.: Werkausgabe. Hg. von Wilfried F. Schoeller. Bd. X. Frankfurt a.M. 1983.

² Ebd., S. 45f.

³ Die Schreibweise russischer Namen orientiert sich in dieser Arbeit an der ISO-Transliteration kyrillischer Buchstaben. Siehe dazu: Peter Rehder (Hg.): Einführung in die slavischen Sprachen. Darmstadt 1998, S. 50f.

ständlichen, sondern auf den Gegenstand als solchen überhaupt verzichteten und abstrakte⁴ Formen hervorbrachten.

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts tritt in verschiedenen Ländern eine Vielzahl malerischer Strömungen auf den Plan, welche mit der Tradition des nachahmend-illusionistischen Darstellungsstils brechen und sich in neuen, nichtmimetischen Gestaltungsmethoden versuchen. 1905 findet in Paris die erste Ausstellung der Fauves statt, die ihre Bezeichnung einer absichtlich vergrößerten, um die Übereinstimmung mit der koloristischen Struktur der Erfahrungswelt nicht bekümmerten Art des Farbauftrags verdanken. In demselben Jahr wird in Dresden die Künstlergruppe „Brücke“ gegründet, deren Werke eine ähnlich ‚wilde‘, natürliche Gesetzmäßigkeiten sowie die bis dahin gültigen akademischen Darstellungskonventionen mißachtende Handhabung der Farbe aufweisen. 1907 entsteht Picassos „Les Femmes d’Alger“ (O. J.), *das erste wirkliche Bild des 20. Jahrhunderts*⁵, in welchem der Künstler das seit der Renaissance grundlegende und zwingende malerische Gestaltungsmittel der Zentralperspektive aufgibt und das Verfahren der Multiperspektivität – die Vereinigung mehrerer Blickpunkte in einer einzigen Form – ausprobiert.⁶ In den Werken futuristischer Maler, die sich 1910 zu einer Gruppe zusammenschließen, wird der traditionell statisch-räumliche Charakter der bildnerischen Konstruktion⁷ durch die Einführung einer dynamischen, das zeitgebundene Nacheinander suggerierenden Komponente aufgehoben. Im Prinzip der Simultaneität – im Darstellen von zeitlich nacheinander sich ereignenden dynamischen Prozessen auf einer Bildfläche – findet das der Malerei sonst wesensfremde Element des Zeitlichen seine äußerste Ausprägung.⁸ 1910 ist das Geburtsjahr des

⁴ Der Begriff ‚abstrakt‘ wird meistens mit dem Namen von Wassilij Kandinskij in Verbindung gebracht, er wurde jedoch schon vorher von Wilhelm Worringer in seiner kunstwissenschaftlichen Dissertation „Abstraktion und Einfühlung“ (1906) eingeführt. Siehe: Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. 2. Aufl. München 1981. Siehe dazu Cor Blok: Geschichte der abstrakten Kunst. 1900–1960. Köln 1975, S. 9f.

⁵ Edward Fry: Der Kubismus. Köln 1966, S. 13.

⁶ Siehe zu den stilistischen Innovationen in diesem Werk eine ausführliche Interpretation von Klaus Herding in: Ders.: Pablo Picasso. Les Femmes d’Alger. Die Herausforderung der Avantgarde. Frankfurt a.M. 1992.

⁷ Spätestens seit Lessing wird das Wesen der Malerei primär durch die Kategorie des Raumes charakterisiert, während die Kategorie der Zeit als Spezifikum der Dichtung gilt. Siehe Gotthold E. Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766). In: Lessings Werke in fünf Bänden. Berlin, Weimar 1971. Bd. 3, S. 165–326. Vgl. dazu z.B.: Thomas Koebner (Hg.): Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste. München 1989, S. 7f.

⁸ Zum italienischen malerischen Futurismus und speziell zum Begriff der Simultaneität siehe: Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert. München 1977, S. 88–94; Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Hamburg 1993, S. 294–305.

„ersten abstrakten Aquarells“⁹ von Kandinskij, das mit dem Beginn der bildnerischen Abstraktion in Verbindung gebracht wird¹⁰, und im Dezember 1911 erscheint auch die erste theoretische Begründung der gegenstandslosen Malerei – Kandinskijs „Über das Geistige in der Kunst“¹¹.

Mit diesen künstlerischen Strömungen und ihren gestalterischen Leistungen ist nur ein Teil der radikalen stilistischen Wandlungen in der Malerei des beginnenden 20. Jahrhunderts genannt. Die wichtigste Gemeinsamkeit dieser und einer Reihe anderer in dieser Zeit aufkommenden Kunstrichtungen besteht in der Abwendung von einer bedingungslosen Nachahmung der Erscheinungswelt und in der Konzentration auf neue darstellerische Möglichkeiten des eigenen Mediums. Als 1911 von Kandinskij und Marc die Veröffentlichung des Almanachs „Der Blaue Reiter“ vorbereitet wird¹², setzen sich seine Herausgeber zum Ziel, zu zeigen, daß überall was vorkommt¹³ (Hervorhebung im Original). „Überall“ bedeutete hier nicht nur internationale innovative Entwicklungen auf dem Gebiet der bildenden Kunst.¹⁴ Es war ein Charakteristikum der Epoche, daß fast gleichzeitig mit den bahnbrechenden stilistischen Änderungen in der Malerei auch in anderen Kunstbereichen die traditionellen Gestaltungsnormen verworfen und kühne Experimente mit neuen Darstellungsweisen unternommen wurden.

1909 wird von Arnold Schönberg die Atonalität in der Musik erprobt und 1911 in der Schrift „Harmonielehre“ theoretisch reflektiert.¹⁵ 1912 entwickelt Filippo Tommaso Marinetti seine Konzeption der ‚Worte in Freiheit‘ – ‚parole in libertà‘¹⁶, indem er die Loslösung des Wortes aus den syntaktischen Bindungen sowie aus dem System grammatikali-

⁹ Das Aquarell, das in die Kunstgeschichte unter der Bezeichnung ‚erstes abstraktes Aquarell‘ einging, trägt keinen Titel. Siehe dazu Cor Blok: Geschichte der abstrakten Kunst, a.a.O., S. 16, und die Schwarzweißabbildung 7 auf S. 67.

¹⁰ Vgl. dazu Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst. Stuttgart 1966, S. 56. Cor Blok macht darauf aufmerksam, daß Kandinskijs Aquarell nicht das erste und älteste Beispiel der abstrakten Malerei im 20. Jahrhundert darstellt. In: Ders.: Geschichte der abstrakten Kunst, a.a.O., S. 16–25.

¹¹ Angaben zum Erscheinungsjahr nach Max Bill: Einführung zu: Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. 10. Aufl., mit einer Einführung von Max Bill. Bern 1952, S. 5–16, hier S. 7.

¹² Erschienen im Mai 1912 bei Piper in München. Siehe dazu den Kommentar von Klaus Lankheit. In: Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hg.): Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. 3. Aufl. München, Zürich 1979, S. 251–306, hier S. 269.

¹³ Wassily Kandinsky, Franz Marc: Briefwechsel. Hg. von Klaus Lankheit. München, Zürich 1983, S. 55.

¹⁴ Neben den Beiträgen über die moderne Malerei enthielt das Buch auch Artikel über die neuen Kompositionsprinzipien in der Musik sowie Überlegungen zu einer Art Gesamtkunstwerk, welches dramatische, musikalische, choreographische und malerische Elemente in sich vereint. Vgl. Kandinskijs Beitrag „Über Bühnenkomposition“ sowie die von ihm verfaßte Bühnenkomposition „Der gelbe Klang“. In: Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hg.): Der Blaue Reiter, a.a.O., S. 189–208, 209–229.

¹⁵ Siehe dazu Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte, a.a.O., S. 116.

¹⁶ Zu Marinettis Auffassung der ‚parole in libertà‘ siehe: Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Futurismus, a.a.O., S. 247–293; Reinhard Döhl: Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen?: Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert. In: Ulrich Weisstein (Hg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992, S. 158–172, insbesondere S. 161–163; Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte, a.a.O., S. 96.

scher Bezüge fordert und bald darauf 1913 den neuen Stellenwert des ‚befreiten‘ Wortes auch typographisch, durch eine freie Verteilung der Sprachzeichen auf der Seitenfläche¹⁷, zum Ausdruck bringt. 1912 verkünden in Rußland die futuristischen Dichter im Manifest „Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“ den Beginn einer neuen Dichtung auf der Grundlage des *selbsthaften Wortes*.¹⁸ Zu diesem Zeitpunkt verfaßt Velimir Chlebnikov bereits seine ersten bedeutenden wortschöpferischen Experimente¹⁹, 1913 gibt Aleksej Kručenyč Beispiele einer ‚transrationalen‘, jenseits des Verstandes liegenden und auf willkürlichen Lautkombinationen aufbauenden Sprache²⁰, und Vladimir Majakovskij praktiziert eine Art ‚Verskubismus‘, indem er kubistische malerische Verfahren der Zergliederung der Gegenstände auf das sprachliche Material überträgt²¹. 1913 erscheint die Sammlung „Alcools“ von Guillaume Apollinaire mit einem seiner wohl berühmtesten wie einflußreichsten Gedichte „Zone“²², in welchem er die in der modernen Malerei realisierten Verfahren der Montage und Simultaneität poetisch verwirklicht und logische Gedankenentfaltung durch eine assoziative Verknüpfung bildhafter Inhalte ersetzt.²³ In den ab 1913 entstehenden „Calligrammes“ versucht sich Apollinaire in der Gestaltung optischer Gedichte und schafft poetische Texte, in denen die typographische Anordnung des Sprachmaterials den thematisierten Gegenstand quasi abbildet.²⁴

¹⁷ Stéphane Mallarmé mit seinem Gedicht „Un coup de dés“ (1897) kann hier als Vorläufer angesehen werden. Siehe dazu: Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte, a.a.O., S. 67–70; Gottfried Willems: Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen 1989, S. 192; Kees Broos: Buchstabe, Text, Wort, Bild. In: Eleonora Louis, Toni Stooss (Hg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ostfildern 1993, S. 145–160, hier S. 150.

¹⁸ „Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“, erschienen im gleichnamigen Sammelband (1912), hier zitiert nach: Velimir Chlebnikov: Werke. 2 Bde. Hg. von Peter Urban. Reinbek b. Hamburg 1972, hier Bd. II, S. 107f.

¹⁹ Velimir Chlebnikov: Werke, Bd. I, a.a.O.

²⁰ Siehe dazu: Bodo Zelinsky (Hg.): Russische Avantgarde 1907–1921. Vom Primitivismus zum Konstruktivismus. Bonn 1983, S. 39–41.

²¹ Bodo Zelinsky (Hg.): Russische Avantgarde 1907–1921, a.a.O., S. 33. Siehe auch: Jan Benedikt (Hg.): K istorii russkogo avangarda. Stockholm 1976, S. 62f., 66–69, und Mojmir Grygar: Kubizm i poëzija russkogo i češkogo avangarda. In: Jan van der Eng, Mojmir Grygar (Hg.): Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague, Paris 1973, S. 59–101.

²² Vgl. dazu z.B. Karlheinz Stierle: *Als eine poetische Summe ist das Gedicht zu einem Ursprung moderner Dichtung und moderner Fiktion im 20. Jahrhundert geworden. Die Lyrik T. S. Eliots, E. Pounds, die Dichtung der Surrealisten in Frankreich, aber auch die Stadtlyrik Bert Brechts und Gottfried Benns sind ohne dieses Paradigma der Moderne nicht zu denken*. In: Ders.: Babel und Pflingsten. Zur immanenten Poetik von Apollinaires „Alcools“. In: Rainer Warning, Winfried Wehle (Hg.): Lyrik und Malerei der Avantgarde. München 1982, S. 61–112, hier S. 92. Siehe z.B. zum Einfluß des „Zone“-Gedichts auf Yvan Goll in: Johannes Ullmaier: Yvan Golls Gedicht „Paris brennt“. Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde. Tübingen 1995, insbesondere S. 120–123 sowie 154f.

²³ Siehe dazu: Ina Maria Brümman: Apollinaire und die deutsche Avantgarde. Hamburg 1988, S. 86–88; Karlheinz Stierle: Babel und Pflingsten. Zur immanenten Poetik von Apollinaires „Alcools“, a.a.O., hier S. 92–104.

²⁴ Zum einen stehen diese Experimente in der Tradition des Bildgedichts, zum anderen gehen sie auf die Anregungen von seiten der italienischen Futuristen zurück. Siehe dazu: Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte, a.a.O., S. 75f.

Was alle diese Künstler bei ihren national-, gruppen- und gattungsspezifischen Unterschieden verband, war der Drang nach Überwindung bzw. radikaler Umgestaltung überkommener Darstellungssysteme sowie nach Erprobung unkonventioneller Ausdrucksformen. Obwohl der Wille zur Erneuerung tradierter Normen ein gemeinsames Merkmal vieler historischer Avantgardebewegungen bildet²⁵, waren die künstlerischen Strömungen der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts in ihren Auffassungen so radikal, daß sie über alle bekannten kunstgeschichtlichen Paradigmenwechsel weit hinausgingen²⁶. Die allenthalben zu beobachtende ‚Kunstrevolution‘ war in erster Linie eine Revolution gestalterischer Mittel und hat auf diesem Gebiet die bedeutendsten Leistungen vollbracht. Ein bemerkenswerter Charakterzug der Epoche bestand darin, daß der Umwandlungsprozeß traditioneller Ausdrucksformen sich in einem engen gegenseitigen Austausch zwischen verschiedenen Künsten vollzog.²⁷ Das Verhältnis zwischen der Literatur und Malerei²⁸ gestaltete sich dabei besonders fruchtbar. Zahlreiche Doppelbegabungen²⁹, gemeinsam verfaßte Manifeste³⁰, die von Malern gestalteten Bücher und Sammelbände³¹ prägten diese Wechselbeziehung genauso wie die Übernahme einzelner Darstellungsmittel³² sowie gestalterischer Verfahren³³.

²⁵ Rodolf Neuhäuser: „Avantgarde“ und „Avantgardismus“. Zur Problematik von Epochenschwellen und Epochenstrukturen. In: Peter V. Zima, Johann Strutz (Hg.): Europäische Avantgarde. Frankfurt a.M., Bern u.a. 1987, S. 21–35, hier insbesondere S. 23–25.

²⁶ Ebd., S. 25.

²⁷ Neben der im folgenden thematisierten Wechselbeziehung zwischen Malerei und Dichtung sind hier vor allem die Korrelationen zwischen Musik und Malerei zu nennen. Siehe dazu: Werner Haftmann: Formidentitäten zwischen Musik und moderner Malerei. In: Hans Steffen (Hg.): Aspekte der Modernität. Göttingen 1965, S. 101–128; Thomas Steiert: Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten. Beziehungen zwischen Musik und Malerei. Frankfurt a.M. 1995, oder Albert Gier: Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien. In: Peter V. Zima: Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995, S. 61–92.

²⁸ Der Dialog beider Künste bildete traditionell ein konstitutives Element ihrer geschichtlichen Entwicklung; mal dominierte die eine, mal die andere. Siehe dazu die grundlegende Arbeit von Gottfried Willems: Anschaulichkeit, a.a.O.

²⁹ Hier seien z.B. Wasilij Kandinskij, Oskar Kokoschka, Ernst Barlach, Alfred Kubin, Otto Nebel oder Vladimir Majakovskij genannt. Zum Phänomen der Doppelbegabung im Expressionismus siehe Henry I. Schvey: Doppelbegabte Künstler als Seher: Oskar Kokoschka, D. H. Lawrence und William Blake. In: Ulrich Weisstein (Hg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch, a.a.O., S. 73–85.

³⁰ Vgl. dazu z.B. die Feststellung von Aage A. Hansen-Löve: *Es gibt keine wesentliche programmatische Manifestation einer Schule, Gruppe oder Richtung der Avantgarde, in der die Wort- und Bildkunst nicht als einheitlicher Gegenstand der Theoretisierung figuriert hätte*. In: Ders.: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien 1983, S. 291–360, hier S. 298.

³¹ Hier sei z.B. auf den bereits erwähnten Almanach „Der blaue Reiter“ oder auch auf die Gedichtbände der russischen Futuristen hingewiesen, in denen oft von Hand geschriebene Texte und Illustrationen eine darstellerische Einheit bildeten. Siehe dazu: Wilhelm Hornbostel, Karlheinz W. Kopanski, Thomas Rudi (Hg.): Russische Avantgarde 1910–1934. Kassel 2001, S. 19f.; Aage A. Hansen-Löve: Intermedialität und Intertextualität, a.a.O., S. 327.

³² Eine besonders augenfällige Form dieser Korrelation bildet einerseits die Einfügung sprachlicher Elemente ins Bild, etwa bei den französischen Kubisten oder italienischen Futuristen, und andererseits die Einbeziehung optischer Gestaltungsaspekte in einen sprachlichen Text. Siehe dazu den Aufsatz von Reinhard Döhl: Poesie

In der Beurteilung solcher Annäherung beider Künste wird vielfach behauptet, daß zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Malerei für die Dichtung eine Art Vorbildrolle im Hinblick auf die Revolutionierung der Kunstmittel spielte.³⁴ Sie gilt als eine Kunst, die viel entschiedener als die Literatur gültige Schaffensprinzipien überwunden sowie neue Darstellungsverfahren ausprobiert und der Dichtung auf diese Weise viele fruchtbare Impulse für einen neuen Umgang mit den Ausdrucksmöglichkeiten ihrer eigenen Mittel vermittelt habe. Der optische Charakter des malerischen Mediums machte den Verzicht auf konventionelle Gestaltungsnormen sinnfälliger und unmittelbarer faßbar. Bei den Abwandlungen der herkömmlichen Darstellungsprinzipien, welche die aus der Wirklichkeitserfahrung vertrauten Formen verfremdeten, fühlte der Betrachter die bildnerische Tradition der mimetischen Gegenstandswiedergabe gleich außer Kraft gesetzt. Vor allem das Verschwinden des erkennbaren Gegenstandes aus dem Bild bedeutete eine Erschütterung des malerischen Darstellungssystems in seinem Wesen, und die Kühnheit dieses Experiments mußte auf die Künstler anderer Gattungen inspirierend und ermutigend wirken.

Ausgehend von der Annahme der initiierenden Rolle der bildenden Kunst bei der Erneuerung konventioneller Darstellungsmethoden Anfang des 20. Jahrhunderts, wird in der vergleichenden Literaturwissenschaft nach den Auswirkungen malerischer Stilwandlungen im Bereich der Dichtung gefragt. Neben der Untersuchung solcher direkt nachahmenden Bezüge zwischen poetischen Werken und malerischen Ausdrucksformen, wie sie etwa in der optischen Dichtung in Erscheinung treten, gilt das Interesse der komparatistischen Forschung vor allem den analogen Entwicklungen auf der strukturellen Ebene³⁵. An diesen konstruktiv orientierten Ansatz der intermedialen Forschung schließt sich die vorliegende Studie an. Es geht ihr um die Ermittlung gestalterischer Entsprechungen in den Darstellungsweisen beider Kunstformen.

zum Ansehen, Bilder zum Lesen?, a.a.O., sowie die bereits mehrfach zitierte Studie von Wolfgang Max Faust: *Bilder werden Worte*, a.a.O.

³³ Zu den wohl verbreitetsten Korrespondenzen formaler Art gehört die Aneignung der Montage- und Collagetechnik sowie des Prinzips der Simultaneität durch die Literatur. Zu den Verfahren Montage, Collage sowie Simultaneität siehe neben der bereits oben im Zusammenhang mit Apollinaire zitierten Literatur auch: Johannes Ullmaier: *Yvan Golls Gedicht „Paris brennt“*, a.a.O.; Volker Klotz: *Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst*. In: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch*, a.a. O., S. 180–195.

³⁴ Siehe dazu z.B.: *Laokoon und kein Ende*, a.a.O., S. 61, 91; Camilla Gray: *Das große Experiment. Die russische Kunst 1863–1922*. Köln 1974, S. 99f.; Ulrich Weisstein: *Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden*. Einleitung zu: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch*, a.a.O., S. 11–31, hier S. 17.

1.2 Erkenntnisinteresse der Untersuchung

Im Mittelpunkt dieser Untersuchung soll ein Phänomen stehen, welches auf dem Gebiet der Malerei wie eine Revolution wirkte und auch andere zeitgenössische Künste zur ihr aufblicken ließ – der Paradigmenwechsel vom mimetisch-illusionistischen zum amimetischen Darstellungsstil bis hin zu einer abstrakten Ausdrucksweise. Die Bezeichnung ‚amimetisch‘, um das gleich vorwegzunehmen, gilt hier als Oberbegriff, der alle malerischen Manifestationen der Abwendung von einer sachgetreuen Wirklichkeitswiedergabe umfaßt, während der Ausdruck ‚abstrakt‘ ausschließlich gegenstandslosen bildnerischen Werken vorbehalten ist.

Die Absage der Malerei an die nachahmende Darstellung der sichtbaren Realität stellte einen Bruch mit einer jahrhundertelangen Tradition dar und wurde als bedeutendste und kühnste Neuerung empfunden. Insbesondere die Entdeckung einer gegenstandsfreien Formensprache erschien als radikaler Befreiungsakt von allen geltenden akademischen Maßstäben und damit als historischer Wendepunkt in der Entwicklung der bildenden Kunst. Bemerkenswert ist auch die Breite, welche die amimetische Wandlung von Anfang an besaß: Die Idee der Emanzipation von den Normen des mimetischen Illusionismus beherrschte beinahe alle malerischen Strömungen, welche im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts die Kunstszene betraten. Auch die meisten innovativen malerischen Verfahren dienten der Loslösung der Darstellung vom konventionellen Abbildungsprinzip und wurden mit diesem Ziel entwickelt.

Angesichts des bahnbrechenden Charakters der von der bildenden Kunst eingeschlagenen Entwicklung in Richtung der Entmimetisierung³⁶ wird in der literaturwissenschaftlichen Forschung nach analogen Tendenzen im Bereich der modernen Dichtung Ausschau gehalten. Die Emanzipation des malerischen Darstellungsstils von der nachahmend-illusionistischen Wiedergabe visueller Erscheinungen wird auch in bezug auf den poetischen Schaffensprozeß thematisiert. Man meint in den neuen sprachlichen Gestaltungsweisen eine *Befreiung vom Abbildungskonzept früherer Dichtung*³⁷ zu erkennen und betrachtet die entstehenden modernen lyrischen Aussageweisen unter dem Blickpunkt ihres *Verzicht[s] auf*

³⁵ Eindeutige Priorität wird in solchen Untersuchungen den oben bereits genannten Verfahren der Montage, Collage sowie Simultaneität eingeräumt.

³⁶ Der Begriff ‚Entmimetisierung‘ wird in dieser Arbeit im Anschluß an die Definition von Gottfried Willems gebraucht. Siehe: Ders.: *Anschaulichkeit*, a.a.O., S. 172.

³⁷ Katrin Wiethage: ‚Jede Metapher ein kleiner Mythos‘. *Studien zum Verhältnis von Mythos und moderner Metaphorik in frühexpressionistischer Lyrik*. Münster, New York 1992, S. 19.

*mimetische Repräsentation zugunsten einer a-mimetischen Kunstpraxis*³⁸. Nicht selten wird das Beschreibungsinstrumentarium der modernen Malerei für die Charakteristik innovativer poetischer Schaffensprinzipien herangezogen. Man bezeichnet das Verhältnis der neuen Dichtergeneration zur Sprache als *antinaturalistisch [...] und antimimetisch*³⁹, spricht von einem *antimimetische[n] Darstellungsprinzip*⁴⁰ sowie vom *antimimetische[n] Überschreiten der Wirklichkeit*⁴¹ in der expressionistischen Lyrik und faßt poetologische Überlegungen der Dichter im Sinne einer *a-mimetischen Ästhetik*⁴² auf.

Insbesondere sprachliche Entsprechungen zur malerischen Abstraktion, die man vor allem mit dem Namen Kandinskij verbindet, werden immer wieder problematisiert. Man sucht einen der malerischen Entwicklung vergleichbaren Vorgang der *Ent-gegenständlichung*⁴³ für die poetische Darstellung zu ermitteln und fragt in diesem Zusammenhang nach der Möglichkeit einer *gegenstandsfreien Dichtung*⁴⁴. Von den Vorstellungen der modernen bildenden Künstler ausgehend, schreibt man z.B. auch den expressionistischen Dichtern die Forderung nach *der abstrakten, absoluten Kunst*⁴⁵ zu und glaubt in ihrer Lyrik einen *zunehmende[n] Prozeß der Abstraktion*⁴⁶ oder sogar einen *sehr genau durchgeführte[n] Abstraktionsprozeß für Form und Inhalt*⁴⁷ wahrzunehmen. Ausdrücke wie *Gestaltungsmittel der Abstraktion*⁴⁸ oder *abstrakte Ordnungsstruktur*⁴⁹ werden analog zu Bildinterpretationen auch bei der Untersuchung moderner lyrischer Ausdrucksformen häufig eingesetzt.

Wie sich die entsprechende wissenschaftliche Auseinandersetzung im einzelnen gestaltet, wird an einer späteren Stelle ausführlich darzustellen und kritisch zu überprüfen sein. Hier gilt es nur, festzuhalten, daß das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie an dieser Diskussion ansetzt. Es soll in dieser Arbeit untersucht werden, ob es berechtigt ist, die Be-

³⁸ Elisabeth Hirschberger: Dichtung und Malerei im Dialog. Von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst. Tübingen 1993, S. 69.

³⁹ Bruno Hillebrand: Expressionismus als Anspruch. Zur Theorie der expressionistischen Lyrik. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 96 (1977), S. 234–269, hier S. 249.

⁴⁰ Katrin Wiethage: ‚Jede Metapher ein kleiner Mythos‘, a.a.O., S. 106.

⁴¹ Ebd., S. 123.

⁴² Klaus Dirschel: Wirklichkeit und Kunstwirklichkeit. Reverdys Kubismustheorie als Programm für eine a-mimetische Lyrik. In: Rainer Warning, Winfried Wehle (Hg.): Lyrik und Malerei der Avantgarde, a.a.O., S. 445–480, hier S. 445.

⁴³ Beda Allemann: Gibt es abstrakte Dichtung? In: Adolf Frisé (Hg.): Definitionen. Essays zur Literatur. Frankfurt a.M. 1963, S. 157–184, hier S. 159.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Bruno Hillebrand: Expressionismus als Anspruch, a.a.O., S. 249.

⁴⁶ Ebd., S. 260.

⁴⁷ Christa Saas: Kandinsky und Trakl. Zum Vergleich der Abstraktion in der modernen Kunst und Lyrik. In: Gerald Chapple, Hans H. Schulte (Hg.): The Turn of the Century. German Literature and Art, 1890–1915. S. 347–376, hier S. 371.

⁴⁸ Judith Winkelmann: Abstraktion als stilbildendes Prinzip in der Lyrik von Hans Arp und Kurt Schwitters. Frankfurt a.M., Berlin, u.a. 1995, S. 129.

griffe ‚amimetisch‘ und ‚abstrakt‘ in bezug auf die expressionistische Dichtung analog zur modernen Malerei zu gebrauchen. In diesem Zusammenhang muß ermittelt werden, ob es in der Dichtung Gestaltungscharakteristika gibt, welche es erlauben würden, ihre Darstellungsweise analog zur malerischen als ‚amimetisch‘ oder gar als ‚abstrakt‘ zu bezeichnen. Angesichts der verschiedenen medialen Natur beider Künste ist ausführlicher, als es bisher in der Forschung geschehen ist, zu fragen, was als sprachliches Äquivalent zu amimetischen und abstrakten bildnerischen Schaffensmethoden anzusehen ist, und zu untersuchen, ob sich entsprechende Verfahren in der dichterischen Praxis feststellen lassen. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei der Differenzierung zwischen einer amimetischen und einer abstrakten künstlerischen Darstellungsart, indem einerseits ihre stilistischen Gemeinsamkeiten, andererseits ihre jeweils spezifischen Unterscheidungsmerkmale festgelegt werden. Die für eine amimetische malerische Schaffensweise konstitutiven Verfahren sollen an ausgewählten repräsentativen Bildbeispielen durch die Analyse strukturell-technischer Aspekte des Gestaltungsaktes aufgezeigt werden. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen die angewandten Stilmittel sowie die Art ihrer formalen Handhabung im bildnerischen Werk. Die vergleichende Heranziehung dichterischer Schaffenspraktiken und ihre Befragung auf analoge gestalterische Züge soll ebenso an konkreten poetischen Texten in einer genauen Stilanalyse aller sprachlichen Ebenen erfolgen.

Der Aspekt einer möglichen Beeinflussung der Dichtung durch die Errungenschaften der Malerei wird in der vorliegenden Arbeit zwar berücksichtigt, jedoch nicht als zwingend angenommen. Auch wenn von der Malerei viele Anregungen in bezug auf neue stilistische Ausdrucksmöglichkeiten kamen, können manche Formprinzipien in beiden Künsten durch den gleichen kulturgeschichtlichen Kontext bedingt sein, sich also aus der gleichen Zeitsituation heraus und unabhängig voneinander als analog gestalten.

1.3 Aufbau der Arbeit

Der erste einführende Teil der Arbeit gilt der Einleitung im engeren Sinne (Kap. 1) und der Klärung der erkenntnisleitenden Begriffe der Mimesis und des Amimetischen (Kap. 2). Bevor man expressionistische Dichtung auf mögliche gestalterische Entsprechungen zu kennzeichnenden Besonderheiten einer amimetischen Malerei untersucht, soll als erstes vergegenwärtigt werden, was unter Mimesis in der bildenden Kunst sowie in der Dichtung zu verstehen ist. Es ist, mit anderen Worten, danach zu fragen, worin der traditionelle Ka-

⁴⁹ Ebd.

non besteht, von welchem sich die moderne Malerei abwendet und den die Forschung auch von der expressionistischen Dichtung negiert sieht. Wenn das Wesen beider Künste im Sinne einer Mimesis, unter Berücksichtigung ihrer medialen Unterschiede, geklärt ist, gilt es, die Wandlung des malerischen Darstellungsstils im Hinblick auf das Amimetische zu schildern. Am Beispiel ausgewählter Kunstströmungen und deren Vertreter am Beginn des 20. Jahrhunderts soll aufgezeigt werden, an welche Veränderungen im Schaffensprozeß die Loslösung der Malerei vom mimetischen Illusionismus gebunden ist. Dabei ist zu ermitteln, welche Gestaltungsmethoden für eine amimetische Malpraxis als konstitutiv zu betrachten sind, welche neuen Akzente im Hinblick auf die Entstehungsweise des Bildes gesetzt werden und wie solch ein Kunstwerk stilistisch-formal beschaffen ist. Gesondert wird in diesem Zusammenhang auf die Frage eingegangen, worin das Kennzeichnende einer abstrakten Darstellungsart besteht und wie sich diese zur amimetischen Kunstpraxis verhält.

Vor dem Hintergrund der gewonnenen Erkenntnisse über die amimetische Schaffensmethode sowie über das Phänomen der Abstraktion auf dem Gebiet der bildenden Kunst soll die literaturwissenschaftliche Forschung daraufhin befragt werden, ob sie die Begriffe ‚amimetisch‘ und ‚abstrakt‘ sachgemäß verwendet. Es ist zu klären, welche Bestimmungskriterien von ihr benutzt werden, um eine Dichtung als amimetisch gelten zu lassen. Auf der Grundlage der ermittelten konstitutiven Merkmale einer amimetischen Malerei wird hier darüber zu entscheiden sein, ob die literaturwissenschaftlichen Zuordnungsmaßstäbe einerseits dem ursprünglichen, malereieigenen Sinn der Begriffe ‚amimetisch‘ und ‚abstrakt‘ entsprechen und ob sie andererseits den spezifischen Bedingungen des sprachlichen Mediums genügen.

Aus der Auseinandersetzung mit den charakteristischen Ausdrucksformen einer amimetischen und abstrakten Darstellungsabsicht auf dem Gebiet der bildenden Kunst sowie aus einer kritischen Überprüfung der Forschungspositionen werden die Aspekte präzisiert, unter denen dann eine vergleichende Untersuchung der Dichtung und der Malerei im Hinblick auf eine amimetische Darstellungsart durchgeführt wird.

Der Hauptteil der Arbeit (Kap. 3 bis 5) befaßt sich mit den Aktivitäten und Diskussionen im „Sturm“-Kreis (Kap. 3) und behandelt ausgewählte poetische Texte von August Stramm (Kap. 4) und Otto Nebel (Kap. 5) unter dem Gesichtspunkt des Amimetischen. Daß die Untersuchung sich auf diese Dichter festlegt, hat seine Gründe im engen Kontakt beider Künstler zur Berliner expressionistischen Zeitschrift „Der Sturm“.

Die „Sturm“-Aktivitäten zeichneten sich durch intensive Beziehungen zu internationalen Zentren der Moderne aus, wobei die malerischen Strömungen zeitweise sogar im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit standen. Das Bemerkenswerte am publizistischen Charakter der Zeitschrift bestand darin, daß sowohl die kunstkritische wie theoretische Diskussion als auch das poetische Schaffen der „Sturm“-Mitarbeiter unter der ständigen Bezugnahme auf die Errungenschaften der modernen Malerei erfolgte. Dichterische Werke dieser Autoren können sich daher für die Erforschung amimetischer Sprachverfahren als besonders fruchtbar erweisen. Die Verwendung entsprechender Darstellungselemente kann man bei den „Sturm“-Dichtern am ehesten voraussetzen, unabhängig davon, ob diese Verfahren aus einer intendierten Übernahme malerischer Methoden oder aus einer ähnlichen künstlerischen Haltung resultieren.

Die Offenheit des „Sturm“ für alle Formen der modernen Kunst, insbesondere für Malerei und Dichtung, ist ein Paradebeispiel für die damalige Atmosphäre eines intensiven Zusammenwirkens verschiedener Künste, während die im Rahmen der Zeitschrift formulierte Kunsttheorie und die auf ihrer Grundlage entwickelte poetologische Ästhetik die zeitgenössische Rezeption malerischer Darstellungsexperimente sowie die führende Rolle der bildenden Kunst bei der Revolutionierung der Dichtung demonstrieren. Die Auswertung der konzeptionellen „Sturm“-Ausführungen erscheint für die Untersuchung amimetischer Darstellungstendenzen in der Dichtung genauso wichtig wie die Analyse der poetischen Texte selbst. Einerseits kann die nähere Betrachtung der „Sturm“-Ästhetik im Hinblick auf ein von ihr repräsentiertes amimetisches Kunstverständnis Aufschluß über die Auswirkung der neuen, nicht mehr illusionistisch-abbildenden Malpraxis auf das zeitgenössische kunstkritische Denken, u.a. über die Verarbeitung innovativer bildnerischer Ideen durch die Vertreter anderer Kunstgattungen, geben. Andererseits hat man davon auszugehen, daß gerade für die in dieser Arbeit zu untersuchenden Autoren programmatische „Sturm“-Aufsätze von einer gewissen Bedeutung waren.

Als erstes wird daher das Engagement des „Sturm“ unter der Leitung seines Herausgebers Herwarth Walden für die internationale künstlerische, vornehmlich malerische Avantgarde geschildert und die Entstehung sowie zentrale Grundsätze beider „Sturm“-Konzeptionen, sowohl für die bildende Kunst als auch für die Dichtung, dargestellt. Die Kunsttheorie ist daraufhin zu befragen, welche Charakteristika der modernen Malerei sie thematisiert und ob darunter amimetische Arbeitsprinzipien enthalten sind. Die poetologischen „Sturm“-Leitsätze sind zum einen daraufhin zu prüfen, in welchem Maße sie sich an die zeitlich früher herausgebildeten kunsttheoretischen Thesen des „Sturm“ anlehnen und was davon

in bezug auf die Dichtung umgestaltet sowie weiterentwickelt wird. Zum anderen soll die Dichtungskonzeption unter dem Gesichtspunkt untersucht werden, inwiefern die in ihr postulierten Forderungen mit den Zielen und Vorgehensweisen amimetischer Malerei übereinstimmen.

Das nächste Kapitel befaßt sich mit dem dichterischen Schaffen von August Stramm im Hinblick auf die amimetische Darstellungspraxis. Stramms Lyrik wurde schon von den Zeitgenossen mit den innovativen stilistischen Entwicklungen im Bereich der bildenden Kunst in Zusammenhang gebracht. Er war der erste Dichter, welcher im Rahmen der anfänglich überwiegend malereiengagierten „Sturm“-Tätigkeit für seine neuartigen Leistungen auf dem Gebiet der Wortkunst gepriesen wurde. Mehr noch, seine Methode der poetischen Sprachbehandlung wurde von den „Sturm“-Theoretikern zu einer Art Richtschnur erklärt, an der sich andere Dichter zu orientieren hatten. Wie eng man im „Sturm“ Stramms Arbeitsweise mit den Gestaltungsprinzipien der modernen Malerei in Verbindung brachte, zeigt die Tatsache, daß vor dem Hintergrund seiner lyrischen Sprachverfahren die zunächst für die Malerei ausformulierte ästhetische „Sturm“-Konzeption ihre Ausweitung auch auf das Gebiet der Dichtung erfuhr.

Da Stramm seinerseits zahlreiche produktive Anregungen vom „Sturm“ erhielt, soll die Ermittlung amimetischer Gestaltungszüge in seinem dichterischen Schaffen vor dem Hintergrund der im „Sturm“ geführten kunstästhetischen Auseinandersetzung erfolgen. Auf diese Weise wird das schöpferische Arbeitsumfeld des Dichters verdeutlicht und mögliche Einflüsse auf die Entwicklung seines Darstellungsstils diskutiert. Die zeitgenössische im „Sturm“ präsentierte Malerei soll in diesem Zusammenhang gesonderte Berücksichtigung erfahren, wobei hier die Thesen der Forschung über die Übereinstimmung lyrischer Sprachverfahren Stramms mit den Gestaltungsweisen der modernen bildenden, insbesondere abstrakten Kunst kritisch zu überprüfen sind.

Als nächstes sollen einzelne Gedichte Stramms auf den amimetischen Charakter der sprachlichen Darstellungsweise untersucht werden. Dafür wurden vorwiegend Texte aus der Sammlung „Du/Liebesgedichte“ ausgewählt, welche während der Zusammenarbeit des Dichters mit dem „Sturm“, also während seiner intensiven Beschäftigung mit den modernen künstlerischen Bewegungen entstanden. Sie werden daher auch für die Ermittlung amimetischer Darstellungszüge als besonders aufschlußreich angenommen. Im Anschluß an die Liebeslyrik soll noch auf die 1915 entstandenen Kriegsgedichte aus der Sammlung „Tropfblut“ eingegangen werden, um nach den eventuellen Abwandlungen amimetischer Darstellungszüge angesichts der veränderten Thematik zu fragen. Abschließend werden die

ermittelten charakteristischen poetischen Verfahren Stramms den typischen Schaffensprinzipien und Arbeitstechniken der amimetischen Malerei gegenübergestellt und beide auf ihre Gemeinsamkeiten hin analysiert.

Im Kapitel 5 steht das poetische Schaffen von Otto Nebel im Mittelpunkt der Untersuchung. Er gehörte ebenso wie Stramm zu den „Sturm“-Mitarbeitern, seine dichterische Tätigkeit setzte jedoch später ein: Erst 1918/19 entstand Nebels erstes bedeutendes poetisches Werk „Zuginsfeld“, das 1920 im „Sturm“ veröffentlicht wurde. Eine bemerkenswerte und für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit folgenreiche Tatsache ist, daß Nebel in seinem Schaffen sowohl an die Grundsätze der „Sturm“-Wortkunsttheorie als auch an die von Stramm praktizierten Verfahren anknüpfte. Nebels poetologische Ausführungen, die als Erläuterung zu seinen dichterischen Werken gedacht waren und zuerst 1924, nach dem Erscheinen praktisch aller zentralen wortkunsttheoretischen „Sturm“-Aufsätze in der Zeitschrift gedruckt wurden, können daher Erkenntnisse über die Weiterentwicklung der „Sturm“-Postulate in Richtung einer amimetischen Dichtungskonzeption vermitteln. Zum anderen erlaubt der zeitliche Abstand, welcher Nebels poetische Werke von den Gedichten Stramms trennt, nach der Fortführung und Modifizierung der von Stramm erprobten experimentellen poetischen Arbeitstechniken im Hinblick auf die amimetische dichterische Darstellungsweise zu fragen.

Angesichts enger Kontakte Nebels zum „Sturm“ scheint es angebracht, vor dem Beginn der interpretatorischen Analyse die wichtigsten Stationen seiner künstlerischen, durch die Beziehungen zum „Sturm“ geprägten Entwicklung als Dichter und Maler zu schildern. Danach sollen wortkunsttheoretische Ausführungen Nebels, welche einen direkten Bezug zu seinem poetischen Schaffen haben, untersucht werden. Es geht in erster Linie um die Aufsätze, in welchen Nebel das von ihm entwickelte dichterische Prinzip der Runenfuge problematisiert. Neben der Ermittlung zentraler Merkmale des neuen poetischen Werktyps und ihrer Überprüfung auf eventuelle Übereinstimmungen mit den amimetischen malerischen Darstellungszügen soll hier nach dem Verhältnis von Nebels Leitgedanken zu den poetologischen Grundsätzen der „Sturm“-Theoretiker im Hinblick auf die Postulierung einer amimetischen Dichtungspraxis gefragt werden.

Die poetische Schaffensmethode Nebels soll am Beispiel eines seiner wichtigsten experimentellen Werke, „Unfeig“, auf amimetische Stilzüge untersucht werden. Diese Dichtung wurde von Nebel als erste gelungene Realisierung der von ihm erfundenen wortkünstlerischen Darstellungsart der ‚Runenfuge‘ angesehen. Es gilt, die praktische Verwirklichung der durch die Begriffe der Rune sowie der Fuge implizierten Prinzipien der poetischen

Sprachbehandlung zu betrachten. Hier ist diese Arbeit vor allem an der Erkenntnis interessiert, inwiefern der Charakter dieser Gestaltungsweisen an sich als amimetisch bezeichnet werden kann und wie sich diese auf die Konstituierung des Werkganzen im Sinne einer amimetischen Struktur auswirken.

Im abschließenden zusammenfassenden Abschnitt (Kap. 6) werden Ergebnisse der durchgeführten Untersuchung amimetischer Stilmuster in den Dichtungen Stramms und Nebels vor dem Hintergrund moderner malerischer Kunstpraxis besprochen.

2 Mimesis und amimetische Darstellungstendenzen

2.1 Der Begriff der Mimesis in Malerei und Dichtung

Die geläufigste Auslegung des Begriffes ‚Mimesis‘⁵⁰ besteht in dessen Übersetzung als ‚Nachahmung der Natur bzw. der Wirklichkeit‘⁵¹. In der praktischen wie theoretischen Auseinandersetzung mit diesem *Nachahmungstopos*⁵² sieht die Forschung das zentrale Anliegen sowohl der Dichtung als auch der bildenden Kunst von der Antike bis in die Gegenwart hinein. So bezeichnen die Herausgeber des Bandes „Mimesis und Simulation“, Andreas Kablitz und Gerhard Neumann, die Mimesis als *diejenige Kategorie [...], die wie keine zweite alle theoretische Betrachtung der Dichtung seit der Antike bestimmt hat*⁵³. Und Veronika Schlör bemerkt zur Nachahmungsproblematik in der bildenden Kunst, daß sich hier *der klassische Mimesisgedanke [...] durch die gesamte Kunstgeschichte zieht*⁵⁴. Unterdessen gibt es in der Forschung keineswegs Einigkeit über den genauen Bedeutungsumfang der in der Mimesis-Diskussion benutzten Termini: weder für die Kategorie der ‚Nachahmung‘ noch für die der ‚Natur‘ oder der ‚Wirklichkeit‘ liegen einheitliche Definitionen vor. Selbst die Richtigkeit der Übersetzung von ‚Mimesis‘ mit ‚Nachahmung‘ wird angezweifelt oder sogar offen kritisiert. Für Birgit Recki sind z.B. die Begriffe ‚Natur‘ wie ‚Nachahmung‘ *gleichermaßen fragwürdig*⁵⁵; die Autorin sucht in ihrem Aufsatz erneut zu hinterfragen: *Was ist Nachahmung? Was Natur?*⁵⁶ Im Vorwort zum Sammelband „Die Trauben des Zeuxis“ weisen die Herausgeber darauf hin, daß die „*Nachahmung*“ *bis in die*

⁵⁰ Der Ausdruck ‚Mimesis‘ ist in der griechischen Antike seit dem 5.–4. Jh. v. Chr. bekannt, wird jedoch zunächst hauptsächlich im alltäglichen Leben verwendet; erst bei Platon zeichnet sich seine Einengung auf den Bereich der Kunst ab. Die Herausbildung der Mimesis als einer spezifisch ästhetischen Kategorie verbindet man mit der Person Aristoteles, der in seiner Schrift „Poetik“ das Wesen der Dichtung als Mimesis dargelegt und sie von anderen Künsten abgegrenzt hat. Zur Geschichte des Begriffs ‚Mimesis‘ siehe ausführlicher Gunter Gebauer, Christoph Wulf: Mimesis. Kultur–Kunst–Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1998, S. 44–88.

⁵¹ Nur einige Beispiele seien hier angeführt, so Friedrich Tomberg, der den Mimesis-Begriff in dieser Bedeutung für den Ausgangspunkt seiner Untersuchung nimmt. In: Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst. Neuwied, Berlin 1968, z.B. S. 5–7; Arbogast Schmitt übersetzt ‚Mimesis‘ primär mit ‚Nachahmung‘. In: Ders.: Mimesis bei Aristoteles und in den Poetikkommentaren der Renaissance. Zum Wandel des Gedankens von der Nachahmung der Natur in der frühen Neuzeit. In: Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hg.): Mimesis und Simulation. Freiburg i. Br. 1998, S. 17–53, insbesondere S. 26, 52; siehe auch die Kritik von Jürgen H. Petersen an der fortwährenden Translation des Mimesis-Terminus mit ‚Nachahmung‘ in der Kunst- und Literaturwissenschaft. In: Ders.: Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München 2000, S. 53f.

⁵² Constanze Peres: Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos. In: Hans Körner, Constanze Peres, Reinhard Steiner, Ludwig Tavernier (Hg.): Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung. Hildesheim, Zürich, New York 1990, S. 1–39, hier S. 4.

⁵³ Andreas Kablitz, Gerhard Neumann: Vorwort zu: Mimesis und Simulation, a.a.O., S. 11–14, hier S. 11.

⁵⁴ Veronika Schlör: Hermeneutik der Mimesis. Schöpferische Verdichtung in der Lyrik Christine Lavants. Düsseldorf, Bonn 1998, S. 16.

⁵⁵ Birgit Recki: Mimesis: Nachahmung der Natur: Kleine Apologie eines mißverstandenen Leitbegriffs. In: Kunstforum International. Bd. 114/Juli–Aug. 1991: Imitation und Mimesis, S. 116–126, hier S. 117.

unmittelbare Gegenwart immer problematisch blieb und kontrovers diskutiert wurde⁵⁷. Das gleiche stellt Constanze Peres für die Begriffe ‚Natur‘ bzw. ‚Wirklichkeit‘ fest: *Das Etwas, das es nachzuahmen gilt, ist der vieldeutigste Aspekt der Mimesiskonstellation*⁵⁸. Bedenken werden, wie gesagt, überhaupt zur Wiedergabe der ‚Mimesis‘ mit ‚Nachahmung‘ geäußert, nicht zuletzt deswegen, weil bei dieser Translation der Bedeutungsgehalt des Terminus leicht als bloßes Kopieren aufgefaßt werden könnte. So betont Hans Ulrich Reck mit dem Hinweis auf den ursprünglichen Verwendungskontext des Ausdrucks ‚Mimesis‘ den inhaltlichen Reichtum dieser Kategorie: *Zwischen den Polen einer mythologischen Aneignung metaphysischer Mimesis-Vorgaben [...] und der kopierenden Anverwandlung einer zu erreichenden Vorgabe schwankt ein bereits in der Antike modifizierender Begriff*⁵⁹. Ebenso ist der Argumentationsgang in Jürgen H. Petersens Monographie „Mimesis – Imitatio – Nachahmung“⁶⁰ gegen die Gleichsetzung von Mimesis mit Nachahmung gerichtet. Trotz aller Vorbehalte gegen die Einschränkung der Mimesis-Kategorie auf den Nachahmungsgedanken hat sich besonders in der Malerei ein enger Zusammenhang zwischen beiden Sachverhalten fest etabliert. Der durch Plinius überlieferte Wettstreit zwischen den Künstlern Zeuxis und Parrhasios zeigt, daß bereits in der Antike eine die Echtheit der dargestellten Gegenstände vortäuschende Wiedergabe der sichtbaren Realität als Ziel der Malerei verstanden wurde. Von da an wird Mimesis in der bildenden Kunst mit einer naturgetreuen Reproduktion der visuellen Wirklichkeit direkt in Verbindung gebracht.⁶¹ Tritt in der Malerei des Mittelalters, welche auf das Transzendieren spiritueller Bedeutungen in der Dingwelt und nicht auf das Herstellen äußerer Ähnlichkeitsbeziehungen ausgerichtet war⁶², die Frage einer genauen Abbildung der Natur in den Hintergrund, lebt das Streben nach einer möglichst getreuen Realitätsdarstellung in der Renaissance um so mächtiger auf. Zwei Umstände erweisen sich für die Entfaltung dieses Nachahmungsdrangs als fördernd: die Entdeckung der Welt als *Brunnquell von Schönheit*⁶³ sowie die Ausbildung der zentralperspektivischen Darstellungsweise. In Übereinstimmung mit dem Glauben, daß ein Kunstwerk nur dann schön ist, wenn es die Schönheit der Wirklichkeit darzustellen ver-

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Hans Körner u.a.: Vorwort zu: Die Trauben des Zeuxis, a.a.O., S. VII f., hier S. VII.

⁵⁸ Constanze Peres: Nachahmung der Natur, a.a.O., S. 18.

⁵⁹ Hans Ulrich Reck (Hg.): Imitation und Mimesis. Eine Dokumentation. In: Kunstforum International. Bd. 114/Juli–Aug. 1991, a.a.O., S. 63–85, hier S. 73.

⁶⁰ Jürgen H. Petersen: Mimesis – Imitatio – Nachahmung, a.a.O.

⁶¹ Zur Geschichte des Malerwettstreits siehe ausführlicher: Hans Körner u.a.: Vorwort zu: Die Trauben des Zeuxis, a.a.O., S. VII, und Constanze Peres: Nachahmung der Natur, a.a.O., S. 3f.

⁶² Zum Bedeutungsbild des Mittelalters siehe Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst, a.a.O., S. 86–103; Gottfried Willems: Anschaulichkeit, a.a.O., S. 110–122.

⁶³ Jürgen H. Petersen: Mimesis – Imitatio – Nachahmung, a.a.O., S. 124f.

mag, wird die Nachahmung der Natur zum Ziel des Künstlers erklärt⁶⁴. Die Erfindung der Zentralperspektive durch den Architekten Filippo Brunelleschi⁶⁵ Anfang des 15. Jahrhunderts gab dem Maler ein Mittel in die Hand, Figuren und Gegenstände proportional wiederzugeben, eben so, wie der Betrachter sie in der sichtbaren Realität vorfinden würde. Der Bildraum wurde mit den Mitteln perspektivischer Verkürzung nach dem Modell des empirischen Sehraumes konstruiert und präsentierte sich als ‚Fenster der Außenwelt‘⁶⁶ – als ein Wirklichkeitsausschnitt, welcher auf den Betrachter bezogen ist und ihm die Illusion einer echten Realitätsordnung vermittelt. Nicht nur im Hinblick auf real vorfindbare Natursujets, sondern auch sakrale oder historische Sujets konnte mit den Mitteln zentralperspektivischer Durchformung die Existenz eines wirklichen Raumes vorgetäuscht werden: *Selbst imaginäre, literarische Stoffe der klassischen Malerei sind nach der Maxime der „Ähnlichkeit“ bzw. „Wahrscheinlichkeit“ zu gestalten, so dass sie mit den augenfälligen Phänomenen der Welt im Einklang bleiben*⁶⁷.

Die illusionierende, auf der Wirkung der Zentralperspektive beruhende Wiedergabe visueller Erscheinungen wird in dieser Arbeit als malerische Mimesis verstanden. Diese Auffassung lehnt sich u.a. an die Ausführungen von Gottfried Willems an, der die Mimesis in der bildenden Kunst mit einem *auf das Täuschen der Sinne hin* zielenden Darstellen⁶⁸ gleichsetzt⁶⁹. Auch andere Forscher bringen die malerische Mimesis mit dem illusionistischen Charakter des Kunstwerks in Verbindung. So betrachtet Veronika Schlör die *Meisterschaft, das Sujet Natur auf möglichst detailgetreue Art und Weise „täuschend echt“ darzustellen*⁷⁰, als wesentlichen Bestandteil der klassischen kunstgeschichtlichen Mimesiskonzeptionen. Eine ähnliche Auffassung findet man auch bei den Herausgebern des Bandes ‚Die Trauben des Zeuxis‘⁷¹.

‚Mimesis‘ ist also in der bildenden Kunst die ‚Nachahmung der Wirklichkeit‘ in dem Sinne, daß dargestellte Sachverhalte durch ihr perspektivisch geregeltes Arrangement im Gemälde ein Stück äußerer Realität vortäuschen. Kein bloßes Kopieren empirischer De-

⁶⁴ Ebd., S. 113–116.

⁶⁵ Über die Entstehung des perspektivischen Bildsystems in der Frührenaissance siehe Frank Büttner: Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti. In: Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hg.): Mimesis und Simulation, a.a.O., S. 55–87.

⁶⁶ Der Ausdruck ‚Fenster der Außenwelt‘ als Bezeichnung für die zentralperspektivische Bildordnung geht auf Albertis Begriff ‚finestra aperta‘ zurück – siehe dazu Volker Schunck: Das provozierte Sehen: Ironie und Reflexion im Kubismus von Picasso, Braque und Juan Gris (1907–14). Zürich 1984, S. 9, 14.

⁶⁷ Ebd., S. 10f.

⁶⁸ Gottfried Willems: Anschaulichkeit, a.a.O., S. 230.

⁶⁹ Zum mimetischen Illusionismus in der Malerei siehe auch: Ebd., S. 122–129.

⁷⁰ Veronika Schlör: Hermeneutik der Mimesis, a.a.O., S. 16f.

⁷¹ Hans Körner u.a.: Vorwort zu: Die Trauben des Zeuxis, a.a.O.

tails⁷², sondern das Erzeugen des Scheins von einem tatsächlich existierenden visuellen Geschehen wird für die Mimesis-Kategorie als konstitutiv angenommen.

Für die Dichtung wirkt die Übersetzung des Mimesis-Begriffs als ‚Nachahmung der Wirklichkeit‘ ungleich problematischer als für die bildende Kunst. Ist in bezug auf die Malerei die Rede von der Nachahmung der Realität aufgrund der optischen Beschaffenheit des Darstellungsobjekts sowie des Darstellungsmediums verständlich, sind in der Dichtung weder der poetische Gegenstand noch die gegebenen Kunstmittel sinnlicher Natur. Schon Leonardo da Vinci sprach der Dichtung wegen des andersartigen Charakters ihres Mediums die Fähigkeit zum detailgetreuen Abbilden der Wirklichkeit ab und ordnete sie deswegen der Malerei, welche die Realität unmittelbar zu präsentieren vermochte, unter.⁷³

‚Nachahmung‘, prüft man diesen Ausdruck auf seinen eigentlichen Sinn hin, bedeutet ein möglichst genaues Kopieren eines real existierenden Modells, denn abstrakte Sachverhalte kann man nicht nachbilden⁷⁴. Wer folglich, wie Petersen treffend bemerkt, ‚Mimesis‘ mit ‚Nachahmung‘ übersetzt, *bindet die Dichtung [...] an die Realität und legt sie darauf fest, Wirklichkeit zu spiegeln, abzubilden, wiederzugeben*⁷⁵. Unterdessen verhindert der verbale Charakter der Sprache ein unmittelbares Abbilden optischer Begebenheiten. Eine genaue Wiedergabe visueller Details erscheint in der Dichtung nicht möglich, da das Wort als Bedeutungs- und Assoziationsträger die Dinge nur annähernd zu beschreiben vermag. Lessing, der sich mit diesem prinzipiellen medialen Unterschied in der Abhandlung „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ befaßte, äußerte sich z.B. zur Darstellung von Helena durch Constantinus Manasses folgendermaßen: *Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sahe [sic] Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?*⁷⁶

Die Deutung der Mimesis als ‚Nachahmung der Wirklichkeit‘ ist in bezug auf das dichterische Schaffen nicht nur wegen des mentalen Charakters der poetischen Kunstmittel fraglich. Auch die Realität, welche es dieser Übersetzung zufolge möglichst getreu wiederzugeben gilt, ist in der Dichtung anderer Natur als in der Malerei. Bloß optische, die visuelle

⁷² Von einem naturgetreuen Abbilden des Sichtbaren kann schon in der Renaissance bei aller Bekenntnis ihrer Maler zur Welt nicht ohne Vorbehalte gesprochen werden. Die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit kennt hier neben einem sachgenauen Nachahmen auch ein idealistisches, einem bestimmten Formkanon folgendes Überhöhen. Siehe zu beiden Schaffenskonzepten Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst, a.a.O., S. 111–116. Das gleiche gilt auch für die Darstellung von in der Realität nicht vorfindbaren Stoffen, wo es dem Künstler erlaubt wird, *das Tatsächliche ins Mögliche zu erweitern*. In: Ebd., S. 127.

⁷³ Siehe dazu: Jürgen H. Petersen: Mimesis – Imitatio – Nachahmung, a.a.O., S. 114–117.

⁷⁴ Vgl. dazu in: Ebd., S. 11f.

⁷⁵ Ebd., S. 15f.

Vorstellungskraft des Rezipienten ansprechende Sachverhalte stehen hier selten im Vordergrund des künstlerischen Interesses. Viel häufiger werden die dem Auge verborgenen Erscheinungen, wie sie etwa in der Gedanken- oder Gefühlswelt des Menschen ihren Platz haben, zum eigentlichen Objekt poetischer Gestaltung. Besonders augenfällig tritt die Andersartigkeit des dichterischen Gegenstandsbereichs gegenüber der optisch bezogenen malerischen Realität in Epochen wie Sturm und Drang oder Romantik zutage. Gerade das Unsichtbare und Unwirkliche – das Traumhafte, Phantastische, Irreale, die in der menschlichen Psyche schlummernden irrationalen Regungen ziehen die Aufmerksamkeit des romantischen Dichters auf sich. Diese thematischen Bereiche entziehen sich ebenso einem kopierenden Abbilden wie die innere Erlebnissphäre in der Literatur des Sturm und Drang. Der Geniegedanke, der den Künstler in den Rang einer naturebenbürtigen schöpferischen Kraft erhebt und seine Seele zum Maßstab und Gesetz des Schaffensprozesses erklärt, läßt das Postulat von der Orientierung der Dichtung an der empirischen Realität geradezu absurd erscheinen.

Selbst da in der Literaturgeschichte, wo es scheinbar um sichtbare Begebenheiten der Außenwelt geht, ist oft das eigentlich Gemeinte ein dahinterstehender ideeller Inhalt. Ein charakteristisches Beispiel dieser Art ist die Literatur des Barock: Ob alltägliche oder historische Geschehnisse, ob Pflanzen oder Tiere beschrieben werden, immer geht es nicht primär um ihr Aussehen, sondern um ihre Bedeutsamkeit im spirituellen Sinn, um ihren Stellenwert im christlichen Wertesystem.⁷⁷ Auch bei solchen sichtbar realitätsorientierten literarischen Strömungen wie poetischer Realismus oder Naturalismus mit ihrer Affinität zu detaillierten Milieuschilderungen kann von der Nachahmung wirklicher Verhältnisse als hauptsächlichem Darstellungsgegenstand kaum die Rede sein. Die sachlichen Beschreibungen gesellschaftlicher Zustände im poetischen Realismus sind immer auf den Menschen als den Mittelpunkt bezogen: In einer spannungsvollen Auseinandersetzung des Individuums mit seiner Umwelt werden immer neue und feinere Nuancen seines Charakters sowie seiner Psyche entdeckt. Selbst die wissenschaftlich exakte Wirklichkeitsanalyse der Naturalisten zielt letztendlich auf die Erfassung der inneren, durch Umwelteinflüsse bedingten Entwicklung des Menschen.

Angesichts medialer Bedingungen sowie des ideellen, das rein Sichtbare übersteigenden Gegenstandsbereiches der poetischen Gattung wird der Mimesis-Begriff hier in der Regel weiter gefaßt, als es in bezug auf die malerische Gestaltung geschieht. Der semantisch

⁷⁶ Gotthold E. Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, a.a.O., S. 273. Vgl. dazu Jürgen H. Petersen: Mimesis – Imitatio – Nachahmung, a.a.O., S. 191.

enge Begriff ‚Nachahmung‘ als Übersetzung des griechischen Terminus wird häufig durch Umformulierungen allgemeinerer Art mit größerem Bedeutungsspielraum ersetzt.⁷⁸ So plädiert Jürgen H. Petersen für die Deutung der Mimesis als ‚Darstellung‘ der Wirklichkeit, da diese Interpretation den Gestaltungsprozeß nicht an ein kopierendes Abbilden von Sachverhalten bindet⁷⁹. Unter anderen in Frage kommenden deutschen Begriffen für die Umschreibung des Mimetischen läßt der Autor ferner ‚bilden‘, ‚präsentieren‘, ‚vorstellen‘ u.ä. gelten, die eben nicht das Bedeutungselement des genauen Kopierens in sich tragen⁸⁰. Entsprechend weit kann sich bei dieser Definition auch der thematische Stoffbereich gestalten, welcher hier außer dem real Vorhandenen auch das Erfundene oder gar Unwahrscheinliche einschließen kann.

Durch das Vermeiden des Ausdrucks ‚Nachahmung‘ bei der Translation des Mimesis-Begriffs werden viele Literaturwissenschaftler zwar dem spezifischen Darstellungsgegenstand der Dichtung, welcher sich dem Kopieren widersetzt, gerecht, diese Formulierungen lassen jedoch oft die gedankliche Präzision vermissen. Die gemeinsame Komponente solcher Definitionen ist meistens der Aspekt des Wirklichkeitsbezugs; wie dieses Verhältnis sowie die entsprechende Wirklichkeit näher zu bestimmen sind, wird selten konkretisiert. So spricht Henk Harbers von *Mimesis im Sinne der Darstellung von etwas, das wir im alltäglichen Sprachgebrauch ‚Wirklichkeit‘ nennen*⁸¹. Harald Feldmann nimmt an, daß *Mimesis als die Bedeutungs- und Sinnbeziehung menschlicher Sinngebilde zu etwas Wirklichem, das „dargestellt“ wird, schlechthin gesehen werden kann*⁸². Gunter Gebauer und

⁷⁷ Siehe zum allegorischen Charakter der Barockdichtung: Gottfried Willems: *Anschaulichkeit*, a.a.O., S. 227–240.

⁷⁸ Jürgen H. Petersen stellt in seiner Untersuchung über die Wandlung des Mimesis-Verständnisses von der Antike bis in die Romantik fest, daß bereits bei Platon und noch eindeutiger bei Aristoteles der Begriff der dichterischen ‚Mimesis‘ nicht im Sinne der ‚Nachahmung‘ der empirischen Wirklichkeit verwendet wird. Beide bringen das Mimetische mit dem Scheinhaften der poetischen Inhalte, mit dem Moment des ‚Als-ob‘ und damit gerade mit dem Unwirklichen sowie Unechten in Verbindung. Zum Gegenstand der Dichtung rechnet Aristoteles nicht nur das Mögliche, sondern auch das Unmögliche, was die Nachahmung im Sinne des detailgetreuen Abbildens ausschließt. Erst im 16. Jahrhundert wird unter dem Einfluß der bildenden Kunst der Gedanke der dichterischen Wirklichkeitsnachahmung in die Poetiken der Renaissance einbezogen. Im Bereich der deutschsprachigen Poetik war es nach Feststellung Petersens Martin Opitz, der als erster den griechischen Ausdruck ‚Mimesis‘ mit ‚Nachahmung‘ übersetzt und damit fälschlicherweise in seiner Bedeutung eingeengt hat. Siehe dazu: Jürgen H. Petersen: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung*, a.a.O., Kapitel I–V.

⁷⁹ Ebd., S. 21f.

⁸⁰ Ebd., S. 39.

⁸¹ Henk Harbers: *Postmoderne, Mimesis und Liebesdarstellungen*. In: Bernhard F. Scholz (Hg.): *Mimesis: Studien zur literarischen Repräsentation*. Tübingen, Basel 1998, S. 287–299, hier S. 289. Seine weitere Differenzierung von Mimesis in Darstellung ‚äußerer‘, in Handlungen, Zuständen oder Vorgängen bestehender Wirklichkeit, die er für die Literatur von Platon bis Ende des 18. Jhs für typisch hält, und ‚innerer‘, auf Gefühle, Emotionen oder Gedanken bezogener Wirklichkeit, wodurch er u.a. die Literatur der Postmoderne gekennzeichnet sieht, erscheint wenig ergiebig, da, wie bereits oben erörtert, beide Gegenstandsbereiche eng zusammengehören. Siehe: Ebd., S. 289f.

⁸² Harald Feldmann: *Mimesis und Wirklichkeit*. München 1988, S. 17.

Christoph Wulf, die ihre Untersuchung der Mimesis nicht auf den Bereich der Ästhetik beschränken, sondern auch die Mimesis der außerliterarischen sozialen Praxis in ihre Betrachtungen einbeziehen, charakterisieren mimetische Prozesse als *Auseinandersetzungen um Fragen des Verhältnisses einer symbolisch erzeugten Welt zu einer anderen Welt [...], die als grundlegende, vorbildhafte, bedeutungsvolle oder die eigentliche Welt behauptet wird*⁸³. Selbst das für die Mimesis-Diskussion maßgebende Werk von Erich Auerbach „Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur“⁸⁴ geht nicht explizit auf den genauen Sinngehalt der Mimesis-Kategorie ein⁸⁵, was von seinen Interpreten nicht selten bemängelt wird⁸⁶.

Viel konkreter und dem Gegenstand der Dichtung angemessener erscheint die Position derjenigen Forscher, welche die poetische Mimesis nicht primär durch ihren Bezug auf eine andere Wirklichkeit bestimmen, sondern sie mit der spezifisch dichterischen Sprech- und Darstellungsweise in Verbindung bringen. Bereits in den poetologischen Reflexionen des Aristoteles wird Dichtung als Mimesis im Sinne eines besonderen, vom realen Geschehen gänzlich verschiedenen ästhetischen Wirkungsbereichs verstanden. Über den Charakter des dichterischen Schaffens findet sich in der „Poetik“ u.a. folgende Äußerung: *Da der Dichter ein Darsteller ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler, muß er von drei Darbietungsarten, die es gibt, immer eine befolgen: er stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, daß sie seien und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten*⁸⁷. Demnach präsentiert der Dichter nicht nur wirklich vorhandene, sondern auch mögliche oder gewünschte Sachverhalte, womit die Andersartigkeit des Poetischen gegenüber dem Realen erklärt wird. Die Aufgabe des Dichters sieht Aristoteles nicht darin, *mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendig-*

⁸³ Gunter Gebauer, Christoph Wulf: Mimesis, a.a.O., S. 423f.

⁸⁴ Erich Auerbach: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 4. Aufl. Bern, München 1967.

⁸⁵ Das Vorgehen Auerbachs besteht nicht in einer theoretischen Auseinandersetzung mit verschiedenen Konzeptionen des Begriffs ‚Mimesis‘, sondern in der stilistischen Interpretation literarischer Texte vom antiken Epos Homers bis zum modernen Roman Virginia Woolfs. Durch die Untersuchung der poetischen Sprache sucht Auerbach zu erschließen, auf welche Weise die geschichtliche Realität der jeweiligen Epoche sich im Darstellungsstil der zeitgenössischen Werke niederschlägt, und damit das Verhältnis des Werkes zu seiner gesellschaftlichen Wirklichkeit, den Charakter seiner Mimesis, zu bestimmen.

⁸⁶ Vgl. z.B. Reinhard Brandt: Reflexionen in Wort und Bild zu Auerbachs Konzept der Mimesis und Figura. In: Walter Busch, Gerhart Pickerodt (Hg.): Wahrnehmen, Lesen, Deuten: Erich Auerbachs Lektüre der Moderne. Frankfurt a.M. 1998, S. 176–196, hier S. 176f.; ferner Veronika Schlör: Hermeneutik der Mimesis, a.a.O., S. 87–89, auch Gunter Gebauer, Christoph Wulf: Mimesis, a.a.O., S. 18–26.

⁸⁷ Zitiert wird nach der durch Jürgen H. Petersen korrigierten Fuhrmann-Übersetzung, der den von Fuhrmann benutzten Terminus ‚Nachahmung‘ durch andere Begriffe, so ‚Darstellung‘ oder ‚Darbietung‘, ersetzt. Vgl. Jürgen H. Petersen: Mimesis – Imitatio – Nachahmung, a.a.O., S. 40, sowie Aristoteles: Poetik. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann. München 1976, S. 104.

keit Mögliche⁸⁸. Gerade solche die Realität übersteigende künstlerische Darstellung macht nach Aristoteles das Wesen der Dichtung als Mimesis aus. Mit der Eigenart dieser im Möglichen und nicht im Wirklichen wurzelnden poetischen Darbietung hängt die wichtigste Besonderheit des Mimetischen zusammen, daß die Dichtung dem Rezipienten selbst dann Vergnügen bereiten kann, wenn sie häßliche und abstoßende Gegenstände vorführt. Das vermag sie deswegen, weil sie eine eigene, vom Alltäglichen unabhängige ästhetische Sphäre errichtet und entsprechend auch anders als reale Begebenheiten auf den Menschen wirkt. Diese Wirkung – das Hervorrufen von Jammer und Schaudern sowie die dadurch ausgelöste Katharsis – ist es, worin Aristoteles das eigentliche Ziel der Dichtung sieht. Damit das poetische Kunstwerk seinen Zweck nicht verfehlt, muß der Dichter den Stoff so gestalten, daß das Mögliche dem Menschen auch glaubwürdig erscheint, denn nur so kann dieser sich in die fingierten Wirklichkeitszusammenhänge einleben, vom Geschehen ‚ergriffen‘ werden⁸⁹ und mit Personen mitfühlen und mitleiden⁹⁰.

Die aristotelische Bestimmung der poetischen Mimesis als eine spezifische Art des sprachlichen Ausdrucks, welche den Menschen aus der Sphäre des Realen in den Bereich des Möglichen und Unwirklichen erhebt, ist das, was heute unter der fiktionalen Darstellungsweise verstanden wird, während die von Aristoteles angestrebte ästhetische Wirkung auf den Rezipienten als täuschende oder illusionierende bekannt ist. Als Forscher, welche die poetische Mimesis durch das fiktionale Wesen dichterischer Darbietungsweise definieren, seien z.B. Rolf Tarot oder Henk Harbers genannt. Für Tarot sind *Mimesis, Fiktion oder Nicht-Wirklichkeit [...] drei bedeutungsidentische Begriffe*⁹¹. Harbers bestimmt die Mimesis eines vormodernen, traditionellen realistischen Erzählens durch dessen illusionierend-fiktionalen Charakter, um im Gegenzug die nicht mimetische postmoderne, eben durch die Aufhebung der Illusion gekennzeichnete Schreibweise zu begründen⁹². Gottfried Willems⁹³, der unter dem Ausdruck ‚Mimesis‘ den *Inbegriff der Akte, in denen sich in Werken der Kunst [...] Inhalt konstituiert*⁹⁴, versteht, stellt entsprechend nicht die Frage nach dem ‚Was‘, sondern nach dem ‚Wie‘ der poetischen Gestaltung in den Mittelpunkt

⁸⁸ Zitiert nach: Manfred Fuhrmann (Hg.): Aristoteles: Poetik, a.a.O., S. 58.

⁸⁹ Vgl. dazu: Ebd., S. 53.

⁹⁰ Welche Darstellungsprinzipien zu beachten sind, auf welche Weise die Handlungen zusammengefügt sein sowie die Charaktere beschaffen sein müssen, damit die erwünschte Wirkung einsetzen kann, ist bei Aristoteles ausführlicher anhand des Aufbaus einer Tragödie erklärt. Vgl. insbesondere Kapitel 6–18. In: Ebd.

⁹¹ Rolf Tarot: Mimesis und Imitatio. Grundlagen einer neuen Gattungspoetik. In: Euphorion 64 (1970), S. 125–142, hier S. 127.

⁹² Henk Harbers: Postmoderne, Mimesis und Liebesdarstellungen, a.a.O., S. 289f.

⁹³ Die detaillierte und theoretisch fundierte Untersuchung der poetischen Mimesis durch Gottfried Willems ist hier besonders hervorzuheben, da der Autor sowohl den kunstgeschichtlichen Hintergrund als auch den Wandel dieser Kategorie in verschiedenen Literaturepochen berücksichtigt. In: Ders.: Anschaulichkeit, a.a.O.

⁹⁴ Ebd., S. 80.

seiner Untersuchung. Er deutet die Mimesis ebenso wie die beiden anderen Forscher als eine fiktionale Welten hervorbringende Rede- und Darstellungsweise, welche auf die Illusionierung des Lesers zielt⁹⁵. Mimesis heißt für ihn, *einen Schein von scheinbar Wirklichem erzeugen, der wahrhaft täuschen, illusionieren, erregen, mitreißen kann. Das wird nicht ohne „Wahrscheinlichkeit“, ohne „Ähnlichkeit“ mit der „Natur“ gelingen, aber nicht sie ist das entscheidende Kriterium, an der sich die Nachahmung auszurichten hat, sondern die Wirkung beim Rezipienten, die Illusionierung, das Scheinkönnen.*⁹⁶

Betrachtet man die poetische Mimesis unter dem Gesichtspunkt der Konstituierung einer fiktiven, auf die Illusionierung des Rezipienten hin angelegten Wirklichkeit, deuten sich Parallelen zur malerischen Mimesis an. Das gemeinsame Mimesis-Prinzip beider Künste bei allen Unterschieden ihrer Medien liegt demnach in der Hervorbringung des Scheins einer angeblich echten Realität, in einem die Vorstellungs- wie Einfühlungskraft des Rezipienten ansprechenden fiktiven Darstellen – nicht in der Nachahmung einer wie auch immer gearteten Wirklichkeit⁹⁷. Mimesis in der Literatur wie in der bildenden Kunst ist dieser Auffassung gemäß vor allem eine Darbietungsweise und damit auf der Verfahrensebene – über die verwendeten Gestaltungsmethoden, welche auf das Täuschen der Sinne sowie die Einbildungskraft des Rezipienten zielen – näher definierbar.

Wenn sich nun die vorliegende Arbeit amimetischen Gestaltungselementen in der expressionistischen Lyrik, analog zu nichttraditionellen Darstellungszügen zeitgenössischer Malerei, zuwendet, zielt ihr Erkenntnisinteresse auf die Frage, auf welche Weise jetzt, in der neuen geistesgeschichtlichen Situation, die Inhaltsebene des dichterischen Werkes sprachlich konstituiert wird, ob und wie sich die künstlerische Haltung im Hinblick auf die Illusionierung des Lesers durch poetisch fingierte Welten ändert. Das bedeutet in erster Linie, das Verhältnis des Dichters zum eigenen Medium, die Handhabung poetischer Gestaltungsmittel sowie den Charakter verwendeter Verfahren zu untersuchen. Welche sprachliche Schaffensprinzipien dabei als amimetisch zu bezeichnen sind, wird vor dem Hinter-

⁹⁵ Diese bei Aristoteles dargelegte Funktion der Mimesis sieht Willems erst wieder seit der Aufklärung präsent, wo die Wirkung auf die Psyche des Rezipienten – das Wecken seiner seelischen Kräfte sowie die Erregung seiner Affekte – zur zentralen Angelegenheit der Dichtung wird. In der Spätantike verliert mit der allmählichen Durchsetzung der christlichen Doktrin und der Wendung der Dichtung ins Didaktische das aristotelische Konzept der Mimesis seine Gültigkeit und bleibt bis zum Ende der Barockzeit durch ein rhetorisch-moralisierendes Sprechen ersetzt. In: Ebd., S. 227–271.

⁹⁶ Ebd., S. 283.

⁹⁷ Schon in Lessings Abhandlung „Laokoon“ werden Dichtung und Malerei vom Begriff des mimetischen Illusionismus her vergleichend nebeneinandergestellt. Der Gedanke wurde jedoch nicht erst von Lessing

grund zeitgenössischer malerischer Praxis ermittelt, da hier zuerst und am konsequentesten die Loslösung vom mimetischen Illusionismus und die Hinwendung zum amimetischen Darstellungsstil vollzogen wurde.

2.2 Formen des Amimetischen in der modernen bildenden Kunst

Zwischen 1874 und 1886 trat in Frankreich eine Gruppe von Malern auf, deren Werke die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit durch eine ungewöhnliche Darstellungsweise auf sich zogen. In einer Reihe von Ausstellungen präsentierten Monet, Pissarro, Sisley, Renoir und Degas Gemälde, welche in der Behandlung der Gegenstandswelt sowie in der Maltechnik von etablierten bildnerischen Konventionen abwichen. Was den Zeitgenossen an der neuen Malweise zunächst auffiel, war der skizzenhafte und flüchtige Charakter der bildnerischen Ausführung, weswegen manche Kritiker anfänglich noch den Einwand des Unfertigen und Oberflächlichen gegen die Werke erhoben.⁹⁸ Zugleich bemerkte man eine außerordentlich hohe Wertschätzung von Farbe und Licht in der Ausdruckssprache dieser Gemälde, wobei die Farbgebung bis zu den minimalsten tonalen Abstufungen reichte.

Die aufkommende Darstellungsmethode irritierte die Zeitgenossen nicht deswegen, weil sie das grundlegende Prinzip der malerischen Mimesis – die Orientierung an der Vorbildrolle der Erscheinungswelt und deren illusionistische Wiedergabe im Bild – verwarf. Im Gegenteil war bei den betreffenden Malern eine besonders intensive Auseinandersetzung mit der Erfahrungswirklichkeit zu beobachten. Nicht nur malten die Künstler, um die Natur so nah wie möglich zu erleben, vorwiegend im Freien, sondern sie schufen von manchen Motiven ganze Bildserien, um sie unter jeweils anderen atmosphärischen Bedingungen festzuhalten. Das Interesse für die Wahrnehmungswelt blieb bei dem entstehenden Malereitypus vorhanden, neu war die Verlagerung der künstlerischen Aufmerksamkeit auf andere Aspekte der Wirklichkeit. Statt den festen und bleibenden Bestand der Gegenstandswelt auf der Leinwand darzustellen, wandten sich die Maler ihren in der Zeit ständig wechselnden Erscheinungen zu. Das Interesse galt allen flüchtigen und vorübergehenden Wirklichkeitsphänomenen, ob es atmosphärische Veränderungen oder Bewegungsabläufe der modernen großstädtischen Welt waren: Das Spiel des Wassers und der Wolken, aber auch der Straßenverkehr, der Rauch der Dampfer und Lokomotiven, die lebhafte Bewegung der Menschen auf den Boulevards übten ihrer transitorischen Wirkung wegen eine

formuliert, sondern beherrschte die poetologische Diskussion des gesamten 18. Jhs. Vgl. dazu Gottfried Willems: Anschaulichkeit, a.a.O., S. 203–215.

besondere Anziehungskraft auf die Künstler aus. Einen flüchtigen Eindruck von der Wirklichkeit, die sich von Minute zu Minute ändert, eine Impression, wollte man festhalten. Dieser Eigenart der neuen Malerei entsprechend, bekam die Kunstbewegung den Namen ‚Impressionismus‘.⁹⁹

Die darstellerischen Bemühungen der Maler konzentrierten sich auf die Effekte, die durch das Auftreffen des Lichtes auf die Gegenstände erzeugt wurden. Wenn Monet der Kathedrale von Rouen oder einem Heuhaufen¹⁰⁰ eine Reihe von Bildern widmete, so nicht um des Gegenstandes als solchen willen, sondern um dessen immer andere, durch die unterschiedliche Tagessituation bedingte Beleuchtung. Das Licht und seine minimalen Variationen war das eigentliche Darstellungsobjekt dieser Gemälde. Es kam dem Künstler auf eine nur zu diesem Zeitpunkt, nur unter diesen Wetterbedingungen gegebene Farblichterschei- nung an, welche schon im nächsten Augenblick durch eine andere abgelöst wurde.¹⁰¹ Da die Gegenstandswelt sich ständig ändert, lag den Malern besonders viel daran, die kleinsten Differenzen im optischen Erscheinungsbild festzuhalten. Es ging um die feinsten Nuancen, um kaum wahrnehmbare Abweichungen zwischen scheinbar gleichen Dingen, um den ‚Irregularismus‘, wie Renoir dieses Grundmerkmal der impressionistischen Kunst bezeichnet hat¹⁰².

Um der empirischen Realität in allen Nuancen gerecht zu werden, mußten sich die Maler dem Medium ihrer Kunst zuwenden und nach den Möglichkeiten einer adäquaten Darstellung suchen. Die Notwendigkeit, im Umgang mit den malerischen Mitteln umzudenken, ergab sich aber nicht nur aus dem Prinzip des Irregularistischen, sondern genauso aus dem von den Impressionisten erhobenen Postulat der Unmittelbarkeit. Es gehörte zu den Zielen dieser Malerei, den flüchtigen optischen Eindruck als einen bloß ‚gesehenen‘, nicht als durch das Wissen vorgeprägten, einzufangen. Alle mentalen Prozesse, welche sich auf dem Weg vom Auge des Künstlers bis zur Wiedergabe auf der Leinwand eventuell einmischen konnten, mußten ausgeschaltet werden. Ebenso direkt und unmittelbar sollte sich auch die Rezeption des Dargestellten beim Betrachter ereignen. Diese Ablehnung jedes begrifflichen Wissens bedeutete aber, daß man auch die Formen der mimetischen Malerei wegen ihres erfahrungsgemäß vorgefaßten Charakters vermied und andere Ausdrucksmöglichkeiten ausprobierte.

⁹⁸ Siehe z.B. Hartmut Marhold: Impressionismus in der deutschen Dichtung. Frankfurt a.M., Bern, New York 1985, S. 8f.

⁹⁹ Zu dieser Begriffsbildung vgl. Gotthard Jedlicka: Der Fauvismus. Zürich 1961, S. 14.

¹⁰⁰ Abbildungen 1 und 2 dieser Arbeit.

¹⁰¹ Siehe dazu z.B. Max Imdahl: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München 1987, S. 111–113.

¹⁰² Siehe Hartmut Marhold: Impressionismus, a.a.O., S. 51f.

Es ist diese Hinwendung der impressionistischen Maler zu eigenen bildnerischen Mitteln, welche für die weitere Entwicklung der Kunst in Richtung des Amimetischen eine entscheidende Bedeutung hat. Da für die Wiedergabe transitorischer Farblichterscheinungen in ihrer Unmittelbarkeit und ihrem Nuancenreichtum die Mittel der illusionistischen Malerei nicht mehr genügen, richtet sich die Aufmerksamkeit der Künstler in erhöhtem Maße auf die formale Seite ihres Schaffens. Mit einem beinahe wissenschaftlichen Systematismus, welcher an die Dominanz des positivistischen Denkens in der zeitgenössischen Epoche erinnert¹⁰³, analysiert man den Malprozeß sowie das Ausdruckspotential der gegebenen Darstellungsmittel, insbesondere der Farbe. Der Maler operiert mit reinen Spektralfarben, welche nicht vorher auf der Palette gemischt, sondern in kurzen kommaförmigen Pinselstrichen direkt auf die Leinwand aufgetragen werden und erst durch die Nachbarfarben zu einer optischen Ganzheit gelangen. Einerseits bietet ein solches Gewebe aus Farbpartikeln durch seine lockere, schimmernde Struktur ein malerisches Äquivalent zu empirischen Lichteindrücken, andererseits – und dies ist eine bemerkenswerte Tatsache – schließen sich die Pinselstriche auf der Bildfläche zu einem farbigen Organismus zusammen, welcher zunehmend an Eigenständigkeit gegenüber den Wahrnehmungsdaten gewinnt.

An diesem Punkt, an dem die Farbe einen neuen Stellenwert auf der Leinwand bekommt und die Maler Einblick in ihre Eigengesetzlichkeit gewinnen, beginnt die Auflockerung des Verhältnisses zwischen den Sach- und Forminhalten, welches sich bei späteren Künstlern immer mehr zugunsten des zweiten Faktors verschiebt und die Voraussetzungen für eine amimetische, an die illusionistische Nachahmung der sichtbaren Wirklichkeit nicht gebundene Darstellungsweise schafft. Angesichts der Ausrichtung des Impressionismus sowohl auf die möglichst genaue Wiedergabe der Natureindrücke als auch auf die medialen Bedingungen ihrer Umsetzung im Bild spricht Werner Hofmann von der *Sattelstellung*¹⁰⁴ des Impressionismus in der Kunstgeschichte: *einerseits sprechen diese Maler das letzte Wort des malerischen Illusionismus, der sich die vorbehaltlose Nachahmung der Erfahrungswelt vornimmt, andererseits erschließen sie der Eigenmacht der Kunstmittel neuen Rang [...]*¹⁰⁵. Bei der letzteren Komponente setzt die Weiterentwicklung impressionistischer Kunstpraxis im Hinblick auf eine fortschreitende Auflösung des mimetisch-illusionistischen Darstellungsstils ein.

¹⁰³ Siehe dazu: Ebd., S. 30–33.

¹⁰⁴ Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst, a.a.O., S. 181.

¹⁰⁵ Ebd., S. 187.

Im Werk von Georges Seurat, Paul Gauguin, Vincent van Gogh sowie Paul Cézanne erfährt die Beschäftigung mit dem bildnerischen Medium weitere Vertiefung. Während sich Seurat sowie Cézanne dem analytischen und systematisierenden Aspekt des Malprozesses widmen, erkunden Gauguin und van Gogh das expressive Ausdrucksvermögen der Linie und der Farbe als Entsprechung zu inneren Vorstellungswelten sowie irrationalen seelischen Kräften. In der Gestaltungspraxis dieser Künstler wächst das Vertrauen in die eigenständige Aussagekraft der malerischen Ausdrucksmittel: Diese werden zunehmend in ihrer dinglichen Materialität sowie geistigen Existenz erlebt und nicht mehr ausschließlich als den Sachinhalten untergeordnet angesehen. Jedoch fühlen die betreffenden Maler noch eine enge Verbundenheit mit der Erfahrungswelt: Seurat, indem er durch die Farbtechnik des Pointillismus zwar nicht den Gegenstand als solchen, doch das von ihm im Auge des Betrachters erzeugte Netzhautbild nachzuahmen sucht¹⁰⁶; Gauguin und van Gogh, indem sie die äußere Erscheinungswelt im Sinne des Symbolismus auf ein in ihr wirkendes inneres geistiges Leben transzendieren¹⁰⁷.

Unter den vier Künstlern ist in bezug auf die sich ankündigenden amimetischen Darstellungstendenzen das Schaffen von Cézanne gesondert hervorzuheben. Ähnlich wie den Impressionisten geht es dem Maler um die Wahrnehmung rein visueller, von einer vorgegebenen begrifflichen Bedeutung unabhängiger gegenständlicher Elemente. Diese gilt es aber nicht wie bei den Impressionisten in der ganzen Unmittelbarkeit sowie Spontaneität des ersten Eindrucks festzuhalten, sondern durch die Überführung in die formale Ebene des Kunstwerkes zu ordnen. Die Natur soll im Werk nicht reproduziert, sondern durch male-
reieigene Mittel, mit Hilfe der sogenannten ‚farbigen Äquivalente‘, repräsentiert werden.¹⁰⁸ Diese Schaffensprinzipien spiegeln seine ‚La-Montagne-Sainte-Victoire‘-Bilder aus den Jahren 1902–1906 wider¹⁰⁹. Die bloßen optischen Wahrnehmungsdaten, welche dem Auge des Künstlers unter der Ausschließung jeglichen gegenstandsbezogenen Vorwissens sowie rationaler Differenzierung erscheinen, hält Cézanne für unsystematisch und chaotisch. Ihre Organisation im Bild sieht er jedoch nicht nach den verstandesmäßigen Kriterien; vielmehr versucht der Maler die gegenstandsfreien Farbflecken allein nach den farbimmanenten

¹⁰⁶ Siehe dazu Max Imdahl: *Farbe*, a.a.O., S. 126f., 131–133.

¹⁰⁷ Siehe dazu Werner Hofmann: *Grundlagen der modernen Kunst*, a.a.O., die Kapitel ‚Paul Gauguin‘ sowie ‚Vincent van Gogh‘, S. 196–217.

¹⁰⁸ Vgl. Maly und Dietfried Gerhardus: *Kubismus und Futurismus. Die Entwicklung zum autonomen Bild*. Freiburg u.a. 1977, S. 34; ferner Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert*. 2 Bde. München 1954–55, hier Bd. 1, S. 42.

¹⁰⁹ Siehe dazu: Cachin, Françoise: *Cézanne: Galeries nationales d'Exposition du Grand Palais <Paris>*. Réunion des Musees Nationaux. Cézanne: Paris, Galeries nationales du Grand Palais 25 septembre 1995–7 janvier 1996; Londres, Tate Gallery 8 février–28 avril 1996; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art 26 mai–

Regeln in einen Zusammenhang zu bringen. Das Ergebnis dieser an der bildinternen Logik orientierten Gestaltung ist eine *optisch autonome[n], um Abbildung prinzipiell unbekümmerte[n] Bildkonstruktion*¹¹⁰. Sie bringt das gegenständliche Motiv durch die ausschließlich farbig in sich begründeten Bildstrukturen hervor, ohne den außerkünstlerischen Normen der Gegenstandskonstituierung verpflichtet zu sein.

Obwohl die Natur auch für Cézanne der Ausgangspunkt sowie eine unbedingte Voraussetzung der malerischen Gestaltung bleibt, vollzieht sich in seinem Werk entschiedener als bei den drei anderen Künstlern die Hinwendung zu den Schaffensprinzipien, welche für die amimetische Formensprache in der Kunst des 20. Jahrhunderts bestimmend sein werden. Dies betrifft zum einen die bereits hervorgehobene Neubewertung des bildnerischen Mediums. Die Einschätzung der Kunstmittel als selbständige, nicht an das Diktat der Sachinhalte gebundene Materialitäten erreicht bei Cézanne ihren vorläufigen Höhepunkt. Die Farbe ist in seinen Gemälden nicht nur ein Mittel zur Gestaltung der sichtbaren Welt, sondern in einem noch größeren Maße ein strukturbildender Faktor. Max Imdahl hebt gerade den operationalen Charakter der dem Maler zunächst chaotisch erscheinenden Farbwerte, die es zu systematisieren gelte, hervor: *Die „plans“ oder „taches“ sind als das nur-optische Material der Bildkonstruktion von vornherein durch nichts anderes bestimmt als durch die Möglichkeit, mit ihnen als den Daten der bloßen Optizität des Motivs [...] einen optisch in sich begründeten [...] Zusammenhang zu bilden [...]*¹¹¹. Die Farbe wird damit vor allem in ihrem künstlerischen Eigenwert, als grundlegendes Element des Gestaltungsprozesses, und nicht in ihrer darstellerischen Funktion begriffen.

Ein anderer für die amimetische Malpraxis späterer Künstler folgenreicherer Aspekt von Cézannes Schaffen betrifft die Betonung werkinterner Regeln bei der Konstituierung des Bildgegenstandes sowie die Behauptung ihrer Dominanz gegenüber den logischen Zusammenhängen der Erfahrungswelt. Auf der Grundlage kunstimmanenter Gestaltungskonventionen wird ein Gemälde zunehmend zu einem eigengesetzlichen, von den außerkünstlerischen Maßstäben unabhängigen Wesen, welches aus eigenen Relationen heraus ein gegenständliches Motiv hervorbringt. Das Kunstwerk emanzipiert sich damit von der vorbildlichen Rolle der empirischen Realität und entwickelt sich zu einer eigenständigen autonomen Wirklichkeit, zu einer *Harmonie parallel zur Natur*¹¹².

18 août 1996. – Paris: Ed. de la Réunion des Musées Nationaux 1995, S. 466–479. Siehe auch die Abbildung 3 dieser Arbeit.

¹¹⁰ Max Imdahl: Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen. In: Ders.: Gesammelte Schriften. 3 Bde. Frankfurt a.M., hier Bd. 3, S. 303–380, hier S. 325.

¹¹¹ Ebd., S. 315.

¹¹² Das Zitat von Cézanne wird wiedergegeben nach: Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert, a.a.O., S. 42.

Schließlich ist auf das Merkmal des Konstruktiven als grundlegendes sowie für die Ausbildung eines amimetischen Kunstverständnisses ausschlaggebendes Charakteristikum von Cézannes Gestaltungsmethode hinzuweisen. Das gegenständliche Motiv wird aus bloßen gegenstandsfreien Farben in einzelnen operationalen Schritten erst im Bild konstituiert. Indem der Maler die Sichtbarkeitsdaten nach farbimmanenten Gesetzmäßigkeiten systematisiert, entsteht auf der Grundlage bildinterner Ordnungen das betreffende Darstellungsobjekt. Dies bedeutet eine entschiedene Umwertung des Gestaltungsaktes, da der Akzent von der Abbildung der empirischen Gegenstandswelt auf die Erzeugung eines Kunstgegenstandes verlagert wird. Vor allem für den Kubismus erweist sich dieses *gegenstandshervorbringende[s] Malen*¹¹³ wie überhaupt der strukturbezogene Aspekt von Cézannes Schaffen als wichtige Quelle schöpferischen Tuns.

Zwischen 1905 und 1910 tritt eine Reihe künstlerischer Strömungen auf den Plan, deren radikale Neuerungen im Bereich der formalen Mittel zu den bahnbrechenden Leistungen des beginnenden 20. Jahrhunderts zählen. Ob Fauvismus, Expressionismus, Kubismus oder Futurismus, um nur einige, besonders wichtige Bewegungen zu nennen, sie alle werden als entschiedener Bruch mit den Konventionen bildnerischer Darstellung, die selbst noch Ende des 19. Jahrhunderts ihre Gültigkeit besaßen, empfunden.¹¹⁴ Diese epochalen Ereignisse hängen unmittelbar mit dem Prozeß fortschreitender Entmimetisierung zusammen, die jetzt völlig neue Qualitäten erreicht. Es wird im folgenden kurz auf zwei der innovativen malerischen Strömungen unter dem Blickpunkt der amimetischen Kunstpraxis eingegangen – den Fauvismus und den Kubismus.

1905 stellt im Salon d'Automne eine um Henri Matisse versammelte Malergruppe aus, welche durch eine wilde und vergrößerte Handschrift sowie die expressive Art des Farbauftrags von der Kritik als ‚les fauves‘ – ‚die wilden Tiere‘ bezeichnet wurde.¹¹⁵ Die Bemühungen dieser Künstler kreisen um die Farbe, um die Ervägung ihrer Ausdruckskraft sowie um das Erzeugen der intensivsten Farbwirkung. Der zentrale Stellenwert der Farbe im Schaffen der Fauvisten macht ihre Verwurzelung in der Tradition des Impressionismus deutlich. Insbesondere die nachfolgende Intensivierung und Vertiefung impressionistischer Leistungen durch Paul Gauguin sowie Vincent van Gogh gelten als bedeutendste Quelle fauvistischer Darstellungsweise. Die wichtigste Neuerung, welche die Fauvisten von den

¹¹³ Max Imdahl: Cézanne – Braque – Picasso, a.a.O., S. 316.

¹¹⁴ Werner Hofmann: Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890–1917. Köln 1970, S. 17f., 46–48.

beiden letztgenannten Künstlern entschieden trennt, ist die Forderung der ‚reinen‘, durch keine hintergründigen inhaltlichen Konnotationen getrüben Farbe. Dieser Drang nach der Verwendung der Ausdrucksmittel in ihrer elementaren physischen Materialität ist die kritische Antwort der Künstler auf die erlesene Arabeske des Jugendstils ebenso wie auf den dunklen Gehalt der symbolistischen Werke.

Die Farbe wird als Äquivalent zur psychischen Ergriffenheit des Malers durch die Erfahrungswelt angesehen, soll diese innere Befindlichkeit aber nur durch sich selbst, ohne inhaltliche Stütze, zum Ausdruck bringen. Aus einer Äußerung von Matisse geht dieser Tatbestand unmißverständlich hervor: *Der Gedanke eines Malers darf nicht außerhalb seiner Mittel in Betracht gezogen werden [...]. Ein Werk muß in sich selbst seine gesamte Bedeutung tragen und sie dem Beschauer aufzwingen, bevor er noch das Sujet erkennt* [Hervorhebung v. d. Vf.]¹¹⁶. Der vitalistischen Sinnlichkeit sowie Unmittelbarkeit des künstlerischen Erlebnisses entsprechend, wird die Farbe mit der ganzen Intensität ihrer Leuchtkraft sowie in einer expressiven Pinselführung auf die Leinwand aufgetragen und wirkt daher selbst als eine organische, mit Dynamik erfüllte Materie. Der Anordnung der Farben im Bild wird für das Sichtbarmachen des emotionalen Empfindens eine nicht weniger wichtige Bedeutung beigemessen als der elementaren Ausdruckskraft einzelner Farben selbst. Die sinnliche Expression eines fauvistischen Werkes entspringt den Wirkungen, die durch die Nebeneinandersetzung einzelner Farbwerte erzielt werden. Die Organisation der farbigen Materie orientiert sich daher am Farbbestand des Bildes und nicht an einem außerkünstlerischen Gegenstand. Gotthard Jedlicka schreibt z.B. über die Malweise von Matisse: *Wenn er vom Modell ausgeht, so ist er in dessen Wiedergabe von einer vollständigen Unabhängigkeit. Farbe fügt sich nicht mehr nach den Voraussetzungen des äußeren Vorbildes zu Farbe: Was das Nebeneinander bedingt, ist eine farbige Vision, wobei sich auf der Leinwand die eine an der anderen zu entzünden scheint.*¹¹⁷

Ein herausragendes Beispiel für die bestimmende Rolle der Farbe in der Malerei des Fauvismus ist Matisses Gemälde „Frauenbildnis mit dem grünen Streifen“ („Madame Matisse à la Raie verte“)¹¹⁸. Nach den natürlichen Maßstäben menschlicher Erscheinung urteilend, wirkt das Gesicht der dargestellten Frau in seinem Farbauftrag höchst merkwürdig. Die Palette reicht von einem zitronengelben Ton auf der rechten Seite bis zu einem rötlichen auf der linken. Durch die Mitte des Gesichts, von der Stirn bis zur Nasenspitze, zieht sich ein hellgrüner Streifen, welchem das Bild seinen Namen verdankt. Hellgrün sind auch die

¹¹⁵ Gotthard Jedlicka: Der Fauvismus, a.a.O., S. 14.

¹¹⁶ Zitiert nach: Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert, a.a.O., S. 112.

¹¹⁷ Gotthard Jedlicka: Der Fauvismus, a.a.O., S. 22.

Partien um die Augen, um die Lippen, am Kinn sowie an der rechten Seite der Wange und des Halses gefärbt. Die Farbe hat auf diese Weise eine bildstrukturierende Funktion und trägt zur Erzeugung der Körperlichkeit bei. Die farbigen Flächen, welche das Gesicht umgeben: lila und rot – links, grün – rechts, ebenso wie das Rot und das Hellblau der Bluse, treten sowohl untereinander als auch mit der koloristischen Struktur des Gesichts in eine Wechselbeziehung. Das Ergebnis ist eine gegenseitige Steigerung ihrer Intensität und die damit verbundene expressive Ausstrahlung des Bildes.

Im Dienste der Gesamtkomposition mit ihren farbimmanenten Gesetzmäßigkeiten ist es dem Maler gestattet, die Gegenstandswelt zu deformieren. Bekannt ist eine Aussage von Matisse: *Mir ist es nicht möglich, die Natur sklavisch zu kopieren; ich bin gezwungen, sie zu interpretieren und dem Geist des Bildes zu unterwerfen.*¹¹⁹ Der Umformung durch die eigenwillige Ordnung des Gemäldes unterliegen sowohl anatomische Verhältnisse und äußere Merkmale des menschlichen Körpers als auch die gewohnten perspektivischen Raumstrukturen. Diese Deformation der Wahrnehmungswelt war es, die bei den Zeitgenossen Kritik oder gar Hohn auslöste. Aufschlußreich erscheint in diesem Zusammenhang die Erinnerung von Alice B. Toklas, die mit Gertrude Stein zusammen die Fauves-Ausstellung von 1905, in der u.a. das Bild „Frau mit Hut“ („Femme au chapeau“) zu sehen war, besuchte:

*Die Ausstellung war sehr lebendig, aber nicht weiter beunruhigend. Es waren eine Menge hübscher Bilder da und eins, das nicht hübsch war. Das Publikum wurde wütend und wollte die Farben abkratzen. Das Bild gefiel Gertrude Stein, es war das Porträt einer Frau mit langem Gesicht und einem Fächer. Es war sehr merkwürdig in den Farben und Anatomie. [...] Die Leute brüllten vor Lachen und kratzten an dem Bild herum ...*¹²⁰

Aus der oben vorgenommenen Skizzierung der ästhetischen Vorstellungen sowie der künstlerischen Schaffensmethode des Fauvismus wird ersichtlich, daß diese Malerei im Hinblick auf eine amimetische, auf das Wiedererkennen eines erfahrungsgemäß vorgefaßten Gegenstandes nicht mehr rekurrierenden Darstellung bedeutende Fortschritte gemacht hat. Ging es noch Cézanne trotz aller Modernität seiner Gestaltungsmethoden um die bildliche Konstituierung eines in der empirischen Wirklichkeit vorgefundenen Motivs, ist die Wahrnehmungswelt für den Fauvisten eher ein initiiender Faktor, dem er sein Erlebnis verdankt. Die Phänomene der Erfahrungsrealität erscheinen im Darstellungsakt als Träger psychischer Empfindungen des Künstlers und werden entsprechend seinen Emotionen

¹¹⁸ Abbildung 4 dieser Arbeit.

¹¹⁹ Zitiert nach: Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert, a.a.O., S. 111.

¹²⁰ Zitiert nach: Gotthard Jedlicka: Der Fauvismus, a.a.O., S. 22f.

durch malereieigene Mittel gestalterisch akzentuiert. Das bildnerische Medium wird primär in seinem stofflichen Dasein, als eine ausdruckerfüllte Substanz, begriffen, welche aus sich heraus sinnlich-emotionale Aussagen vollbringen kann. Aufgrund ihres Charakters als eigenständige expressive Bedeutungsträger streifen die malerischen Mittel die Bevormundung durch die Wahrnehmungsinhalte ab: Statt im Dienste einer abbildenden Wiedergabe zu stehen, bringen sie das ihnen innewohnende expressive Potential zur Geltung und evolvieren durch gegenseitiges Zusammenwirken ein gesteigertes Sinneserlebnis. Die kunstimmanenten Kriterien nehmen bei der Gliederung des Farbmaterials innerhalb des Bildganzen ebenso an Verbindlichkeit zu. Die damit einhergehende wachsende Selbstreferenz des werkinernen Farbgefüges bedeutet zugleich eine fortschreitende Autonomie des Gemäldes der Erfahrungswelt gegenüber. Das Bild gewinnt soviel Eigenmacht, daß es sogar die gegenständliche Welt dem Diktat seiner Form unterwirft und im Sinne eigener schöpferischer Logik deformiert. Nicht die empirische Wirklichkeit, sondern die künstlerische Realität des Bildes wird immer mehr zum eigentlichen Objekt gestalterischer Bemühungen des Malers. Das fauvistische Schaffen erweist sich somit als deutliche Manifestation eines amimetischen, von der Wiedergabe der sichtbaren Realität sich emanzipierenden Darstellungswillens.

Trotzdem wird der Fauvismus nicht als ein entgültiger Bruch mit den Konventionen der mimetischen Malerei angesehen. Die fauvistische Methode der Farborganisation mit ihrer Orientierung an der spontanen wie unbewußten Natur eines Erlebnisses enthält keine rational-konstruktive Komponente. Ein systematisch ordnendes, strukturstraffendes Vorgehen, auf welchem bereits bei Cézanne das Erschaffen einer von der Natur qualitativ verschiedenen Kunstwirklichkeit beruht, birgt in sich wichtige Konsequenzen für die Herausbildung des amimetischen Charakters des malerischen Werkes. Eine folgenreiche Weiterführung erfährt das konstruktive Verfahren Cézannes im Schaffen der Kubisten.

Es ist bezeichnend, daß einer der Mitbegründer des Kubismus – Georges Braque – eine Zeitlang den Fauves angehörte, sich also von ihrer expressiven Ausdrucksweise faszinieren ließ. Aber auch für Picasso, der sich den Fauves nicht angeschlossen hatte, ist zu Beginn seiner kubistischen Periode eine ‚wilde‘ Komponente charakteristisch. Dies zeigt sich sowohl in einer bewußt disharmonischen Verwendung der Farben als auch in einer verzerrenden Deformation der Formen – beide Gestaltungsprinzipien stellen beherrschende Merkmale seines revolutionären Meisterwerks aus dem Jahr 1907 „Les Demoiselles

d'Avignon“ dar¹²¹. Die danach einsetzende Systematisierung der bildnerischen Mittel ist gewissermaßen als eine Gegenreaktion auf diese frühe Phase des unbändigen Formgebrauchs zu betrachten.

Bereits im Jahr 1908 konzentriert sich Picasso auf die gestalterischen Elemente, welche zur Stärkung des Bildgefüges beitragen. Ungefähr zur gleichen Zeit wendet sich auch Braque einer den strukturellen Aspekt intensiver reflektierenden Schaffensweise zu. Als Beispiele seien hier Gemälde wie „Die Dryade“ („Akt im Walde“) („La dryade“ („Nu dans un forêt“)) von Picasso oder „Häuser in L'Estaque“ („Maisons à L'Estaque“) von Braque genannt.¹²² Statt schwellender Farbformen der Fauves werden von den Kubisten elementare, geometrisierte Körper sowie eine auf wenige Töne und deren Abstufungen beschränkte Farbpalette bevorzugt. Diese bewußte Reduzierung des malerischen Vokabulars soll der scheinbaren Regellosigkeit sowie Willkür der empirischen Wirklichkeit entgegentreten und diese im Gestaltungsakt bändigen. Bereits hier ist eine deutliche Verschiebung des darstellerischen Akzents von den Gebilden der organischen Natur zu denen der Kunst zu beobachten. Die Erscheinungen der Erfahrungswelt in ihrer Mannigfaltigkeit werden durch das kubistische Malverfahren diszipliniert und in eine strenge Bildordnung überführt. So sind z.B. in Braques Bild „Weiblicher Akt“ („Grand Nu“) stereometrische Grundformen, aus denen sich ein Frauenakt zusammensetzt, ihrer Funktion nach in erster Linie Elemente der Bildkonstruktion und erst in zweiter Linie Hinweise auf bestimmte Aspekte der weiblichen Figur¹²³. Das von Cézanne noch angestrebte Gleichgewicht zwischen der Erfahrungsrealität sowie der Realität des malerischen Werkes liegt bei den Kubisten schon in den Bildern aus dem Jahr 1908 eindeutig auf der Seite der Kunst.

Die fortschreitende ordnende Geometrisierung des kubistischen Gestaltungsprozesses verwandelt die Fülle der empirischen Erscheinungsdaten zunehmend in ein schematisches Formgerüst, welches vorwiegend aus geraden Linien sowie scharfkantigen Winkeln besteht. Diese facettierten Flächen stehen zwar mit dem gegenständlichen Motiv in Verbindung, ihre primäre Aufgabe ist es aber, an der Erzeugung der Bildstruktur mitzuwirken. Das kantige Liniengewebe fängt allmählich an, sein eigenes Leben im kubistischen Werk zu führen und sich zu einer eigenständigen Architektur zusammenzuschließen. Das innere Beziehungsnetz der zersplitterten Formen wird zu einer den Gestaltungsakt des Künstlers lenkenden Macht: Im Dienste der werkimmanenten Aufbauordnung werden die fest um-

¹²¹ Siehe dazu Klaus Herding: Pablo Picasso. Les Demoiselles d'Avignon, a.a.O., insbesondere S. 15–22 sowie 35–48.

¹²² Siehe zur ausführlicheren Interpretation dieser Werke: Robert Rosenblum: Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1960, S. 28–30, 34. Die Abbildungen ebd., S. 29, 31, 35.

¹²³ Siehe dazu ausführlicher Max Imdahl: Cézanne – Braque – Picasso, a.a.O., S. 322–325.

grenzten körperlichen Konturen der Dinge aufgelöst und gehen in der Geometrie des Bildes auf.

In Braques Gemälde „Krug und Geige“ („Broc et violon“)¹²⁴, das im Winter 1909–1910 entstand, treten die eigenartige Logik der kubistischen Formensprache sowie das neue Verhältnis zwischen Kunst und Realität klar zutage. Einzelne Fragmente des Kruges und der Violine sind in diesem Werk deutlich erkennbar, befinden sich aber zugleich in einem ständigen Wechselgespräch mit dem umgebenden facettenartigen Raum und sind fester Bestandteil davon. Dadurch, daß Linien und Winkel, welche beide Gegenstände in ihrer Körperlichkeit hervortreten lassen, gleichzeitig die Bildkonstruktion in ihrer formalen Ganzheit konstituieren, verlieren der Krug wie die Violine ihre selbständige materielle Existenz und werden zu transparenten, von der Flächenarchitektur des gesamten Werkes nicht zu trennenden Gebilden. Die bestimmende Rolle bei der malerischen Darstellung spielen nicht die genannten Gegenstände in ihrer charakteristischen dinglichen Beschaffenheit, sondern die übergeordnete rhythmische Kompositionsstruktur und ihre Entfaltungsprinzipien. Um die Eigengesetzlichkeit der innerbildnerischen künstlerischen Logik zu verdeutlichen, malte Braque an den oberen Bildrand einen Nagel, welcher einen Schatten auf die Leinwand wirft. Durch die Dreidimensionalität seiner Präsentation wird der flächige Charakter des Gemäldes unterstrichen und seine Andersartigkeit der empirischen Realität gegenüber bewußt gemacht. Dieses Verfahren verleiht der Bildebene den Status einer *Wirklichkeit per se*¹²⁵, welche gleichberechtigt neben der außerkünstlerischen Wirklichkeit existiert und von Nachahmung im traditionellen Sinn frei ist.

Die Verwandlung der wahrnehmbaren äußeren Realität durch die bildnerischen Mittel wird immer entschiedener, die dabei entwickelten formalen Relationen immer komplexer. Dies demonstrieren z.B. Gemälde von Picasso, wie das „Bildnis von Ambroise Vollard“ („Portrait d’Ambroise Vollard“) aus dem späten Frühjahr 1910, das „Bildnis Daniel-Henry Kahnweiler“ („Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler“) aus dem Herbst 1910 oder „Der Torero“ („Le toréro“) aus dem Sommer 1912. Was hier thematisiert wird, sind nicht bestimmte Objekte der Außenwelt, sondern die malerische Kunstsprache selbst. Es geht kaum noch um die Wiedergabe der sichtbaren Realität; das Ziel ist, eine geschlossene, logisch in sich selbst begründete sowie aus sich heraus verständliche Bildordnung zu schaffen. Der Facettenraum des Gemäldes entsteht im Prozeß der Entfaltung eines geometrischen Formelementes aus dem anderen und nicht durch die Ableitung von empirischen Sachverhalten. Aber selbst diese stark verschlüsselten Darstellungen bleiben mit der Wirk-

¹²⁴ Abbildung 5 dieser Arbeit.

lichkeit verbunden. Sie enthalten immer Hinweise auf die Realität – bekannte gegenständliche Details, Schriftzeichen, Noten usw., welche das Bild auf die sichtbare Welt zu projizieren helfen. Deswegen können auch die Werke des ausgereiften ‚analytischen‘ Kubismus aus dem Jahr 1911 trotz der Eigengesetzlichkeit sowie Eigenwertigkeit ihrer Architektur nicht als Abstraktionen bezeichnet werden, da sie noch eine Beziehung zur wahrnehmbaren Wirklichkeit haben. Sie bilden die letztere jedoch – dies scheint wichtig hervorzuheben – nicht ab. Die Darstellung folgt den vom Künstler entwickelten stilistischen Konventionen und orientiert sich an bildimmanenten formalen Gestaltungsgesetzen.¹²⁶

Als Beispiel einer solchen in einem intellektuellen Akt hervorgebrachten, von einem in der Realität vorgegebenen gegenständlichen Motiv weitgehend unabhängigen kubistischen Bildkonzeption ist das Gemälde von Braque „Frau mit Gitarre“ („Femme à la guitare“) aus dem Jahr 1913 zu nennen¹²⁷. Die Facetten des Bildes stellen ein in sich selbst schlüssiges Formensystem mit eigenen stilistischen Konventionen dar. Es existiert als ein eigenständiges Ganzes mit werkitern begründeten gestalterischen Gesetzmäßigkeiten, ohne seine Strukturbeziehungen von einem außerkünstlerischen Sachverhalt abzuleiten. Im Gegensatz zur mimetischen Malpraxis, welche auf dem Wiedererkennen gegenständlicher Inhalte aufbaut, ist die bildnerische Struktur Braques von allen vorgefaßten dinglichen Formen und Bezügen unabhängig. Sie entsteht als Ergebnis eines schöpferischen Prozesses, als *Produkt eines von Grund auf entwerfenden, von aller wie immer gesehene Vorgegebenheit sich befreienden Formwillens*¹²⁸ und hat keine Entsprechung in der empirischen Wirklichkeit.

Braques eigenen Äußerungen zufolge geht dieses neuartige darstellerische Prinzip seiner Malerei aus dem Wunsch hervor, ein Objekt in seiner absoluten Erscheinungsform zu repräsentieren. So soll z.B. eine Frau in ihrer ganzen Schönheit im Bild zur Geltung kommen. Nach den Normen der mimetischen, illusionistisch-nachahmenden Malerei ist dieses Darstellungsideal nicht zu verwirklichen, da hier bereits durch die Beschränkung auf eine bestimmte Körperhaltung oder auf die Vorder- bzw. Seitenansicht die Totalität der Schönheit relativiert wird. Dieses Problem sucht Braque dadurch zu lösen, daß er auf einem intellektuellen Wege mit den Mitteln seiner Malerei die absolute Schönheit im Bild erschafft.¹²⁹ Seine Vorstellung von Schönheit wird durch eine werkitern geregelte

¹²⁵ Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst, a.a.O., S. 50.

¹²⁶ Vgl. dazu Edward Fry: Der Kubismus, a.a.O., S. 28f.

¹²⁷ Abbildung 6 dieser Arbeit.

¹²⁸ Max Imdahl: Cézanne – Braque – Picasso, a.a.O., S. 326.

¹²⁹ Siehe dazu: Ebd., S. 319ff.

bildnerische Formenstruktur vermittelt, welche von einer ansichtsbedingten abbildenden Wiedergabe einer Frau unabhängig und in diesem Sinne amimetisch ist.

Zugleich ist hervorzuheben, daß diese Unabhängigkeit eines kubistischen Gemäldes von außerkünstlerischen Begebenheiten nicht bedeutet, daß gegenständliche Elemente aus dem Werk ganz verschwinden, wie dies in der abstrakten Malerei der Fall ist. Die Besonderheit des kubistischen Stils besteht gerade darin, daß die autonome Bildstruktur ein Verhältnis zur Erfahrungsrealität bewahrt. Daß der Kubismus jede Abstraktion bewußt vermied, bestätigt z.B. die 1912 erfundene Technik der Collage, denn die Erschaffung der Collage war vom Wunsch geleitet, die im facettenartigen Kompositionsgewebe allmählich völlig untergehenden Realitätsbezüge wiederherzustellen. In den Collagen, welche das Schaffen von Picasso und Braque ab 1912 beherrschen, wird das Kunstwerk wieder deutlicher mit der Außenwelt verbunden: Die aus dem Geist des Künstlers heraus erfundene Bildkonstruktion enthält echte, der Realität entnommene Materialfragmente, wie z.B. einen Streifen Wachstuch, einen Tapeten- oder Zeitungspapierstreifen usw., welche im Werk bestimmte gegenständliche Qualitäten, etwa Stuhlgeflecht oder Holzmaserung vortäuschen. Die Bedeutung dieses scheinbaren Widerspruchs zwischen der eigenständigen Wirklichkeit des kubistischen Bildes und seiner fortbestehenden Bezogenheit auf die außerkünstlerische Realität hat Robert Rosenblum prägnant erfaßt: *Ohne diesen Kontakt zur Umwelt könnte die grundlegende Aussage des Kubismus nicht gemacht werden, daß ein Kunstwerk sich auf die Natur bezieht, sich aber zugleich von ihr unterscheidet.*¹³⁰

Zusammenfassung:

Der Übergang von der nachahmenden, nach der Ähnlichkeit ihrer Darstellungen mit den empirischen Sachverhalten strebenden Malerei zu einem amimetischen, solches Angleichen abstreifenden Schaffen ist als eine allmähliche Verlagerung des schöpferischen Interesses von der gegenständlichen Erfahrungswirklichkeit auf die Wirklichkeit der Kunst zu begreifen. Dieser Prozeß läßt sich an einer Reihe hervorstechender Züge der malerischen Arbeitspraxis festmachen.

Als erstes ist die zunehmende Konzentration des Künstlers auf das ihm zur Verfügung stehende Material zu verzeichnen. Das malerische Medium wird einer sorgfältigen Erforschung unterzogen, welche bis in die Analyse der kleinsten Grundelemente reicht. Ob Farbe oder Linie – sie erfahren im Gestaltungsakt eine ständige Aufwertung ihres Ausdruckspotentials, bis man in ihnen vollwertige physische Materialitäten, den empirischen

¹³⁰ Robert Rosenblum: Der Kubismus, a.a.O., S. 72.

Gegenständen ebenbürtig, erkennt und sie als eigenständige Aussageträger zu behandeln anfängt. Sich auf die Eigenmacht der Kunstmittel stützend, kann der Maler schöpferische Impulse aus dem Ausdrucksreichtum seines Formvokabulars empfangen, ohne sich an au-
 ßerkünstlerische Inhalte anzulehnen.

Weiterhin ist die wachsende Rolle malspezifischer und werkeigener Gesetzmäßigkeiten in der gestalterischen Organisation eines Gemäldes zu nennen. Die Anordnung bildnerischer Mittel orientiert sich zunehmend an der Formlogik innerhalb des Werkes und nicht an den Beziehungen innerhalb der Wahrnehmungswelt. Werkinterne Relationen dominieren die in der Gegenstandswelt vorgefundenen Bezüge, so daß empirische Sachverhalte und Zusammenhänge bei ihrer Umsetzung in die Bildkomposition den Strukturprinzipien des Werkes entsprechend sogar umgeformt werden. Ein werkimmanent geregeltes System formaler Relationen ist eine der wichtigsten Voraussetzungen für das Zustandekommen einer amietischen malerischen Darstellung. Solch ein auf sich selbst bezogenes sowie in sich logisch begründetes Gefüge ist auf eine Bestätigung in den Zusammenhängen der sichtbaren Realität nicht angewiesen. Die fortschreitende Selbstreferentialität des Bildes führt daher folgerichtig zum zunehmenden Verzicht auf die Darstellung von Sachverhalten und Bezügen, die in der Wahrnehmungswelt vorhanden sind.

Das Bewußtsein der Eigenwertigkeit des malerischen Materials sowie die Einsicht in die Eigengesetzlichkeit der inneren Strukturrelationen führen dazu, daß die formale Ebene des Werkes mehr und mehr zum Objekt der künstlerischen Auseinandersetzung wird. Statt einen in der äußeren Gegenstandswelt vorgefundenen Sachverhalt zu reproduzieren, ist der Maler mit der Schöpfung einer auf der Eigenmacht bildnerischer Mittel und Formbezüge beruhenden künstlerischen Ordnung beschäftigt. Ein folgerichtiges Ergebnis solcher gestalterischen Tendenzen ist z.B. im Kubismus zu beobachten, wo der Bildinhalt nicht der phänomenalen Wirklichkeit, sondern dem Geist des Künstlers entstammt und ausschließlich aus den inneren Strukturbeziehungen des Werkes hervorgeht.

Für den Charakter des Bildes als solchen bedeutet die darstellerische Eigenständigkeit malerischer Ausdrucksmittel sowie die Eigengesetzlichkeit des werkimmanenten Formgefüges die Entwicklung zu einem geschlossenen autonomen Organismus, zu einer eigenen Wirklichkeit, welche unabhängig von der Erfahrungsrealität und parallel zu ihr existiert.

2.3 Abgrenzung amimetischer Darstellungspraxis gegenüber malerischer Abstraktion

Es wurde an einer früheren Stelle bereits ausdrücklich betont, daß eine von empirischen Sachverhalten sowie Formbezügen weitgehend unabhängige Darstellungsweise keinen unbedingten Verzicht auf gegenständliche Elemente bedeutet. Da ein amimetisches und ein abstraktes Kunstwerk viele konzeptionelle Ähnlichkeiten aufweisen, ist die Thematisierung der Unterschiede zwischen beiden Gestaltungstypen um so wichtiger. Es soll im folgenden am Beispiel Wasilij Kandinskijs und Piet Mondrians¹³¹ kurz skizziert werden, was die kunstwissenschaftliche Forschung unter einer abstrakten Bildordnung versteht, um die Verwendungsbereiche der Begriffe ‚amimetisch‘ und ‚abstrakt‘ deutlicher voneinander abzugrenzen.

Kandinskijs Beschäftigung mit der Farbe als einer mit eigenständiger Aussagekraft erfüllten Materie beginnt sehr früh. So notiert er über seine Lehrjahre in der Azbé-Schule in München, an welcher er sich direkt nach seiner Übersiedelung nach München Anfang 1897 einschreibt, daß er bereits hier darum bemüht gewesen sei, *erst das Hauptgewicht, später das ganze Gewicht in die Farbe hineinzulegen*¹³². Dieses Vertrauen in die Macht der Farbe und die Verlagerung der Bildaussage in die Farbstruktur wächst von Jahr zu Jahr, so daß schon in manchen Studien von 1902 die Befreiung der Farbe aus ihrer ‚natürlichen‘ Bindung an die empirischen Sachverhalte anfängt. Insbesondere aber in Kandinskijs Landschaftsbildern aus den Jahren 1908/1909 übernimmt die Farbe die führende Funktion in der Darstellung und läßt den Gegenstand immer mehr in den Hintergrund treten. Solche Werke, etwa „Straße in Murnau mit Frauen“ (1908) oder „Landschaft mit Turm“ (1908–09), demonstrieren die bestimmende Rolle der Farbe im Gestaltungsprozeß sowie die Dominanz farbeigener Zusammenklänge über gegenständliche Details und Formrelationen. Die Nähe zur ästhetischen Konzeption des Fauvismus ist hier in der Bildkomposition unverkennbar¹³³. Die Verselbständigung der Farbe ist in dieser Schaffensperiode Kandinskijs so weit fortgeschritten, daß schöpferische Impulse während des Gestaltungsaktes immer häufiger dem Darstellungsmedium selbst anstatt der Wahrnehmungswelt entnommen werden. Auch die Organisation der Kunstmittel im Bild richtet sich nach den Ausdrucksqualitäten der Farbklänge und schafft auf diese Weise eine eigengesetzliche werkinterne Ordnung, welche dem Gemälde zunehmend den Status einer eigenständigen Realität verleiht. Bis zu diesem Punkt ist eine weitgehende

¹³¹ Zu den beiden Künstlern ist anzumerken, daß sie in dieser Arbeit nur als typische, aber keineswegs einzige Vertreter der malerischen Abstraktion herangezogen werden.

Übereinstimmung in der künstlerischen Entwicklung von Fauvisten und Kandinskij festzustellen.

Den entscheidenden revolutionären Schritt nach vorne gegenüber den Fauves macht Kandinskij, indem er jeden Anklang an das Gegenständliche aus seinen Werken eliminiert und die bildnerische Aussage nur der Eigenmacht der Farbe anvertraut. Der Bezug zu empirischen Sachverhalten wird jedoch nicht schlagartig aufgegeben, sondern stufenweise abgebaut, wie es an den Bildern bis zum Jahr 1914 gut abzulesen ist. Während Kandinskij 1909 noch 15 naturnähere Werke malt, sind es 1911 nur noch sieben und 1914 keine mehr¹³⁴. Man vergleiche z.B. die „Komposition IV“ von 1911 mit der Skizze zu „Komposition VII“ von 1913¹³⁵. Stellen sich im ersten Bild, trotz äußerster gegenständlicher Reduktion, Assoziationen an bestimmte Inhalte noch ein – wie etwa an hochaufragende Berge, einen Regenbogen, stehende Figuren in der Mitte sowie zwei liegende Gestalten rechts –, wirkt die Komposition von 1913 im Hinblick auf die Erfahrungsrealität völlig beziehungslos. Weder dient ihm hierbei die Wahrnehmungswelt als initiierender Ausgangspunkt des Schaffensprozesses, wie im Fauvismus, noch verweist er auf diese durch eingestreute Realitätspartikel, wie dies die Kubisten tun. Was dem Betrachter hier an thematischer Mitteilung entgeht, liegt allein in der farbigen Substanz und deren mit einer dramatischen Dynamik erfüllten rhythmischen Gestaltung auf der Malfläche. Die Bezeichnung ‚Komposition‘ unterstreicht die intendierte Ähnlichkeit mit den Organisationsprinzipien der Musik, welche aufgrund ihrer ‚Reinheit‘, ihrer Unabhängigkeit von außerkünstlerischen Elementen, Kandinskij zum Vorbild wurde¹³⁶.

Kommt die ungegenständliche Malerei Kandinskij's aus der bildnerischen Tradition, welche in der Farbe das bestimmende Gestaltungsmittel sieht, steht die abstrakte Formensprache Mondrians in anderen kunstgeschichtlichen Zusammenhängen, bei denen das lineare Vokabular die Führung im Schaffensprozeß übernimmt. Die kubistischen Darstellungsprinzipien, welche auf die Systematisierung des Wirklichkeitsbestandes durch die

¹³² Zitiert nach: Will Grohmann: Wassily Kandinsky. Leben und Werk. Köln 1958, S. 34.

¹³³ Vgl. dazu z.B. Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert, a.a.O., S. 212, oder Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst, a.a.O., S. 305, welche Kandinskij's Bekanntschaft mit dem Fauvismus sowie die Aneignung seiner künstlerischen Elemente behaupten. Will Grohmann betont dagegen die Selbstständigkeit Kandinskij's und seine Unabhängigkeit von dieser Kunstströmung, in: Ders.: Wassily Kandinsky, a.a.O., S. 56.

¹³⁴ Diese Angaben nach Will Grohmann: Wassily Kandinsky, a.a.O., S. 104.

¹³⁵ Abbildungen 7 und 8 dieser Arbeit.

¹³⁶ Siehe dazu: Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, a.a.O. Zum Stellenwert der Musik in einer die Abstraktion anstrebenden Malerei siehe Cor Blok: Geschichte der abstrakten Kunst, a.a.O., S. 54–56, sowie den Aufsatz von Werner Haftmann: Formidentitäten zwischen Musik und moderner Malerei, a.a.O., S. 101–121.

strenge Geometrie des Bildes abzielen, finden im Werk Mondrians ihre äußerste Konsequenz. Die unüberschaubare körperliche Vielfalt der Wahrnehmungswelt sucht er ähnlich den Kubisten durch die Reduzierung der empirischen Sachverhalte auf eine begrenzte Anzahl von formalen Grundelementen zu bändigen, treibt diese geometrisierende Vereinfachung der Erscheinungsdaten jedoch auf die Spitze. Bestand die Malpraxis der Kubisten darin, ein abstraktes Formengefüge mit Hinweisen auf die gegenständliche Wirklichkeit in der Bildkomposition zu verbinden, wendet sich Mondrian ausschließlich abstrakten Gestaltungselementen zu und macht sie zum bestimmenden Vokabular seiner Werke. Was bei ihm von den schematischen Gegenstandsumrissen der Kubisten übrigbleibt, ist die gerade Linie, welche von allen Verweisen auf die Wirklichkeit frei ist.

Der Weg vom Natureindruck zur Abstraktion läßt sich in Mondrians frühen Bildern sehr gut verfolgen und macht noch einmal deutlich, daß die ungegenständliche Malerei kein bloßes Experimentieren mit der Form, sondern der äußerste Entwicklungspunkt eines bestimmten ästhetischen Kunstprinzips darstellt. Bereits das Gemälde „Grauer Baum“ („The Gray Tree“) von 1911¹³⁷ zeigt die Unterordnung einer Wirklichkeitserscheinung unter die Gesetzmäßigkeiten der Bildgeometrie: Das dicht verzweigte und verwickelte Geäst der Baumkrone wird in ein lineares Schema überführt. Auf dem Gemälde „Blühender Apfelbaum“ („Bloeende Appelboom“) von 1912¹³⁸ ist die ordnende Reduktion der empirischen Baumgestalt auf das ihr zugrundeliegende lineare System sowie die damit einhergehende Vereinheitlichung des bildnerischen Vokabulars noch weiter fortgeschritten. Die leicht gekrümmte Linie wird hier zum beherrschenden Formelement und läßt die Erinnerung an das ursprüngliche Motiv allmählich schwinden. Auf dem Bild „Composition N° II“ von 1913¹³⁹ scheint der gegenständliche Ausgangspunkt der Darstellung vollends von der Form, einem Gefüge aus Senkrechten und Waagrechten, verdrängt zu sein. Und doch kann man auch hier an der Anordnung der Komposition um zwei Achsen, die sich ziemlich genau in der Mitte treffen, das Kompositionsprinzip der ‚Baum‘-Bilder erkennen und damit den Weg bis zum Natureindruck zurückverfolgen. Der Forminhalt kommt in seinem Selbstwert bei Mondrian etwa ab 1920 voll zur Geltung und wird zum einzigen Darstellungsobjekt des Gemäldes. Werke wie „Composition with Yellow, Blue, Black, Red and Gray“ von 1921 oder „Composition with Blue, Yellow, Red, Black and Gray“ von 1922¹⁴⁰ lassen keine gegenständlichen Assoziationen mehr zu und sind nur durch die Interpretation ihrer eigengesetzlichen Flächenordnung zu erschließen.

¹³⁷ Abbildung 9 dieser Arbeit.

¹³⁸ Abbildung 10 dieser Arbeit.

¹³⁹ Abbildung 11 dieser Arbeit.

Zusammenfassend sei nochmals hervorgehoben: Der Gedanke, den bildnerischen Darstellungsgehalt auf der Grundlage ausschließlich malerischer Mittel sowie der werkinernen Formbeziehungen hervorzubringen, ist nicht neu – davon war schon im Zusammenhang mit fauvistischen sowie kubistischen Gemälden die Rede. In dieser Hinsicht sind die Unterschiede zwischen den abstrakten Bildern Kandinskij und Mondrians und den amimetischen Werken der Fauves oder Kubisten eher als graduell zu bezeichnen. Das grundsätzlich Neue in den abstrakten Bildern von Kandinskij und Mondrian ist, daß sie die letzten Reste gegenständlicher Strukturen, welche an die sichtbaren Erscheinungen der Erfahrungswelt erinnern könnten, aus ihren Bildern entfernen und die malerische Formensprache zum ausschließlichen Darstellungsinhalt machen.

Die malerische Abstraktion wird in dieser Arbeit somit als äußerster Entwicklungspunkt der amimetischen Kunstpraxis verstanden, welcher durch den völligen Verzicht auf den Gegenstand gekennzeichnet ist. Im Schaffen von Kandinskij und Mondrian kann dieser Übergang von einer Gestaltungsmethode, welche die gesehene Wirklichkeit mit ihrer Bedeutungs- wie Formlogik an zweite Stelle setzt, zu einem erkennbare Wahrnehmungsinhalte überhaupt eliminierenden Darstellungsverfahren gut nachvollzogen werden. Solche Gestaltungscharakteristika wie darstellerische Verselbständigung der Kunstmittel, die Stärkung der innerbildlichen formalen Geschlossenheit oder die Entfaltung des Werkes zu einer autonomen eigenmächtigen Realität – alles Merkmale, welche bei der Charakterisierung der amimetischen Malweise angeklungen waren, erweisen sich als Vorstufen einer von jeglichen Sachhinweisen befreiten Formensprache. Solche und nur solche Werke, die keine Beziehung zur Gegenstandswelt unterhalten, werden in dieser Arbeit als abstrakt bezeichnet.

2.4 Forschungsbericht

Den Begriff ‚amimetisch‘ als zentrale Beschreibungskategorie gebraucht die literaturwissenschaftliche Forschung bei der Untersuchung sprachlicher Verfahren in der modernen Lyrik eher selten. Selbst in den Arbeiten, in denen es primär um eine vergleichende Analyse zwischen amimetischer Malerei und Dichtung geht, wird hinsichtlich letzterer eine andere Terminologie, die sich meistens an das Phänomen der malerischen Abstraktion anlehnt, benutzt. In den seltenen Fällen, wenn man das Amimetische in der modernen Lite-

¹⁴⁰ Abbildung 12 dieser Arbeit.

ratur primär zum Erkenntnisinteresse erklärt, geht man auf diesen Begriff ebenfalls nicht näher ein. Man nimmt als selbstverständlich an, daß sein Sinn geläufig ist und keiner Erklärung bedarf. Hier ist vor allem die Arbeit von Ulrike Sophie Lux zu nennen¹⁴¹, die zwar den Begriff ‚amimetisch‘ im Titel thematisiert, diese Kategorie auf ihren Inhalt jedoch an keiner Stelle genauer hinterfragt.¹⁴² Diese Studie wird daher im folgenden auch nicht näher betrachtet, da sie im Hinblick auf amimetische Sprachverfahren keine weiterführenden Erkenntnisse enthält.

Im folgenden werden ausgewählte Abhandlungen besprochen, in denen die Begriffe ‚amimetisch‘ und ‚abstrakt‘ bei der Interpretation lyrischer Sprachverfahren herangezogen werden. Es gilt zu klären, auf welche Weise sich die Einführung dieser Begrifflichkeit für den dichterischen Bereich vollzieht, wie man den Bedeutungsumfang beider Kategorien definiert und mit welchen Aspekten poetischer Sprachbehandlung man diese Begriffe in Beziehung bringt. Ein Vergleich des methodologischen Vorgehens der Literaturwissenschaft bei der Bestimmung des Amimetischen und Abstrakten in der Dichtung mit den bereits besprochenen Merkmalen der amimetischen Wandlung auf dem Gebiet der modernen Malerei soll zeigen, ob das von der Forschung gewählte terminologische Instrumentarium auch adäquat verwendet wird.

Die Studie von Elisabeth Hirschberger „Dichtung und Malerei im Dialog“¹⁴³ problematisiert das amimetische Kunstprinzip zwar nicht im Hinblick auf die expressionistische Lyrik, die Arbeit ist jedoch für die Art der Handhabung einer entsprechenden Begrifflichkeit in der literaturwissenschaftlichen Forschung, welche sich mit der Untersuchung moderner lyrischer Aussageweisen vor dem Hintergrund amimetischer malerischer Darstellungspraxis befaßt, repräsentativ. Im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses steht das Schaffen von Dichtern aus dem französischen Sprachraum, Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire und Eluard. Ausgehend von ihrem künstlerischen Austausch mit den Vertretern zeitgenössischer Malerei, der durch persönliche Kontakte, in den kunstkritischen Aufsätzen sowie in den poetischen Werken stattfindet, fragt die Autorin nach der *kunsthistorische[n] Bewer-*

¹⁴¹ Dies.: „Auswahl und Ablehnung gibt es nicht.“ Reflexion und Realisation a-mimetischer Schreibweisen in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Tübingen 1999.

¹⁴² Die Autorin bindet ihre Fragestellung in die Problematik der Sprachkrise des ausgehenden 19./beginnenden 20. Jahrhunderts, die durch massive Zweifel an der Fähigkeit der Sprache, die Wirklichkeit adäquat darzustellen, gekennzeichnet war, ein. Was Lux unter einem *A-mimetische[n] Schreiben* versteht, erläutert sie beiläufig in einer Fußnote. Als Charakteristikum des Amimetischen dient ihr die *Aufhebung des Wirklichkeitsbezugs* der Sprache und, als Folge, deren Selbstreferentialität. Entsprechend schränkt sie im weiteren die Ermittlung amimetischer Sprachverfahren auf die Untersuchung des Verhältnisses ‚poetischer Text‘ – ‚Wirklichkeit‘ ein. In: Ebd., S. 87.

¹⁴³ Elisabeth Hirschberger: *Dichtung und Malerei im Dialog*, a.a.O.

*tung dieser Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst und deren Beziehung zur eigenen Dichtungstheorie und -praxis*¹⁴⁴.

Die Charakterisierung lyrischer Sprachstrukturen vollzieht sich ebenso wie die Auswertung kunsttheoretischer Äußerungen der Dichter unter der Bezugnahme auf das malerische Phänomen des Amimetischen, das Hirschberger anhand der Darstellungsabsichten und -methoden von Delacroix, den französischen Impressionisten, Kubisten sowie Surrealisten konkretisiert. Unter den bildnerischen Schaffensprinzipien, welche als Manifestationen des amimetischen Kunstwillens hier am häufigsten Erwähnung finden, sind vor allem folgende zu nennen: der Verzicht auf reine Abbildung textexterner Wirklichkeit, das In-den-Vordergrund-Treten der Materialität des Darstellungsmediums sowie die Verlagerung des Gestaltungsaktes von der Gegenstandswiedergabe auf die Konstituierung werkinterner, am Ausdruckspotential der Kunstmittel orientierter Formbezüge und damit die Etablierung einer autonomen Bildwirklichkeit.

In Anlehnung an diese malereispezifischen Merkmale der amimetischen Kunstpraxis glaubt die Autorin sowohl bei Baudelaire und Mallarmé, die noch im 19. Jahrhundert verwurzelt und eher als Wegbereiter neuartiger schöpferischer Prozesse zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelten, als auch bei Apollinaire, der im Zentrum der verschiedenen avantgardistischen Kunstrichtungen steht und innovative poetische Darstellungstechniken analog zu kubistischen sowie futuristischen malerischen Verfahren entwickelt, Elemente eines amimetischen Kunstverständnisses sowie amimetische sprachliche Gestaltungsmerkmale in der Dichtungspraxis zu erkennen.

Das zentrale Unterscheidungskriterium für die Bezeichnung einer poetischen Darstellung als amimetisch ist bei Hirschberger ihr Verhältnis zur außersprachlichen Wirklichkeit.¹⁴⁵

Als amimetisch gilt eine Dichtung, welche sich von einer sachgetreuen Repräsentation der textexternen Gegenstandswelt zugunsten der Priorität des künstlerischen Schöpfungsaktes löst: *Kunstautonome, d.h. wirklichkeitsunabhängige und rein sprachimmanent motivierte Kurationsprozesse nehmen somit die Stelle wirklichkeitsabbildender Darstellungsverfahren ein, die Dichtung formuliert kein wiedererkennbares Wirklichkeitsbild mehr, sie wird amimetisch*¹⁴⁶. Die Absage an die Wiedergabe von Realität wird hier analog zur modernen Malerei zum entscheidenden Bestimmungsmerkmal einer amimetischen Dichtung.

Weiterhin beschreibt die Autorin, mit welchen sprachlichen Gestaltungsverfahren die Lösung von einer getreuen Wirklichkeitswiedergabe in der dichterischen Praxis einhergehen

¹⁴⁴ Ebd., S. 7.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 8.

¹⁴⁶ Ebd., S. 45.

kann. Diese Lösung könne beispielsweise durch das Schaffen einer autonomen Metaphorik oder durch die Lockerung syntaktischer Bindungen erzielt werden¹⁴⁷. Auf diese Weise werde der Bezug auf die außertextuelle Gegenstandswelt erschwert und die Konstituierung eigener wirklichkeitsunabhängiger Realität des Gedichts vollzogen. Zwar verweist die Autorin im Zusammenhang mit Mallarmés Lyrik darauf, daß *Sprache über das Denotat des Begriffs immer auch auf Sachverhalte der materiellen Wirklichkeit referiert*¹⁴⁸, das Verhältnis ‚sprachliches Kunstwerk – Wirklichkeit‘ bleibt bei ihr jedoch der Ausgangspunkt bei der Bestimmung einer amimetischen Dichtung. Deren zentrales Charakteristikum ist demnach, daß sie *so weit wie möglich die Verweisfunktion der Sprache auf außersprachliche Wirklichkeit tilgt*¹⁴⁹.

Unter den wichtigsten konstitutiven Merkmalen einer amimetischen Dichtung nennt die Autorin vor allem die Ausschöpfung des Darstellungsmediums sowie die Herstellung textinterner sprachlicher Relationen. Sie weist auf eine direkte Verbindung zwischen der *Lösung von der Gegenstandsbezogenheit* und einer *nuancierte[n] Materialverwendung*¹⁵⁰ in einer amimetischen Dichtung hin. In einem Text, in dem die Referenzbezüge geschwächt sind, gewinne das Ausdruckspotential der Kunstmittel als solche, *das eigenständig sinnstiftende Potential des Darstellungsmediums*¹⁵¹, an Gewicht. Zudem sei ein amimetisches dichterisches Werk dadurch gekennzeichnet, daß sich seine Konstituenten enger aufeinander beziehen, indem in ihm ein *sprachintern etablierter Sinnzusammenhang gegenüber der Abbildung der sprachexternen Wirklichkeit in den Vordergrund tritt*¹⁵². Ein Gedicht könne als amimetisch bezeichnet werden, wenn sein Inhalt allein auf der Grundlage der Ausdrucksqualitäten der Sprache sowie deren Relationen innerhalb des Textes hervorgebracht werde und auf diese Weise eine eigenständige wirklichkeitsunabhängige Realität entstehe.

Die Argumentationsweise von Hirschberger zeigt, daß sich die Autorin bei der Verwendung des Begriffes ‚amimetisch‘ in bezug auf die Dichtung an den künstlerischen Prozessen in der modernen Malerei orientiert. Die Hervorhebung der Rolle des Sprachmaterials im Gestaltungsakt und die These von der maximalen Ausschöpfung des sprachlichen Ausdruckspotentials stimmen ganz offensichtlich mit den Schaffensprinzipien einer amime-

¹⁴⁷ Diese Verfahren werden ausführlich im Zusammenhang mit der Interpretation von Mallarmés sowie Apollinaires lyrischen Texten beschrieben. In: Ebd., S. 42–54, 65–82.

¹⁴⁸ Ebd., S. 45.

¹⁴⁹ Ebd., S. 68.

¹⁵⁰ Ebd., S. 49.

¹⁵¹ Ebd., S. 48.

¹⁵² Ebd., S. 20.

tisch ausgerichteten Malerei überein. Dies gilt ebenso für den Grundsatz eines werkitern motivierten Sinnzusammenhangs als Bedingung einer autonomen Sprachrealität.

Die Anlehnung der Autorin an die malereieigenen Entwicklungen wird dort am deutlichsten, wo sie den für die Entmimetisierung der Malerei entscheidenden Gegensatz ‚Kunstwerk – Wirklichkeit‘ zum Ausgangspunkt ihrer Reflexionen über das Wesen einer amimetischen Dichtung macht. Gerade diese Vorgehensweise erscheint jedoch höchst problematisch. Wenn Hirschberger das Amimetische in der Dichtung vor allem durch den Verzicht auf eine nachahmende Wiedergabe texttexterner Wirklichkeit zu bestimmen sucht, verkennt sie sowohl den spezifischen Charakter der Sprache als auch die besondere Natur der poetischen Gegenstandswelt. Die Eigenart der dichterischen Mimesis und die damit aufs engste zusammenhängende Frage nach der Beschaffenheit des Verhältnisses von Sprache und Wirklichkeit wird von der Autorin nicht geklärt. Es wird nicht reflektiert, daß ein Abbilden der außerkünstlerischen Realität in der Dichtung nicht ohne weiteres möglich ist, da diese auf einer mentalen Ebene angesiedelte Realität sowie der verbale Charakter des Sprachmediums kein Abbilden im eigentlichen Sinne erlaubt. Entsprechend fragwürdig mutet der Versuch an, das Amimetische in der Dichtung an ihrer Loslösung von der getreuen Darstellung außersprachlicher Wirklichkeit dingfest zu machen.

Katrin Wiethege¹⁵³ gebraucht den Begriff des Amimetischen oder Antimimetischen, wie sie es nennt, im Zusammenhang mit der Untersuchung expressionistischer lyrischer Verfahren auf ihre Übereinstimmung mit archaischen, mythischen Sprachstrukturen. Als ihre wichtigste Gemeinsamkeit stellt die Autorin ein *antimimetisches Darstellungsprinzip*¹⁵⁴ fest und bezeichnet damit eine künstlerische Gestaltungsweise, die auf einer eigenen Gesetzmäßigkeit beruhe und *nicht mit den empirisch-natürlichen Zusammenhängen und der kausalen Logik des begrifflichen Denkens konvergiert*¹⁵⁵. Die unmittelbare Ursache für das amimetische Wesen expressionistischer Sprachformen sieht Wiethege in der Erkenntnis- und Glaubenskrisis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine vergleichbare geistesgeschichtliche Situation liegt ihrer Ansicht nach sowohl der Entstehung mythischer Bilder als auch moderner expressionistischer Metaphorik zugrunde, die durch Angst und Unsicherheit der empirischen Realität gegenüber gekennzeichnet sei und zur Ablösung des poetischen Schaffens von ihren Sachbezügen führe: *Das veränderte Verhältnis von Wirklichkeit und Dichtung fordert ein neues ästhetisches Konzept. Es kann nicht mehr Aufgabe der Kunst*

¹⁵³ Katrin Wiethege: ‚Jede Metapher ein kleiner Mythos‘, a.a.O.

¹⁵⁴ Ebd., S. 106.

¹⁵⁵ Ebd.

*sein, in der Tradition des Realismus die als sinnentleert, zugleich als fremd und undurchschaubar erfahrene Wirklichkeit abzubilden: Die Kunst löst sich vom mimetischen Kunstauftrag; ihre Gestaltungsmittel werden autonom gegenüber der darzustellenden Wirklichkeit.*¹⁵⁶

Ähnlich wie bei Hirschberger geht hier also die Bestimmung des amimetischen Darstellungsprinzips in der Dichtung von der Auswertung des Verhältnisses ‚poetisches Kunstwerk – Wirklichkeit‘ aus.

Unter den Sprachmitteln, welche sich für das amimetische Wesen der expressionistischen Dichtung als prägend erwiesen, räumt Wiethege der neuen Metaphorik die führende Rolle ein.¹⁵⁷ Als ihr wichtigstes Merkmal betrachtet die Autorin deren *Ablösung von der empirischen, nicht mehr verbindlichen Erscheinungswelt*¹⁵⁸, was sie zum entscheidenden Faktor der amimetischen dichterischen Gestaltung mache. Diese Leistung der expressionistischen Bildlichkeit führt Wiethege auf die höchst subjektive Art der Wirklichkeitsaneignung zurück, die nicht mehr vorgegebene Bezüge der empirischen Realität reflektiere, sondern die individuelle Sicht des Künstlers zum Ausdruck bringe: Es werden *Dinge und Sachverhalte analogisiert, die der persönlichen Erfahrung nach als in einem faktischen Zusammenhang stehend erlebt werden*¹⁵⁹. Auch die Verknüpfung der Bilder im poetischen Text erfolge nicht mehr im Hinblick auf die Gesetze der Logik und der außersprachlichen Wirklichkeit, sondern allein im Hinblick auf die Sichtweise des gestaltenden Subjektes sowie auf die Stimmigkeit der Bilder in Relation zueinander: *Die Bilder sind in ihrem Bildsinn aufeinander bezogen; vom Standpunkt der Logik aus können sie Verschiedenes bedeuten, vom Standpunkt der sinnhaften Anschauung aus bilden sie einen Sinnzusammenhang*¹⁶⁰. Es entstehe auf diese Weise eine eigenständige, von den vorfindbaren objektiven Analogien unabhängige dichterische Ordnung, welche durch die textinternen Bezüge ihrer konstitutiven Glieder lebe.

Aus den Ausführungen Wietheges geht deutlich hervor, daß sie ähnlich wie Hirschberger sowohl die Hinwendung zu poetischen Gestaltungsmitteln und ihre Neubewertung im Hinblick auf die ihnen immanenten Ausdrucksmöglichkeiten als auch eine eigenständige Formlogik innerhalb des sprachlichen Kunstwerkes als konstitutive Merkmale einer amimetischen dichterischen Darstellung betrachtet. Das entspricht weitgehend den neuen ge-

¹⁵⁶ Ebd., S. 74f.

¹⁵⁷ Siehe das Kapitel „Die neue Metaphorik“, in: Ebd., S. 77–85.

¹⁵⁸ Ebd., S. 85.

¹⁵⁹ Ebd., S. 107.

¹⁶⁰ Ebd., S. 104.

stalterischen Akzenten in der amimetischen malerischen Praxis. In erster Linie definiert sie jedoch das Amimetische über den Charakter des Wirklichkeitsbezuges eines dichterischen Werkes. Dies geht aus ihrer Rekurrenz auf die Gestaltungsprinzipien der vorexpressionistischen Lyrik besonders deutlich hervor:

Die einfachen Bilder früherer Lyrik zeigen ausschnittshaft und abbildlich die Wirklichkeit. [...] Untereinander sind die Bilder abgestimmt und schließen sich stimmungsvoll zu einem Gesamtbild gemäß der Natur zusammen. Demgegenüber müssen in der modernen Bildlichkeit die neuartigen Bezüge, die Analogien erst erstellt werden. [...] Die moderne Metapher ist nicht dem Gebot der Nachahmung verpflichtet. In der Gestaltung jedes einzelnen neuen Bildes offenbart sich stärker die subjektive Aussage.¹⁶¹

Diese Passage macht deutlich, daß Wiethege das klassische Mimesis-Konzept mit dem Nachahmungsgedanken bzw. mit der Abbildung der Wirklichkeitszusammenhänge in Verbindung bringt. Der poetische Mimesis-Begriff wird von der Autorin nicht auf seine genaue Bedeutung sowie seinen sprachspezifischen Charakter hinterfragt. Wenn sie zustimmend Ferdinand Solger zitiert, für den das Bild der früheren Lyrik *die vollkommene täuschende Nachahmung eines Objects durch das andere*¹⁶² ist, so können hier nur die im Mimesis-Kapitel dieser Arbeit bereits erhobenen Einwände wiederholt werden: Weder die Verbalität der Sprache noch der meistens ideelle Charakter des poetischen Darstellungsgegenstandes erlauben ein kopierendes Abbilden.

Dieses problematische Verständnis der dichterischen Mimesis wirkt sich auch auf die davon abgeleitete Auffassung des Amimetischen aus, zu dessen Hauptkriterium die Ablösung der dichterischen Darstellung von empirischen Sachbezügen erklärt wird.

Als Zwischenbilanz ist festzuhalten:

In beiden Arbeiten wird der Begriff ‚amimetisch‘ zur Charakterisierung bestimmter dichterischer Schaffensprinzipien und Verfahren ganz offensichtlich in Anlehnung an die gestalterischen Neuerungen der modernen Malerei verwendet.

Bei der Bestimmung amimetischer Stilmomente in dichterischen Werken gehen Hirschberger wie Wiethege von der Interpretation des Verhältnisses ‚Kunstwerk‘ versus ‚Wirklichkeit‘ aus. Analog zu Schaffensprinzipien der modernen Malerei wird die Absage an die Darstellung außersprachlicher Realität und die Verlagerung des künstlerischen Interesses auf die Materialität des Mediums als unverkennbares Zeichen auch des amimetischen poetischen Gestaltungswillens gewertet. Beide Autorinnen behandeln in diesem Zusammenhang

¹⁶¹ Ebd., S. 36f.

¹⁶² Ferdinand Solger: Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Ausgew. von Bengt Algot Sörensen. Frankfurt a.M. 1972, S. 231. Zitiert nach: Katrin Wiethege: ‚Jede Metapher ein kleiner Mythos‘, a.a.O., S. 37.

sprachliche Verfahren, durch welche die Entfernung eines lyrischen Textes von den empirischen Realitätszusammenhängen vollzogen werden kann. Vor allem die Rolle der modernen Metapher, welche sich durch höchst subjektiv gesetzte Analogiebezüge auszeichnet, wird bei der Konstituierung einer autonomen wirklichkeitsunabhängigen Textordnung hervorgehoben.

Die Darstellung kennzeichnender gestalterischer Züge eines amimetischen dichterischen Werkes erfolgt ebenso im Hinblick darauf, inwiefern diese die Loslösung des Textes von der empirischen Realität garantieren. Zu den konstitutiven Merkmalen einer amimetischen Dichtungspraxis zählen für die Autorinnen vor allem die Potenzierung der Ausdrucksmittel sowie die Entdeckung ihres darstellerischen Eigenwertes. Als ebenso entscheidender Faktor einer amimetischen sprachlichen Gestaltung gelten werkimmanent bedingte Sinn- und Formzusammenhänge, welche die Eigenständigkeit des Kunstwerkes in bezug auf ein wirklichkeitsunabhängiges Ordnungsgefüge unterstützen.

Können solche formal-technischen Aspekte wie die Art der Materialbehandlung oder der Charakter gestalterischer Gesetzmäßigkeiten analog zur modernen Malerei auch für die Untersuchung des Amimetischen in der Dichtung herangezogen werden, ist eine andere Vorgehensweise der Forschung, wonach das sprachliche Kunstwerk an seinem Verhältnis zur textexternen Realität gemessen und je nach dem Grad der darstellerischen Wirklichkeitsnähe oder -ferne als ‚mimetisch‘ oder ‚amimetisch‘ bestimmt wird, angesichts der spezifischen Natur der poetischen Mimesis kritisch zu überprüfen.

Die Mehrheit der Arbeiten, welche in den Verfahren der modernen Lyrik Entsprechungen zur Arbeitsweise der modernen Malerei zu erkennen glauben, wendet sich der abstrakten Bildersprache zu und greift auf ihr Beschreibungsvokabular zurück.

Von der Fülle amimetischer gestalterischer Ansätze, die Anfang des 20. Jahrhunderts in verschiedenen Strömungen der bildenden Kunst erprobt wurden und z.T. zu herausragenden Ergebnissen führten, wird in der Literaturwissenschaft gerade der abstrakten Malerei die meiste Aufmerksamkeit zuteil. Dieser Interessenschwerpunkt ist leicht zu erklären, wurde doch ein völliger Verzicht auf den Darstellungsgegenstand bereits mit dem Aufkommen erster abstrakter Bilder 1910/1913 als ein *Hauptmerkmal der neuen Kunst*¹⁶³ empfunden.¹⁶⁴ Das Problem besteht jedoch darin, daß das Phänomen der malerischen Abs-

¹⁶³ Vgl. Cor Blok: Geschichte der abstrakten Kunst, a.a.O., S. 9.

¹⁶⁴ Beda Allemann stellt in diesem Zusammenhang z.B. fest, daß die kritische Aufmerksamkeit seit dem Umschlag, den die bildenden Künste in die Abstraktion vollzogen haben, auch im Bereich der Dichtung in vermehrtem Maße eben diesen abstrakten, ungegenständlichen Elementen zugewandt ist [...]. In: Ders: Gibt es abstrakte Dichtung?, a.a.O., S. 166.

traktion in den meisten literaturwissenschaftlichen Studien sehr wenig spezifiziert wird, so daß die ihm zugeschriebenen Gestaltungsmerkmale praktisch für alle Strömungen der amimetischen bildenden Kunst zuzutreffen scheinen. Das Fehlen der begrifflichen Differenzierung erweckt den Eindruck, daß die Autoren unter einem abstrakten Darstellungsstil alle revolutionären Ausdrucksformen der modernen Malerei verstehen und auf dieser Grundlage Kriterien für ihren Vergleich mit der Dichtung ableiten. Eine so weitgefaßte Fragestellung geht jedoch über den spezifischen Sachverhalt der malerischen Abstraktion, welche in dieser Arbeit durch einen vollkommenen Verzicht auf Gegenständlichkeit bestimmt wurde, weit hinaus und überschneidet sich mit dem Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit – der Möglichkeit einer amimetischen dichterischen Darstellung.

Da die Forschung zur sprachlichen Abstraktion oft auf die gleichen malerischen Verfahren eingeht, die in anderen Studien als typische Bestandteile eines amimetischen Darstellungsprozesses gelten, werden im folgenden einige ausgewählte Arbeiten zum Problem einer abstrakten Dichtung vorgestellt.

Zu den Aufsätzen, welche neue Sprachformen sowie veränderte Schaffensprinzipien der expressionistischen Dichtung unter dem Begriff der Abstraktion zusammenfassen, gehört der von Richard Brinkmann.¹⁶⁵ Er hat die Diskussion über abstrakte Dichtung nachhaltig mitbestimmt, so daß die von ihm eingeführte Terminologie bei vielen Forschern wiederzufinden ist. Brinkmann schreibt fast der ganzen expressionistischen Lyrik *eine Tendenz zum Abstrakten*¹⁶⁶ zu, da in ihren Werken der Aspekt des Formalen, die Auseinandersetzung mit der Sprache und deren Um- und Neugestaltung überwiege.¹⁶⁷ „Abstrakt“ ist für ihn nicht gleich „ungegenständlich“: „*Abstrakt*“ ist der Oberbegriff, „*gegenständlich*“ und „*ungegenständlich*“ sind die Unterbegriffe. „*Ungegenständlich*“ ist eine mögliche Ausprägung des Abstrakten. Was „*abstrakt*“ ist, muß nicht „*ungegenständlich*“ sein, aber was „*ungegenständlich*“ ist, ist immer „*abstrakt*“ [im Original gesperrt].¹⁶⁸

Diese Differenzierung erscheint recht willkürlich, zumal nicht ersichtlich wird, auf welche theoretische Forschungsquellen aus dem Bereich der bildenden Kunst Brinkmann sich bei seiner Definition stützt. Als Beispiele für abstrakte, jedoch nicht ungegenständliche Bilder nennt er Werke von Chagall sowie der Kubisten, bekräftigt das jedoch nicht durch entspre-

¹⁶⁵ Richard Brinkmann: „Abstrakte“ Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage. In: Hans Steffen (Hg.): Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen 1965, S. 88–112.

¹⁶⁶ Ebd., S. 88.

¹⁶⁷ Brinkmann erwähnt in diesem Zusammenhang sogar die politisch engagierte Lyrik des Aktivismus. Siehe ebd., S. 88f.

¹⁶⁸ Ebd., S. 89f.

chende kunstwissenschaftliche Interpretationen. Aber auch wenn die Einteilung in ‚abstrakte‘, ‚gegenständliche‘ und ‚ungegenständliche‘ Gestaltungsformen in bezug auf die bildende Kunst zuzulassen wäre, ist sie auf die Dichtung, der Brinkmanns Aufsatz gewidmet ist, kaum anzuwenden. Wie Brinkmann selbst mehrmals betont, bleibt diese immer gegenständlich¹⁶⁹, und folglich wird die oben erwähnte Unterscheidung hier überflüssig.

Der Definition einer abstrakten Dichtung nähert sich Brinkmann über das entsprechende malerische Phänomen. Ein abstraktes malerisches Kunstwerk kann nach Brinkmann Versatzstücke der Realität benutzen, entscheidend für seine Abstraktheit ist für ihn eine von den Gesetzen der Natur vollkommen unabhängige gestalterische Struktur: *Ich nenne ein Kunstwerk abstrakt, in dem nicht „Mimesis“ [...] das vorwaltende und lenkende Prinzip ist; in dem nicht die Aufbauformen, die Zusammenhänge und bildhaften Ganzheiten der Erfahrung ein wesentliches und grundlegendes Strukturgesetz sind, sondern Kompositionsformen eigener, künstlicher, nicht aus der Erfahrung bekannter Art.*¹⁷⁰ Entsprechend dieser weit gefaßten Bestimmung malerischer Abstraktion, auf welche der Begriff des Amimetischen eigentlich mehr zutreffen würde, ist für Brinkmann Dichtung abstrakt, *die in ihrer Sprache ein eigenes Gefüge der Verknüpfung und Trennung, der Auswahl und Gliederung schafft.*¹⁷¹ Diese Bedingung sieht er beispielsweise in der hermetischen Metaphorik Trakls, in der rhythmischen Struktur der Strammschen Gedichte sowie in der Lautkomposition von Hugo Ball erfüllt. Brinkmann wendet also den Begriff des Abstrakten auf drei Gestaltungsphänomene an, die auf verschiedenen Ebenen – semantischen, phonetischen und rhythmischen – angesiedelt sind und die er für die Abstraktheit lyrischer Texte als konstitutiv betrachtet. Angesichts des breiten Spektrums der sprachlichen Erscheinungen, die auf eigene Art und Weise eine jeweils andere Gedichtform hervorbringen, entsteht die Frage, warum Brinkmann ausgerechnet den rezeptionell vorgeprägten Begriff des Abstrakten¹⁷² für diese unterschiedlichen Texttypen gewählt hat.

Sowohl der Ausgangspunkt als auch die Argumentationsweise von Brinkmanns Aufsatz sind im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu hinterfragen. Auf den Gebrauch des Begriffs

¹⁶⁹ Vgl. Brinkmanns Bemerkungen zur Lautdichtung, in: Ebd., S. 105–108. Siehe auch Brinkmanns früherer Aufsatz: Zur Wortkunst des Sturm-Kreises. Anmerkungen über Möglichkeiten und Grenzen abstrakter Dichtung. In: Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch. Berlin 1961, S. 63–78. Hier insbesondere S. 68, 74.

¹⁷⁰ Richard Brinkmann: „Abstrakte“ Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage, a.a.O., S. 90.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Der Begriff ‚abstrakt‘ ist meistens mit negativen Konnotationen von etwas Nichtvorhandenem oder logisch schwer Nachvollziehbarem behaftet. Vgl. dazu z.B. Judith Winkelmann: Abstraktion als stilbildendes Prinzip in der Lyrik von Hans Arp und Kurt Schwitters, a.a.O., S. 29f. Vgl. weiterhin die von Cor Blok als geläufig bezeichnete rezeptionelle Vorstellung vom Wesen der abstrakten Kunst, daß *im Gemälde oder in der Plastik ‚nichts dargestellt wird‘*. In: Ders.: Geschichte der abstrakten Kunst, a.a.O., S. 9.

‚abstrakt‘ in der bildenden Kunst, aus welcher dieser in die Dichtung gelangt ist, geht Brinkmann nicht ein, dabei könnte gerade die Hinwendung zum kunstwissenschaftlichen Bereich das Verständnis sowohl der malerischen Abstraktion erleichtern als auch dazu beitragen, die Frage möglicher sprachlicher Entsprechungen dazu kompetenter zu erörtern. Das von Brinkmann zum Hauptkriterium eines abstrakten Darstellungsstils verkündete Merkmal einer autarken, auf eigenen Strukturgesetzen basierenden Komposition ist, wie oben ausführlich besprochen, einer Vielzahl amimetischer malerischer Strömungen immanent und spezifiziert in keiner Weise den Begriff ‚abstrakt‘.

Die Möglichkeit einer dichterischen Abstraktion analog zu den Gestaltungsformen der abstrakten bildenden Kunst diskutiert Beda Allemann in seinem Aufsatz „Gibt es abstrakte Dichtung?“¹⁷³. Den revolutionären Umbruch in der Malerei sieht er vor allem in der Abstraktion verwirklicht und macht sich auf die Suche nach ihren sprachlichen Entsprechungen, ohne die Formensprache anderer Künstlergruppen auch nur zu erwähnen. Die Abstraktion in der Malerei verbindet Allemann zu Recht mit Kandinskij und Mondrian, geht jedoch nicht näher auf die konstitutiven Verfahren ihrer Malpraxis ein. Dieses methodologische Versäumnis wirkt sich ausschlaggebend auf den weiteren Verlauf der Abhandlung aus. So sieht Allemann beispielsweise eine Entwicklung zur sprachlichen Abstraktion in der Dichtung durch die Ablehnung des literarischen Naturalismus und Impressionismus, welche seiner Ansicht nach *Nachahmung und Abbildung einer außerkünstlerischen Wirklichkeit*¹⁷⁴ zum Ziel hatten, eingeleitet: *Indem der Expressionismus diese Programme hinter sich ließ, mußte sich ihm die Möglichkeit der dichterischen Abstraktion geradezu aufdrängen.*¹⁷⁵ Diese offensichtlich in Anlehnung an die Darstellungstendenzen der modernen Malerei aufgestellte Behauptung Allemanns erscheint problematisch. Es ist zwar richtig, daß die Absage an die Abbildung sichtbarer Wirklichkeit in der Malerei den ersten Schritt in Richtung Abstraktion bildet, die Abwendung vom mimetischen Konzept braucht jedoch nicht zwingend in die Abstraktion zu münden. Die Loslösung von einer nachahmenden Wiedergabe der Realität manifestiert sich überdeutlich auch in solchen Kunstströmungen, welche die Abstraktion nie angestrebt haben. Man begegnet hier also der schon bei Brinkmann festgestellten undifferenzierten Vorgehensweise, wenn es darum geht, einzelne Gestaltungstendenzen der modernen bildenden Kunst festzulegen und ihren Charakter genauer zu hinterfragen. Diese gedankliche Unschärfe in der Bestimmung kunsthistorischer

¹⁷³ A.a.O.

¹⁷⁴ Ebd., S. 168.

¹⁷⁵ Ebd., S. 169.

Phänomene schlägt sich bei der Thematisierung analoger Tendenzen im Bereich der Dichtung nieder.

Das kennzeichnende Prinzip der abstrakten Malerei sieht Allemann im *Rückzug von der Darstellung auf die Mittel der Darstellung, die absolut gesetzt wurden*¹⁷⁶. Diese Charakteristik ist zwar an sich zutreffend, umfaßt jedoch noch nicht das Spezifische einer abstrakten bildnerischen Darstellung, denn ihr Grundzug ist bei aller Absolutsetzung des Materials der der Ungegenständlichkeit. Gerade dieses prinzipielle Unterscheidungsmerkmal der malerischen Abstraktion wird von Allemann nicht problematisiert. Infolge der einseitigen Bestimmung des Abstrakten in der bildenden Kunst erscheint auch der davon abgeleitete Vergleich mit der Dichtung eher fragwürdig. Eine adäquate poetische Entsprechung zur Absolutsetzung des Darstellungsmediums in der Malerei meint der Autor in den Laut- oder Kalligrammgedichten, in denen die akustische bzw. graphische Sprachebene einen Eigenwert haben, zu finden. Wenn es nur um die Verabsolutierung der künstlerischen Materials als Merkmal der Abstraktion ginge, würde dieser Analogie nichts im Wege stehen. Die Absolutsetzung der Mittel in der abstrakten Malerei geht jedoch mit der Aufgabe des Objektbezugs einher, was in die Ungegenständlichkeit mündet. Etwas Ähnliches scheint in der Dichtung nicht realisierbar zu sein. Selbst bei den Lautgedichten Hugo Balls würde man kaum von einer Referenzlosigkeit der Texte sprechen, da diese von einer lautmalerischen Komponente nicht frei sind. Für die Kalligrammgedichte, wie sie u.a. Apollinaire verfaßt hat, ist die Postulierung der Objektlosigkeit poetischer Darstellung überhaupt nicht haltbar, weil hier der außersprachliche Bezug der Texte durch ihre äußere Form eindringlich ins Bewußtsein gerufen wird.

Auch Allemanns Versuch, die Bestimmung der dichterischen Abstraktion im Hinblick auf die spezifische Natur des sprachlichen Mediums weiter zu präzisieren, führt zu keinerlei nennenswerten Ergebnissen. Er stellt die These auf, daß das Problem der Abstraktion in der Dichtung aufs engste mit der Frage nach dem Satzbau zusammenhänge¹⁷⁷, da unter Sprachmaterial weniger optische oder akustischen Elemente als vielmehr semantisch-syntaktische Bezüge, die *Artikulationsspur*¹⁷⁸, zu verstehen seien. Diese Argumentation erscheint recht willkürlich und bietet keine sachgemäße Basis für einen Vergleich mit der malerischen Abstraktion. Ihr Hauptmerkmal ist die Gegenstandslosigkeit der Darstellung, während es aber beim Satzbau gerade um die Konstituierung der Sachbezüge geht. Das Gedicht von August Stramm, „Krieggrab“, welches Allemann aufgrund der innovativen

¹⁷⁶ Ebd., S. 169.

¹⁷⁷ Ebd., S. 181.

¹⁷⁸ Ebd., S. 181.

Handhabung der Syntax als Beispiel der dichterischen Abstraktion präsentiert¹⁷⁹, zählt Stramms Interpret Möser gerade zu den gegenständlichen unter seinen Gedichten¹⁸⁰. Inwiefern die Bezeichnung ‚abstrakt‘ auf die Lyrik Stramms überhaupt zutrifft, wird im entsprechenden Kapitel dieser Arbeit noch darzustellen sein.

Das Problematische an Allemanns Vorgehensweise liegt vor allem darin, daß er die Frage nach der dichterischen Abstraktion stellt, ohne vorher das entsprechende malerische Phänomen und den kunstgeschichtlichen Kontext seiner Entstehung hinreichend zu erörtern. Vor allem andere malerische Kunstströmungen des beginnenden 20. Jahrhunderts, welche sich durch ihre Ausrichtung auf eine amimetische Darstellungsweise auszeichnen, läßt er außer acht. Hätte Allemann konstitutive Stilzüge der amimetischen Malpraxis berücksichtigt, würde er Stramms Experimente im Bereich der Semantik und Syntax nicht als Hauptmerkmale einer abstrakten, sondern eher einer amimetischen Dichtung werten, denn die Erprobung des Darstellungsmediums, seine Deformation und Umgestaltung bilden eine allgemeine Tendenz der amimetischen Kunstepoche.

Die Unsicherheit der literaturwissenschaftlichen Forschung bei der Verwendung der Kategorie ‚abstrakt‘ tritt in der Arbeit von Judith Winkelmann „Abstraktion als stilbildendes Prinzip in der Lyrik von Hans Arp und Kurt Schwitters“¹⁸¹ deutlich zutage.

Zum Ausgangspunkt der Untersuchung macht sie wie die oben genannten Forscher das entsprechende malerische Phänomen, weist jedoch das aus der bildenden Kunst geläufige Verständnis der Abstraktion als einer ungegenständlichen Darstellung als zu eng zurück. Mit der Behauptung, daß *sich die Abstraktion in der Malerei nicht in der Gegenstandslosigkeit erschöpft*¹⁸², schafft Winkelmann einen sehr breiten Rahmen für die in Betracht kommenden Erscheinungen. Die von ihr für die Entstehung der malerischen Abstraktion als verantwortlich thematisierten künstlerischen Tendenzen treffen genauso auf jede andere moderne malerische Strömung zu. Darunter nennt sie an erster Stelle *die Skepsis der Künstler gegenüber den herkömmlichen künstlerischen und profanen Ausdrucks- und Kommunikationsformen*¹⁸³. Das Überdenken gestalterischer Möglichkeiten des eigenen Darstellungsmediums ist jedoch ebenso wie das Streben, *die traditionelle Mimesis [...] zu*

¹⁷⁹ S. 176–179.

¹⁸⁰ Vgl. Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“. Kunsttheorien, Poetik und „abstrakte Dichtung“ im „Sturm“ 1910–1930. Erlangen 1983, S. 108, 264.

¹⁸¹ A.a.O.

¹⁸² Ebd., S. 40.

¹⁸³ Ebd., S. 33.

überwinden¹⁸⁴, der gesamten Kunstrevolution eigen und sagt noch nichts über das Besondere eines abstrakten Stils aus.

Ein abstraktes Gemälde ist für Winkelmann vor allem dadurch gekennzeichnet, daß *die Referenzialität des Werks als strukturelle und inhaltliche Einheit nicht zu ermitteln [ist]*¹⁸⁵. Der Grund, warum kubistische Collagen neben den gegenstandslosen Bildern Kandinskij's als abstrakt bezeichnet werden können, ist die Unmöglichkeit, das Ordnungssystem des Werkes in der empirischen Realität nachzuvollziehen. Die strukturelle Selbstreferenz eines malerischen Werkes gehört jedoch zum allgemeinen Merkmal amimetischer Kunstströmungen nach der Jahrhundertwende und erfaßt nicht das Charakteristische der bildnerischen Abstraktion.

Da Winkelmann keine markanten Züge einer abstrakten Gestaltung für den Bereich der bildenden Kunst nennt, wird auch die Erreichung ihres Zieles, *darzustellen, wie sich die Abstraktion in den einzelnen Gedichten von Arp und Schwitters auf Wort-, Satz- und Textebene formal manifestiert*¹⁸⁶, erschwert. Entsprechend ihrer erweiterten und eigentlich höchst fragwürdigen Auffassung von malerischer Abstraktion, welche über die Tatsache der Gegenstandslosigkeit hinausgeht, untersucht sie auch in der Dichtung nicht deren Verzicht auf jeglichen Objektbezug, sondern die Möglichkeit, *die konventionelle Referenzialität des Wortes durch ein poetisches (Abstraktions-)Verfahren aufzuheben*¹⁸⁷.

Unter den Verfahren, die für das Abstraktionsprinzip in der Lyrik Arps konstitutiv sind, nennt sie an erster Stelle die Imagination. Deren Rolle im Entstehungsprozeß eines abstrakten Werkes besteht darin, eine konkrete Situation, die dem Text zugrunde liegt, durch Phantasiebilder sowie neuartige Sinnbezüge zu bereichern und auf diese Weise dem erkennbaren Sachverhalt zu verfremden:

*Die Struktur des Textes leitet sich aus Arps Assoziationen und deren Verkettung ab. Auf der Grundlage seiner Wahrnehmung entsteht eine Abstraktionsform, die eine „natürliche“ Ursache hat, nämlich die eigene Reaktion auf ein Ereignis, und die zugleich diesem Ereignis eine Dimension abgewinnt, in der qualitativ und quantitativ andersartige Bezüglichkeiten auftauchen als bei einer konventionellen Versprachlichung.*¹⁸⁸

Durch eine starke Subjektivierung des außersprachlichen Geschehens entsteht eine eigenständige assoziativ-imaginative semantische Ordnung, die mit der textexternen Realität nicht mehr übereinstimmt: *Die Ereignisketten des Textes lassen sich nicht in eine vorstell-*

¹⁸⁴ Ebd., S. 33.

¹⁸⁵ Ebd., S. 40.

¹⁸⁶ Ebd., S. 12.

¹⁸⁷ Ebd., S. 53.

¹⁸⁸ Ebd., S. 128. Winkelmann beschreibt diesen Vorgang für den Text „Von den Zeichnungen aus der Koschka-Mappe“. In: Ebd., insbesondere S. 68–72.

*bare Situation der empirischen Realität übersetzen.*¹⁸⁹ Gerade dies wertet Winkelmann als Hauptmerkmal eines abstrakten poetischen Stils: *Die Feststellungen, daß Arp nicht konventionell abbildet und daß eine Situation oder ein Handlungsablauf der empirischen Realität im Text nicht zu rekonstruieren sind, weisen den Text als das Ergebnis eines Abstraktionsprozesses aus.*¹⁹⁰

Die Abstraktion von Schwitters Werken bestimmt Winkelmann nicht so sehr anhand des Imaginativen, sondern anhand des Formalen. Als abstrakt gilt hier, ähnlich wie bei Arp, eine von den Zusammenhängen der Natur unabhängige künstlerische Ordnung des Werkes, und die Abstraktion mißt sich daran, *wie weit sich der einzelne Text von den Strukturen der Wirklichkeit entfernt hat*¹⁹¹, nur geht es hier nicht um Bedeutungs-, sondern um Formstrukturen. In Schwitters' Dichtung sieht Winkelmann die Loslösung von empirischen Bezügen in einem streng durchstrukturierten Aufbau eines Textes gegeben, so daß einzelne Sätze auf die vorigen oder folgenden rekurrten und dadurch eine Eigenbezüglichkeit der Komposition entstünde.¹⁹² Entscheidend für die Konstituierung einer geschlossenen Struktur sei die zunehmende Beteiligung des sprachlichen Mediums an der Entfaltung der inhaltlichen Aussage: *Das Sprechverfahren orientiert sich nicht an der Situation, sondern an den sprachlichen Möglichkeiten, die das einmal gewählte Wortmaterial bietet [...]*¹⁹³. Den Rückzug auf die sprachlichen Mittel und auf die ihnen immanente Gestaltungslogik betrachtet Winkelmann als entscheidende Faktoren der poetischen Abstraktion bei Schwitters.

Winkelmanns Überlegungen weisen manche Unstimmigkeiten auf, die vor allem daher rühren, daß die Autorin den Begriff der malerischen Abstraktion zu breit auslegt. Andere, neben der gegenstandslosen Malerei bestehende künstlerische Strömungen finden kaum Berücksichtigung, und wenn, dann im Rahmen des Abstraktionsphänomens. Gerade jedoch durch eine eingehende Auseinandersetzung mit einzelnen malerischen Bewegungen, wie z.B. dem Fauvismus oder Kubismus hätte Winkelmann begriffliche wie interpretatorische Mißverständnisse vermeiden können. Die von ihr thematisierte materialorientierte Arbeitsweise des Künstlers sowie die eigengesetzliche Gestaltungslogik innerhalb des Kunstwerkes sind konstitutive Merkmale praktisch jeder auf eine abbildende Wiedergabe der sichtbaren Realität verzichtenden malerischen Strömung.

¹⁸⁹ Ebd., S. 72.

¹⁹⁰ Ebd., S. 71.

¹⁹¹ Ebd., S. 203.

¹⁹² Vgl. die Interpretation des Gedichtes „Feine Pelzmoden“. In: Ebd., S. 177–180.

¹⁹³ Ebd., S. 165.

Entsprechend problematisch fallen auch Winkelmanns Überlegungen zur sprachlichen Abstraktion aus. Weder eine durch die Imagination hervorgebrachte und in sich logisch geschlossene Assoziationsstruktur noch eine semantisch-syntaktisch streng geregelte Organisation sprachlicher Elemente reichen für die Konstituierung eines abstrakten Textes aus, wenn man die Abstraktion in ihrer eigentlichen Bedeutung als Gegenstandslosigkeit versteht. Es fragt sich daher, ob es sinnvoll ist, den engen Begriff ‚abstrakt‘ auf so unspezifische poetische Techniken wie die assoziative Darstellungsweise oder die Herstellung eigenständiger logisch-grammatikalischer Bezüge anzuwenden.

Zum anderen bedient sich Winkelmann der im Zusammenhang mit anderen Autoren bereits kritisierten Methode, die Entfernung des dichterischen Textes von empirischen Zusammenhängen analog zu ähnlichen Prozessen in der bildenden Kunst zu untersuchen. Die Frage nach der Abbildung außersprachlicher Wirklichkeit ebenso wie nach der Tilgung des Gegenstandsbezuges in einem poetischen Werk wurde als dem Gegenstand der Dichtung unangemessen zurückgewiesen und braucht hier nicht wiederholt begründet zu werden.

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, daß eine Reihe weiterer Studien, welche hervorsteckende Darstellungsmerkmale der modernen Malerei in bezug auf die Dichtung thematisieren und diese Merkmale unter dem Begriff der Abstraktion zusammenfassen, im Stramm-Kapitel dieser Arbeit besprochen wird.

Zusammenfassung:

Die Handhabung der Begriffe ‚amimetisch‘ und ‚abstrakt‘ in der literaturwissenschaftlichen Forschung hat gezeigt, daß beide Beschreibungskategorien zwar in Anlehnung an die künstlerischen Prozesse in der modernen bildenden Kunst gebraucht werden, ihr malerispezifischer Bedeutungsgehalt jedoch nicht genügend reflektiert wird. Die mannigfaltigen künstlerischen Strömungen der damaligen Epoche, auf deren Malpraktiken die kunsttheoretischen Bezeichnungen ‚amimetisch‘ und ‚abstrakt‘ sich beziehen, kommen nicht in den Blick und werden nicht auf ihre konstitutiven Gestaltungstendenzen untersucht. Für die Charakteristik dichtungsspezifischer Phänomene hinsichtlich ihrer amimetischen und abstrakten Züge werden meistens einzelne besonders hervorsteckende Aspekte der neuen malerischen Darstellungsweise herausgegriffen, ohne daß auf die stilistischen Besonderheiten dieser oder jener malerischen Strömung eingegangen würde.

Das Verhältnis ‚abstrakt‘ – ‚amimetisch‘ wird gar nicht erst problematisiert, vielmehr wird in den meisten Studien die malerische Abstraktion mit einer amimetischen Gestaltung

gleichgesetzt. Es wird von der Literaturwissenschaft nicht reflektiert, daß die in der Kunstgeschichte unter den Attributen ‚abstrakt‘ und ‚amimetisch‘ behandelten malerischen Kunstphänomene viele Aspekte gemeinsam haben und das Trennende sich nur auf einige wenige, aber wesentliche Aspekte beschränkt, die jedoch berücksichtigt werden müßten. Es wird meistens außer acht gelassen, daß die Abstraktion in der bildenden Kunst eine von vielen Ausdrucksformen amimetischer Darstellung bildet und dadurch gekennzeichnet ist, daß sie vom Gegenstand vollkommen abstrahiert, während es noch eine Reihe anderer moderner Strömungen gibt, die zwar amimetisch, jedoch nicht abstrakt, d.h. nicht ungegenständlich sind. Da beide Darstellungsweisen nicht hinreichend bestimmt und gegeneinander abgegrenzt werden, wenden viele Autoren die Bezeichnung ‚abstrakt‘ oft auch auf diejenigen Kunstprinzipien an, die eigentlich für eine amimetische Gestaltung typisch sind. Diese undifferenzierte Sicht moderner malerischer Kunstformen und eine recht verschwommene Verwendung der Begriffe ‚amimetisch‘ und ‚abstrakt‘ für die Charakterisierung entsprechender Stilmerkmale erschwert die Untersuchung analoger Gestaltungstendenzen in der Dichtung erheblich. Es fehlen klare Unterscheidungskriterien, nach denen sich eine solche Untersuchung richten könnte. Die Folge ist, daß die Studien zum amimetischen Darstellungsprinzip in der Dichtung dieses Sprachphänomen durch die Verfahren charakterisieren, welche andere Arbeiten dem Phänomen der poetischen Abstraktion zurechnen.

Die in der Literaturwissenschaft geläufige Deutung des Amimetischen im Bereich der Malerei wirkt sich grundlegend auf die Bestimmung analoger Gestaltungsmerkmale in der Dichtung aus. Die Bezeichnung ‚amimetisch‘ wird für eine poetische Darstellungsweise verwendet, die auf eine nachahmende Wiedergabe außersprachlicher Wirklichkeit verzichtet. Als entscheidende Merkmale der amimetischen Dichtungspraxis gelten zum einen die Zuwendung zum Ausdruckspotential eigener formaler Mittel, zum anderen ein geschlossener, durch eigene Gesetzmäßigkeiten gekennzeichnete Aufbau, der sowohl auf der formalen als auch auf der Sinnebene zustande kommen kann. Die Ausschöpfung materialeigener Ausdrucksmöglichkeiten sowie eine gestalterische Selbstbezogenheit des Textgefüges werden als ausschlaggebende Faktoren für die Schwächung des Referenzbezuges auf außersprachliche Realität und damit für die Entstehung eines autonomen wirklichkeitsunabhängigen und das heißt in diesen Arbeiten eines amimetischen Sprachgefüges betrachtet.

Die gleichen Darstellungsaspekte werden von der Forschung auch bei der Charakterisierung der sogenannten abstrakten Dichtung thematisiert. Die Ablehnung der Wirklichkeits-

wiedergabe sowie der Rückzug des Dichters in die Sphäre der Materialität seiner Kunst werden ebenso hervorgehoben wie die eigenständige sprachliche Ordnung – alles Merkmale, die für eine Vielfalt revolutionärer Bewegungen in der Malerei am Anfang des 20. Jahrhunderts kennzeichnend sind. Das entscheidende Kriterium der Abstraktion – das der Gegenstandslosigkeit – bleibt außer acht, dagegen werden die Eigengesetzlichkeit sowie die werkinterne Geschlossenheit der Gedichtstruktur für eine wirklichkeitsunabhängige Darstellung als ausschlaggebend erklärt. Es ist also zu konstatieren, daß die Forschung für eine abstrakte Dichtung keine spezifischen Merkmale formuliert, es gibt keinerlei Abgrenzung zwischen abstrakter und amimetischer Darstellung.

An dieser Stelle bleibt nur zu wiederholen, daß eine autonome, von der Logik der außerkünstlerischen Realität unabhängige Darstellung nicht mit Abstraktion gleichzusetzen ist, vorausgesetzt, man berücksichtigt den eigentlichen Sinn des Begriffs ‚abstrakt‘. Die Eigengesetzlichkeit und Autonomie der bildnerischen Wirklichkeit in der Malerei besagen nicht – und das ist eine Tatsache, die in der Forschung zur abstrakten Lyrik meistens unberücksichtigt bleibt –, daß die Wahrnehmungswelt für die Künstler gar keine Rolle mehr spielt und daß auf gegenständliche Formen im Gestaltungsprozeß ganz verzichtet würde. Im Gegenteil, die Arbeiten der Futuristen bezeugen ebenso ein Interesse für die moderne Welt der Technik wie die expressionistischen Werke für das Leben der Großstadt oder die Werke der Kubisten für die Körperlichkeit der Dinge, und gegenständliche Formen bleiben in einer Vielzahl von Werken naturfernen Charakters erhalten. Die Wirkung vieler kubistischer Werke beruht z.B. gerade darauf, daß sie verschiedene Wirklichkeitsschichten darstellen. Im analytischen Kubismus, wo die Komposition einen hohen Grad an innerer Geschlossenheit erreicht, wird der Gegenstand als abstraktes geometrisches Gefüge wiedergegeben, das konkrete Hinweise auf seine Gegenständlichkeit enthält. Gerade jedoch eine vollständige Aufgabe des Objektbezugs bildet das ausschlaggebende Merkmal der malerischen Abstraktion und ist auch bei der Betrachtung der Dichtung zu berücksichtigen. Die Bezeichnung ‚abstrakt‘ wäre dann nur auf jene sprachlichen Werken zu beziehen, die sich um eine vollständige Eliminierung des außersprachlichen Objektbezuges bemühen. Dabei darf das Spezifische des sprachlichen Mediums nicht aus den Augen verloren werden, und hier ist festzustellen, daß Dichtung nur äußerst selten, wenn überhaupt, den gleichen Grad an Abstraktheit wie ungegenständliche Malerei erreichen kann.

An der Vorgehensweise der Forschung bei der Diskussion amimetischer und abstrakter Dichtung analog zur modernen Malerei ist weiterhin zu bemängeln, daß die Natur der

Sprache wenig berücksichtigt wird. Das ist nicht allein bei der bereits kritisierten Übernahme des Begriffs ‚abstrakt‘ in die poetologischen Interpretationen ersichtlich. Selbst dort, wo sie die Abstraktion nicht mit Gegenstandslosigkeit gleichsetzt und als amimetische Darstellung schlechthin versteht, argumentiert die Forschung in bezug auf das sprachliche Medium auf problematische Weise, indem sie die Frage nach dem Verhältnis ‚Kunstwerk – Wirklichkeit‘ analog zur Interpretation malereispezifischer Entwicklungen auch für die Dichtung in den Mittelpunkt der Untersuchung rückt. Die für das Wesen einer amimetischen Malerei ausschlaggebende Wandlung – die Loslösung vom abbildenden, mimetisch-illusionistischen Darstellungsstil – wird auch zum Kriterium einer amimetischen Dichtung erklärt, und es wird nach ihren sprachlichen Ausdrucksformen gesucht. Sowohl das Material als auch seine formale Organisation im poetischen Werk werden an seinem Referenzbezug überprüft: Je mehr dieser schwindet, desto eindeutiger gilt ein Werk als amimetisch.

Wie im Kapitel über die Mimesis festgestellt wurde, sind die Wirklichkeiten ebenso wie das Medium ihrer Umsetzung in ein künstlerisches Werk in Dichtung und Malerei verschiedener Natur. Was in der Malerei durch die Abbildung sichtbarer Objekte dargestellt wird, konstituiert sich in der Dichtung auf mentaler Ebene. Von der ‚Abbildung‘ textexterner Realität zu sprechen ist daher in bezug auf die mimetische Dichtung genauso problematisch, wie umgekehrt die Behauptung, ein amimetischer Text unterscheide sich von einem mimetischen hauptsächlich durch die Tilgung von Verweisen auf die Realität. Das heißt zum einen, die zeichenhafte Natur der Sprache zu verleugnen, zum anderen, den geistigen Charakter des poetischen Darstellungsgegenstandes, der sich nie auf sinnlich faßbare Begebenheiten der außerkünstlerischen Realität reduzieren läßt, zu übersehen. Spielt bei der Bestimmung einer amimetischen Malerei der Aspekt des Wirklichkeitsbezugs eine entscheidende Rolle, müssen bei der Untersuchung der Dichtung auf ihren amimetischen Charakter hin offenbar andere Merkmale des künstlerischen Darstellungsprozesses im Vordergrund der Diskussion stehen.

Im folgenden werden Aspekte aufgezählt, welche in dieser Arbeit als Richtlinien bei der Untersuchung der expressionistischen Dichtung auf ihren amimetischen Charakter gelten sollen. Diese werden vor dem Hintergrund der bereits dargelegten künstlerischen Wandlungsprozesse in der modernen Malerei gewonnen, wobei ihre Präzisierung im Hinblick auf das Medium Sprache erfolgen soll.

2.5 Schwerpunkte und Aspekte der Untersuchung amimetischer Gestaltungstendenzen in der expressionistischen Lyrik

Das bestimmende Merkmal der Wende zur Entmimetisierung in der Malerei bestand in der Absage der bildenden Künstler an eine nachahmende Wiedergabe der sichtbaren Realität. Wie bereits mehrmals betont, ist es höchst problematisch, die gleiche Frage im Hinblick auf poetische Darstellungen zu stellen. Für den Prozeß der Entmimetisierung in der Malerei muß daher im Bereich der Dichtung ein Äquivalent gefunden werden.

Es ist in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, was der mimetisch-illusionistische Darstellungsstil für die Malerei im kunsthistorischen Kontext bedeutete. Zugrunde lag ein konventioneller Darstellungskanon mit festgelegten Gestaltungsregeln, der jahrhundertlang seine Gültigkeit besaß. Die Absage an den mimetischen Illusionismus bedeutete für die Maler die Befreiung von herkömmlichen stilistischen Normen sowie überkommenen Verfahren und bot ihnen die Möglichkeit, neue Ausdrucksmittel auszuprobieren und mit verschiedenen, bis dahin unbekanntem Darstellungsweisen zu experimentieren. Die revolutionäre Wende in der Malerei, die meistens durch die Absage an die Nachahmung der Wirklichkeit charakterisiert wird, kommt somit vor allem auf der Verfahrensebene, durch eine andere Verwendung traditioneller künstlerischer Mittel sowie die Erprobung neuer Gestaltungsmethoden, zum Ausdruck und ist konkret in der Auseinandersetzung des Malers mit seinem Medium greifbar.

Daß die Durchbrechung des traditionellen Darstellungssystems mit seinen Konventionen in der bildenden Kunst so sinnfällig als Verzicht auf die Wiedergabe der Wirklichkeit wirkte, hängt mit der spezifischen Natur des Darstellungsgegenstandes, der meistens in der sichtbaren Realität angesiedelt ist, sowie mit der Beschaffenheit des Mediums selbst, das ebenfalls optisch faßbar ist, zusammen.

Wenn man für die Dichtung nach einer Entsprechung zur Abwendung der Malerei von der nachahmend-illusionistischen Wiedergabe von Wirklichkeit fragt, so ist in erster Linie nicht das Verhältnis des Künstlers zur Wirklichkeit zu untersuchen, sondern dessen Verhältnis zu eigenen Darstellungsmitteln¹⁹⁴. Nach Parallelen zur amimetischen malerischen Arbeitspraxis in der Dichtung zu suchen, heißt dann, zu ermitteln, auf welche Weise sich in den poetischen Werken die Loslösung von einem überkommenen Darstellungsstil ereig-

¹⁹⁴ Vgl. dazu z.B. die Position von Aage A. Hansen-Löve: *Das Wesensmerkmal „ungegenständlicher“ Avantgardekunst (bzw. allgemeiner antimimetischer Kunstavantgarde) ist nicht sosehr in der Aufhebung der mimetischen Referenz zu suchen, sondern vielmehr in der Ausweitung, ja Dominantsetzung der Autothematisierung des Künstlerisch-Ästhetischen selbst* [im Original gesperrt]. In: Ders.: *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst*, a.a.O., S. 313.

net und ob dieser Prozeß sich so ähnlich vollzieht wie in der Malerei. Der konventionelle Kanon, um dessen Überwindung und Neugestaltung es dem Dichter in diesem Zusammenhang gehen könnte, ist das System gültiger sprachlicher Normen mit einer aus der alltäglichen Erfahrung vertrauten Logik der Sinnkonstituierung.

In der Malerei war die Umwandlung bestehender Schaffensprinzipien und Formstrukturen durch eine eingehende Beschäftigung des Künstlers mit seinem Medium gekennzeichnet. Die Analyse der Farbmaterie sowie zeichnerischer Mittel bis in ihre kleinsten Bestandteile war vom Streben geleitet, das Gestaltungsinstrumentarium von traditionell vorgeprägten Darstellungskonventionen zu befreien. Man suchte das diesen Elementen selbst immanente Ausdruckspotential freizusetzen und sie damit weitgehend aus der Bindung an herkömmliche Formzusammenhänge zu lösen.

In bezug auf die Dichtung ist dann zu fragen, ob die Behandlung der Sprachmaterie hier eine ähnliche Entwicklung aufweist. Es ist zu untersuchen, wie sich im einzelnen die Auseinandersetzung mit dem dichterischen Medium gestaltet, ob und auf welche Weise die poetischen Sprachmittel die vorgegebenen Bedeutungsbezüge abstreifen und sich aus dem normativen System gewohnter grammatikalischer Zusammenhänge befreien. Wird der Materialcharakter der poetischen Gestaltungsmittel in der Dichtung dem Rezipienten überhaupt bewußt gemacht? Treten hier, wie etwa im Impressionismus, wo die Farbe fast haptisch greifbar wird, einzelne Sprachelemente in ihrer Materialität als solcher dem Leser entgegen? Ist hier weiterhin eine der animetischen Malerei vergleichbare Tendenz zu beobachten, die Darstellungsmittel auf ihre kleinsten Konstituenten zurückzuführen und das künstlerische Potential dieser Grundeinheiten zu erforschen? In diesem Zusammenhang ist auch zu fragen, ob bei der poetischen Gestaltung ähnlich wie bei der malerischen Arbeitspraxis gerade die elementaren Ausdrucksmittel mit Vorliebe eingesetzt werden, da man ihnen, als durch übergeordnete Form- und Bedeutungsstrukturen noch unverfälschte, die größte Aussagekraft zuschreibt.

Weiterhin ist zu klären, wie sich die Organisation sprachlicher Elemente im dichterischen Werk ereignet. Welche Gesetzmäßigkeiten erweisen sich dabei als bestimmend? Es gilt zu untersuchen, in welchem Maße die sprachlichen Eigenschaften des poetischen Materials bei der Gestaltung berücksichtigt werden; ob die selbst den elementaren Spracheinheiten innewohnende Aussagekraft im dichterischen Schaffensprozeß eine ähnlich dominierende Rolle wie das Ausdruckspotential der Darstellungsmittel in der Malerei spielt. Mit anderen Worten: Wie stark und auf welche Weise richtet sich die Entfaltung der Form- und Be-

deutungszusammenhänge eines poetischen Textes nach dem Bestand des vorhandenen Vokabulars und seiner immanenten Logik.

Unmittelbar daran schließt sich die Frage an, ob im Zuge einer solchen materialorientierten Gestaltung eine werkitern geregelte sprachliche Ordnung entsteht. Wenn ja, zeichnet sich diese dann durch die für die Malerei typische Aufeinanderbezogenheit ihrer konstitutiven Glieder aus? Und durch welche Verfahren im einzelnen wird diese Selbstreferenz des Sprachgefüges geleistet? Ausgehend vom Gestaltungswillen einer amimetischen Malerei, auf der Grundlage werkeigener Gesetzmäßigkeiten einen in sich durchgeformten und formal geschlossenen Kunstgegenstand hervorzubringen, ist in bezug auf die Dichtung zu fragen, ob hier von einer ähnlichen Darstellungstendenz die Rede sein kann: ob die Autoren bestrebt sind, einen strukturell klar in sich geordneten und zu einer gestalterischen Ganzheit organisierten eigenständigen sprachlichen Organismus zu schaffen.

In der amimetischen Malerei mündet die Entdeckung neuer Ausdrucksqualitäten des Darstellungsmediums sowie die Entwicklung bestimmter Gestaltungsmethoden in die Etablierung einer eigenständigen Logik, so daß ein Bild keine andere Rechtfertigung außer den werkeigenen Relationen braucht. Im Hinblick auf die Dichtung ist zu fragen, in welchem Maße hier die Konstituierung einer autonomen, in sich selbst begründeten, von den Gesetzen einer konventionellen Sprachverwendung unabhängigen Form- und Bedeutungssphäre gelingt.

II Hauptteil

3 Kunstdiskussion im „Sturm“-Kreis

Für eine den Vergleich zwischen Malerei und Dichtung anstrebende Untersuchung stellt die Zeitschrift „Der Sturm“ ein sehr materialreiches Forschungsobjekt dar. Wie keine andere deutsche expressionistische Zeitschrift pflegte „Der Sturm“ Kontakte zu den führenden europäischen Zentren moderner Kunst mit Schwerpunkt auf der Malerei, was die poetische Praxis des „Sturm“-Kreises nachhaltig beeinflusste. Das Schaffen der „Sturm“-Dichter August Stramm und Otto Nebel, mit denen sich diese Arbeit beschäftigt, ist ohne die Kenntnis des „Sturm“-Engagements für zeitgenössische innovative malerische Strömungen und seiner auf dieser Grundlage hervorgebrachten Kunsttheorie kaum zu verstehen.

In diesem Zusammenhang muß allerdings erwähnt werden, daß nicht alle Forscher die Meinung teilen, es habe eine einheitliche, für die im „Sturm“ publizierten Autoren gültige, ja sogar bindende Theorie gegeben. Sven Arnold geht beispielsweise so weit zu behaupten, *daß man eigentlich nicht von einer STURM-Theorie sprechen kann*¹. Die im Rahmen der Zeitschrift entstandenen theoretischen Aufsätze hält er für *wenig geeignet, eine zumindest für einen Autor gültige geschlossene Theorie zu konstituieren*.² Dazu ist folgendes zu sagen: Es wäre mit Sicherheit verfehlt, die vielschichtigen Äußerungen der Haupttheoretiker des „Sturm“ auf ein paar ihnen allen gemeinsame Gesichtspunkte einzuschränken. Wilderich Voermanek hat überzeugend nachgewiesen, daß die Positionen der führenden „Sturm“-Theoretiker in einzelnen Punkten voneinander abweichen³, doch sind diese Unstimmigkeiten nicht als ernste Gegensätze, sondern eher als gedankliche Variationen zu betrachten, durch welche eine gemeinsame theoretische Grundlage nicht außer Kraft gesetzt wird.

Eine andere wesentliche Frage, die zum ersten Mal mit dieser Nachdrücklichkeit Sven Arnold aufwirft, lautet, ob der „Sturm“ *tatsächlich als Brennpunkt der literarischen Avantgarde*⁴ gelten kann. Dieser Zweifel drängt sich Arnold angesichts der Tatsache auf, daß in der bisherigen „Sturm“-Forschung nahezu ausschließlich solche Autoren Beachtung fan-

¹ Sven Arnold: Das Spektrum des literarischen Expressionismus in den Zeitschriften *Der Sturm* und *Die Weissen Blätter*. Frankfurt a.M., Berlin, Bern u.a. 1998, S. 95.

² Ebd.

³ Wilderich Voermanek: Untersuchungen zur Kunsttheorie des „Sturm“-Kreises. Diss. phil. FU Berlin 1970.

⁴ Sven Arnold: Das Spektrum des literarischen Expressionismus in den Zeitschriften *Der Sturm* und *Die Weissen Blätter*, a.a.O., S. 26.

den, deren Sprachstil innovative Elemente aufweist. Dem hält Arnold entgegen, daß selbst zu der Zeit, in der die Grundlagen der expressionistischen Dichtungstheorie des „Sturm“ bereits ausformuliert vorlagen, neben einer experimentellen modernen Lyrik auch durchaus konventionelle Verse einen Platz in der Zeitschrift gefunden hätten.⁵ Diese Zweifel Arnolds an der Rolle des „Sturm“ als Organ des literarischen Expressionismus erscheinen nicht gerechtfertigt. Es besteht kein Zweifel daran, daß die auf den Seiten der Zeitschrift nach 1916⁶ publizierten lyrischen Werke sich durch die Mannigfaltigkeit stilistischer Sprachmerkmale auszeichnen.⁷ Trotz einer Reihe in der Zeitschrift erschienener, über den Stand der vorexpressionistischen Lyrik nicht hinausgehender Texte bleibt eine durch innovative Sprachgestaltung gekennzeichnete Dichtung jedoch vorherrschend. Die Mehrheit der zeitlich nach Stramm im „Sturm“ veröffentlichten poetischen Texte ist durch neuartige, auf diesen Künstler zurückgehende Stilelemente geprägt, die seine Rolle als Pate verraten.⁸ Es sind vor allem diese für Stramm spezifischen Merkmale, die das charakteristische Gepräge der sprachlich revolutionären „Sturm“-Dichtung ausmachen und andere, vom Strammischen Wortgebrauch abweichende traditionelle Gestaltungsmerkmale dominieren. Man könnte höchstens einwenden, daß die publizierte Literatur hauptsächlich auf die Lyrik beschränkt blieb, doch innerhalb dieser Gattung kommt dem „Sturm“ eine herausragende Rolle als Verbreiter eines einzigartigen, der Erneuerung und Potenzierung der Sprache dienenden Dichtungstyps zu.

Obwohl das expressionistische Jahrzehnt sich durch eine Fülle programmatischer Äußerungen auszeichnet, konstatiert die Forschung das Fehlen einer geschlossenen poetologischen Theorie.⁹ Vor diesem Hintergrund wird das Dichtungsprogramm des „Sturm“ als

⁵ So stehen auf den Seiten der Zeitschrift neben innovativen sprachlichen Gestaltungsformen eines August Stramm, Lothar Schreyer, Franz Richard Behrens, Günther Mürr, Adolf Allwohn und Thomas Ring traditionelle metaphorische Aussageweisen eines Adolf Knoblauch, Rudolf Alker, Peter Baum, Isidor Quartner oder Arthur Keleti. Vgl. dazu die Untersuchung ausgewählter Gedichte dieser Autoren bei Sven Arnold: Ebd., S. 108–171.

⁶ Das Jahr gilt als Beginn der Konstituierung der „Sturm“-Dichtungstheorie sowie einer experimentellen „Sturm“-spezifischen Lyrik. Siehe dazu ausführlicher weiter unten.

⁷ Vgl. die von Sven Arnold untersuchte Lyrik der Anthologie „Sturm-Abende“ (Berlin 1918). In: Sven Arnold: Das Spektrum des literarischen Expressionismus in den Zeitschriften *Der Sturm* und *Die Weissen Blätter*, a.a.O., Kapitel VI: „Die Publikationen „Sturm-Abende“, 1918“.

⁸ Selbst bei Dichtern wie beispielsweise Kurt Heynicke, Kurt Liebmann, Kurt Striepe oder Walden, welche weniger mit neuen Sprachtechniken arbeiten, sondern traditionelle poetische Darstellungsmittel beibehalten, weist der Sprachgebrauch innovative, auf Stramm zurückgehende Gestaltungsmerkmale auf. Vgl. dazu: Ebd., S. 167–171.

⁹ Vgl. z.B. Bruno Hillebrand über die gescheiterten Versuche der expressionistischen Generation, theoretische Grundlagen der Lyrik zu formulieren. Der Autor begründet dies u.a. mit der Mentalität expressionistischer Lyriker, welche in ihrer Irrationalität und Spontaneität mit einem logischen Planen nicht vereinbar ist. In: Ders.: Expressionismus als Anspruch, a.a.O., insbesondere S. 241–247.

eine herausragende Ausnahme betrachtet¹⁰, ohne daß freilich die kunsttheoretischen Reflexionen der „Sturm“-Repräsentanten wissenschaftliches Niveau erreichen.¹¹ Darüber hinaus dürfen die in diesem ästhetischen Konzept entwickelten Postulate keineswegs für die ganze expressionistische Bewegung als verbindlich angesehen werden, wurden sie doch von einem engen Personenkreis in Anlehnung an bestimmte zeitgenössische malerische Strömungen ausgearbeitet.

Angesichts des folgenreichen Einflusses der „Sturm“-Theorie auf die dichterische Praxis der in der Zeitschrift publizierten Autoren sowie der Entwicklung der poetologischen „Sturm“-Ästhetik auf der Grundlage der bildenden Kunst bietet sich folgender Gang der Untersuchung an. Zunächst soll die Zeitschrift unter dem Blickpunkt der von ihr propagierten Kunst und Ästhetik charakterisiert werden. Dabei wird der Schwerpunkt auf dem ersten, für die Ausformulierung der „Sturm“-Kunsttheorie entscheidenden Jahrzehnt ihres Bestehens liegen. Besonderes Augenmerk soll außerdem dem Stellenwert der bildenden Kunst im Rahmen der Zeitschrift gelten. Weiterhin sind die durch die moderne Malerei angeregten kunsttheoretischen Reflexionen der führenden „Sturm“-Theoretiker Herwarth Walden und Adolf Behne zu betrachten. Insbesondere ist zu klären, welche Aspekte des künstlerischen Schaffens sie im Zusammenhang mit den ästhetischen Veränderungsprozessen in der bildenden Kunst betonen und entsprechend zu den Leitsätzen ihrer Kunsttheorie erheben. Im nächsten Schritt soll die Dichtungstheorie des „Sturm“ besprochen sowie analysiert werden, welche der kunsttheoretischen Grundsätze in die poetologische Konzeption eingegangen sind und wie sie im Hinblick auf den andersartigen Charakter des Darstellungsmediums modifiziert wurden.

Da zu den aufgezählten Punkten bereits einige Untersuchungen vorliegen¹², werden in dieser Studie nur solche Aspekte der Geschichte und Ästhetik des „Sturm“ einer Betrachtung unterzogen, die einerseits im Zusammenhang mit der Fragestellung der vorliegenden Arbeit – der Frage nach einem amimetischen sprachlichen Darstellungsstil – stehen, andererseits zur Erörterung des Gesamtkontextes, in welchem das Schaffen von Stramm und

¹⁰ Paul Pörtner z.B. spricht in diesem Zusammenhang vom *einzig[e/n] Beispiel einer gruppenmäßigen Ausbildung neuer poetologischer Begriffe im Expressionismus*. In: Paul Pörtner (Hg.): *Literaturrevolution 1910–1925. Dokumente. Manifeste. Programme*. 2 Bde. Bd. 1: *Zur Aesthetik und Poetik*. Darmstadt, Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau 1960, S. 21.

¹¹ Diese Arbeit schließt sich der Einschränkung von Kurt Möser an, der unter dem Terminus ‚Theorie‘ in bezug auf die Ausführungen der „Sturm“-Künstler die Gesamtheit ihrer Äußerungen zu *poetischen, künstlerischen und anderen ästhetischen Fragen* versteht. In: Ders.: *Literatur und die „Große Abstraktion“*, a.a.O., S. 271.

¹² Volker Pirsich kommt bei der Sichtung wissenschaftlicher Veröffentlichungen über den „Sturm“ zu dem Schluß, daß die (Wort-) Kunsttheorie *das inzwischen am besten aufgearbeitete Teilgebiet der Sturm-Forschung* darstellt. In: Volker Pirsich: *„Der Sturm“*. Eine Monographie. Herzberg 1985, S. 41. Auf die Forschungsliteratur im einzelnen wird weiter unten ausführlich eingegangen.

Nebel steht, beitragen können. Bei der Interpretation der Kunst- und Dichtungstheorie konzentriert sich diese Arbeit auf die Frage eines amimetischen Kunstverständnisses, die bis jetzt noch von keinem Forscher ausdrücklich gestellt wurde. Zentrale Postulate der kunsttheoretischen und poetologischen „Sturm“-Konzeptionen sollen entsprechend daraufhin untersucht werden, inwiefern sie als Grundsätze einer amimetischen Ästhetik gelten können.

3.1 Der Stellenwert amimetischer avantgardistischer Malerei in der Geschichte des „Sturm“

Wenn auch die von Herwarth Walden 1910 mit dem Untertitel „Wochenschrift für Kultur und die Künste“ gegründete Zeitschrift zu Beginn ihrer Tätigkeit noch deutlich in der Tradition der Jahrhundertwende verankert ist und wenig Spuren der Modernität aufweist, ändert sich dieses Bild bereits mit dem dritten Jahrgang schlagartig. Die ersten „Sturm“-Nummern sind in Anlehnung an Kraus' „Die Fackel“ kritisch-essayistischen Charakters¹³ und setzen sich hauptsächlich mit der bürgerlichen Presse auseinander, ohne ein eigenes einheitliches theoretisches Konzept zu haben. Allerdings kündigen sich erste Zeichen des zukünftigen „Sturm“-spezifischen Erscheinungsbildes bereits an. Angefangen mit der achten Nummer, die am 21. April 1910 erscheint, setzt die Veröffentlichung bildnerischer Werke und damit eine allmähliche Entfernung des „Sturm“ von seiner dem Vorbild Kraus' verpflichteten Funktion als gesellschaftskritisches Organ ein.¹⁴ Mit dem Abdruck des ersten Holzschnittes in der Juli-Nummer 1911 macht der „Sturm“ einen bedeutenden Schritt in seiner Entwicklung zum Sprachrohr der bildnerischen Avantgarde: Danach gibt es keine Nummer, die nicht Zeichnungen, Holzschnitte oder Reproduktionen von führenden Künstlern der Moderne enthalten würde. Von den Autoren, die in den ersten beiden „Sturm“-Jahrgängen publizieren, sind neben einigen wenigen Vertretern des sich anbah-

¹³ Von den engen Beziehungen Waldens zur Wiener Zeitschrift zeugt u.a. die Tatsache, daß von der ersten bis zur vierzehnten Nummer noch Berlin und Wien als Verlagsorte angegeben werden. Darüber hinaus stammt der Leitartikel der ersten „Sturm“-Nummer von Karl Kraus: Die Operette. In: „Der Sturm“ I (1910/11), H. 1, S. 1f. Vgl. dazu Sven Arnold: Das Spektrum des literarischen Expressionismus in den Zeitschriften *Der Sturm* und *Die Weissen Blätter*, a.a.O., S. 38f. Zum Einfluß von Karl Kraus' Wiener Zeitschrift „Die Fackel“ auf die Gründung des „Sturm“ sowie auf den Charakter einzelner „Sturm“-Artikel siehe ausführlicher bei Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“, a.a.O., S. 1–11.

¹⁴ Sind es in der achten Nummer noch Karikaturen, so sind in der zwölften schon Zeichnungen von Oskar Kokoschka; für das zweite Halbjahr des 1. Jahrgangs stellt Sven Arnold ein Übergewicht künstlerischer Zeichnungen und Drucke von Kokoschka, Emil Nolde und Max Pechstein gegenüber den Karikaturen fest, was von einer zunehmenden kunst- und nicht wie am Anfang zeitkritisch orientierten Entwicklung des „Sturm“ zeugt. Siehe Sven Arnold: Das Spektrum des literarischen Expressionismus in den Zeitschriften *Der Sturm* und *Die Weissen Blätter*, a.a.O., S. 38f.

nenden Expressionismus¹⁵ viele Namen noch der vorhergehenden nachnaturalistischen Epoche¹⁶ zuzurechnen. Überhaupt ist für den frühen „Sturm“ eine breite Verteilung seiner Interessen auf mehrere Kunstgebiete¹⁷ sowie eine Vielfalt von literarischen Ausdrucksformen charakteristisch. Das ändert sich im Jahr 1912.¹⁸

Gibt die Zeitschrift in den ersten zwei Erscheinungsjahren keiner der in ihr vertretenen Kunst entschiedene Priorität, entsteht 1912, das als *Epochenjahr*¹⁹ in der Geschichte des „Sturm“ gilt, ein anderes Bild. Die im März in der „Sturm“-Galerie gezeigte Ausstellung „Der Blaue Reiter/Franz Flaum/Oskar Kokoschka/Expressionisten“²⁰ eröffnet die Reihe der mehr als 170 vom „Sturm“ veranstalteten Ausstellungen moderner bildender Kunst und markiert den Wendepunkt in der Entwicklung der Zeitschrift von einem noch der literarischen Tradition der Jahrhundertwende verpflichteten Organ zum Forum für die internationale malerische Avantgarde.²¹ Das bis dahin rege kritisch-publizistische Interesse für die bürgerliche Literatur und Kultur tritt in den Hintergrund, wie die Auseinandersetzung mit literarischen Gattungen überhaupt für eine gewisse Zeit an Bedeutung verliert. Der Schwerpunkt der „Sturm“-Kritik liegt ab dem dritten Jahrgang auf Entwicklungen im Bereich der bildenden Kunst. Auf diesem Gebiet entstehen Beziehungen zu den führenden Zentren der internationalen Moderne: Schon die erste Ausstellung enthält neben den Bildern bedeutender deutscher Maler Werke von französischen und russischen Künstlern; die zweite, die im April/Mai stattfindet, ist hauptsächlich den italienischen Futuristen gewidmet, die dritte im Mai/Juni sowie die fünfte im August präsentieren jeweils französische Grafik und Werke französischer Expressionisten, im September wird die Ausstellung „Jungbelgische Künstler“ gezeigt usw. Den Höhepunkt der „Sturm“-Aktivitäten auf dem Gebiet der Malerei im ersten Jahr bildet die Ausstellung „Erster Deutscher Herbstsalon“,

¹⁵ Als Vorzeichen der späteren avantgardistischen Entwicklung des „Sturm“ betrachtet Volker Pirsich neben den Dichtungen von Else Lasker-Schüler, Kokoschka sowie Paul Zech vor allem die Publikationen von Kurt Hiller und seinem Kreis. In: Ders.: „Der Sturm“, a.a.O., S. 61.

¹⁶ Unter den Autoren der älteren Generation publizieren im „Sturm“ u.a. Heinrich Mann, Richard Dehmel, Max Dauthendey, Alfred Mombert, August Strindberg oder Peter Altenberg. Vgl. dazu Volker Pirsich: „Der Sturm“, a.a.O., S. 60.

¹⁷ Das Verhältnis zwischen den Artikeln zu einzelnen Kunstgattungen in den ersten 30 Ausgaben des „Sturm“ veranschaulicht Kurt Möser durch folgende Zahlen: Malerei / bildende Kunst 8,3%, Musik 33,3%, Literatur / einzelne Dichter 28,3%, Theater / Operette / Tanz 23,3%, Kunst allgemein 6,6%. In: Ders.: Literatur und die „Große Abstraktion“, a.a.O., S. 224.

¹⁸ Dieser plötzliche Umbruch ist z.B. in der überraschenden Kontaktaufnahme Waldens zu den Künstlern des „Blauen Reiter“ zu beobachten. Siehe dazu Peter Sprengel: Institutionalisation der Moderne: Herwarth Walden und ‚Der Sturm‘. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 110 (1991), S. 247–281, hier S. 272.

¹⁹ Ders.: Von der Baukunst zur Wortkunst. Sachlichkeit und Expressionismus im *Sturm*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 64 (1990), S. 680–706, hier S. 695.

²⁰ Siehe die Liste der gesamten „Sturm“-Ausstellungen in: Volker Pirsich: „Der Sturm“, a.a.O., S. 671–690.

²¹ Diese Entwicklungsrichtung des „Sturm“ erklärt Volker Pirsich zum großen Teil mit dem Weggang vieler bedeutender Autoren um 1912, was die Einbindung neuer künstlerischer Kräfte erforderlich machte. Siehe: Ebd., S. 61f.

bei der laut Nell Walden und Lothar Schreyer *etwa 75 Künstler der neuen Kunstgestaltung aus allen Ländern mit gegen vierhundert Werken vertreten* waren^{22, 23} und die nach der Feststellung von Sven Arnold *gemeinsam mit der „Sonderbundaussstellung“ in Köln 1912 zu den wichtigsten deutschen Ausstellungen expressionistischer Kunst zählen muß*.²⁴

Zu den für die „Sturm“-Ästhetik folgenreichsten Kontakten gehört ohne Zweifel die Zusammenarbeit mit der Malergruppe des „Blauen Reiter“, von der die spätere Kunsttheorie des „Sturm“ die meisten Impulse bekommt. Der große Einfluß der ‚Expressionisten‘²⁵ liegt u.a. darin begründet, daß diese Künstlervereinigung neben ihrem malerischen Schaffen auch bedeutende theoretische Aufsätze verfaßt hat. Kandinskij's Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ sowie der von Kandinskij und Marc herausgegebene Kunstalmanach „Der Blaue Reiter“ gelten als wichtigste historische Dokumente, welche die neuen darstellerischen Tendenzen in der modernen Malerei, u.a. die Wende zur abstrakten Kunst, thematisieren. Wie sehr Walden die Kunst des „Blauen Reiter“ und insbesondere Kandinskij's schätzt, zeigt nicht nur die häufige Präsentation der Maler dieser Künstlergruppe in der „Sturm“-Galerie²⁶ und zahlreiche Hinweise Waldens auf die von Kandinskij sowie vom „Blauen Reiter“ verfaßten programmatischen Schriften²⁷, sondern auch einige „Sturm“-Aktivitäten, die direkt der Verteidigung der Kunst Kandinskij's gegen kritische Angriffe dienen.²⁸

Für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit sind die Forschungsergebnisse von Pirsich über die Schwerpunkte des „Sturm“-Engagements im Bereich der bildenden Kunst und über die Gründe für die unterschiedlich starke Beachtung einzelner Künstlergruppen von Bedeu-

²² Zitiert nach: Nell Walden, Lothar Schreyer: *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*. Baden-Baden 1954, S. 25.

²³ Vgl. die korrigierten Zahlenangaben bei Sven Arnold: *366 Werke von über achtzig Künstlern aus zwölf Ländern*. In: Ders.: *Das Spektrum des literarischen Expressionismus in den Zeitschriften Der Sturm und Die Weissen Blätter*, a.a.O., S. 42.

²⁴ Ebd.

²⁵ Unter dem Begriff ‚Expressionismus‘ wird im „Sturm“ eine um die Figur Kandinskij versammelte Gruppe von Malern verstanden. Vgl. dazu Volker Pirsich: „Der Sturm“, a.a.O., S. 113, 140.

²⁶ Wie schon erwähnt, wird mit den Werken des „Blauen Reiter“ die Ausstellungstätigkeit des „Sturm“ eröffnet. Was Kandinskij betrifft, so ist er nach den Recherchen von Volker Pirsich *in den ersten zehn Ausstellungen der „Sturm“-Galerie [...] vier Mal mit einer größeren Zahl von Werken vertreten; die Oktoberausstellung des Jahres 1912, die Kandinskij's künstlerische Entwicklung von 1901 bis 1912 thematisiert, ist die erste Einzelausstellung der Galerie*. In: Ebd., S. 141.

²⁷ So Waldens Empfehlungen der Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ sowie des Almanachs „Der Blaue Reiter“. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 105, S. 6, H. 106, S. 13 und H. 129, S. 163.

²⁸ Die bedeutendste Aktion war der vom „Sturm“ veranstaltete „Protest für Kandinsky“, bei dem mehrere Künstler in der Zeitschrift ihre Begeisterung für Kandinskij's Kunst äußerten. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 150/151, S. 277-279 und H. 152/153, S. 288; „Der Sturm“ IV (1913/14), H. 154/155, S. 3.

tung.²⁹ Sowohl aus der Häufigkeit der Ausstellungen bestimmter Künstler in der „Sturm“-Galerie als auch aus der Intensität der kunstkritischen Auseinandersetzung der „Sturm“-Theoretiker mit verschiedenen Strömungen und den Vertretern der malerischen Avantgarde schließt Pirsich auf eine eindeutige Priorität des „Blauen Reiter“ mit den Schlüsselfiguren Wasilij Kandinskij und Franz Marc. Danach folgen die französischen Kubisten und Orphisten, von denen Robert Delaunay im „Sturm“ am meisten geschätzt und propagiert wird, und noch weiter hinten die italienischen Futuristen, die vor allem durch Umberto Boccioni repräsentiert werden. Diese ungleiche Gewichtung des „Sturm“ bringt Pirsich mit dem unterschiedlichen Grad der Mimesisüberwindung in den Werken dieser Maler in Zusammenhang. Die Vorrangstellung Kandinskis erklärt sich demnach in erster Linie aus dem stark amimetischen Charakter seiner Malerei. Da bei den italienischen Futuristen mit ihrer Vorliebe für technische Phänomene die empirische Realität im Schaffensprozeß noch eine erhebliche Rolle spielt und der Sinn für das Formale im Vergleich zum Thematischen um 1910/1911 schwach ausgeprägt ist³⁰, stellen diese Künstler für den „Sturm“ nur in der frühen Rezeptionsphase der Malerei ein Objekt des Interesses dar. Dem Futurismus kommt dabei eher die Funktion eines Initiators zu, der den „Sturm“ auf dem Wege seiner Entwicklung zum Organ der malerischen Moderne unterstützt, indem er ihn den europäischen Kunstprozessen und der internationalen Avantgarde näherbringt. Schon 1913 wird das Engagement des „Sturm“ für diese Stilrichtung durch die Begeisterung für den französischen Kubismus abgelöst, der dann während der gesamten Dauer des Bestehens der Zeitschrift bedeutsam bleibt. So setzen sich die meisten zentralen „Sturm“-Schriften zur Kunsttheorie mit dem Kubismus auseinander, der oft genug in die Nähe von Kandinskis Kunst gerückt wird. Diese Hochschätzung des Kubismus im „Sturm“ liegt u.a. darin begründet, daß in den theoretischen Schriften so anerkannter Kubismus-Förderer wie Apollinaire und Gleizes dessen realistische Komponente gegenüber den Bemühungen um die Erschaffung einer von der Erfahrungswirklichkeit unabhängigen Realität des Kunstwerkes deutlich heruntergespielt wird. Dies begünstigt die Aufnahme des Kubismus im „Sturm“ als eine beinahe ungegenständliche Kunst. Bemerkenswert erscheint die Tatsache, daß – so wie Boccioni der am stärksten rezipierte Maler des italienischen Futurismus im „Sturm“ ist – Delaunay als Vertreter des französischen Kubismus von „Sturm“-Theoretikern am meisten gewürdigt wird. Im Ver-

²⁹ Siehe dazu das Kapitel „Die Malerei in der Phase II der *Sturm*-Geschichte. Die Beziehungen des *Sturm* zu zentralen Gruppierungen der internationalen Vorkriegsmoderne. Einflüsse dieser Gruppierungen auf die Entwicklung der *Sturm*-Ästhetik“. In: Volker Pirsich: „Der Sturm“, a.a.O., S. 102–153.

³⁰ Erst eine Paris-Reise im Herbst 1911 gibt den Futuristen durch die Berührung mit dem französischen Kubismus Impulse zur formalen Organisation ihrer Werke. Siehe dazu: Ebd., S. 112.

gleich zu anderen Künstlern ihrer jeweiligen Strömung haben diese beiden die Wendung zur amimetischen Darstellung, bis hin zu den ungegenständlichen Elementen, am konsequentesten vollzogen. „Der Sturm“ setzt sich also demnach in erster Linie für diejenige Malerei ein, die das Naturvorbild am weitesten hinter sich läßt. Je näher sie einer Abstraktion kommt, desto mehr Aufmerksamkeit von seiten der „Sturm“-Künstler und -Theoretiker wird ihr zuteil. Die „Sturm“-Entwicklung von 1912 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 charakterisiert Pirsich zusammenfassend wie folgt: *Es hat den Anschein, als ob der „Sturm“ in seiner Malerei-Rezeption in kurzer Zeit eine Reihe von hierarchisch aufeinanderfolgenden Stadien durchschreitet, bis er das höchste Stadium, den ‚Expressionismus‘ erreicht hat.*³¹ Besonders in den theoretischen „Sturm“-Schriften zur modernen Malerei trete diese Rangordnung deutlich zutage: *Der für den „Sturm“ der Anfangsjahre so bedeutsame Oskar Kokoschka und die Vertreter einer flächigen Expression^[32] werden als bedeutsame Künstler der Moderne überhaupt nicht mehr genannt; genannt und gewürdigt werden die Futuristen, die Kubisten und die Expressionisten – jedesmal in genau dieser Reihenfolge, mit dem Gipfelpunkt der Entwicklung als Abschluß.*^{33, 34}

Die Rolle des „Sturm“ als Sprachrohr einer sich in Richtung Abstraktion bewegenden bildenden Kunst ist von der Forschung früh erkannt und inzwischen verschiedentlich beleuchtet worden. Peter Sprengel beispielsweise sieht im „Sturm“ nach 1912 eine *radikale[n] Plattform des abstrakten Expressionismus*³⁵. Dieser Vorstellung soll hier widersprochen werden. Die Bezeichnung ‚abstrakt‘ darf nämlich im Hinblick auf den Einsatz der „Sturm“-Mitglieder für die amimetischen malerischen Tendenzen nur mit Einschränkung gebraucht werden. Mögen in der „Sturm“-Galerie auch noch so viele ‚abstrakte‘ Bilder ausgestellt und auf den Seiten der Zeitschrift gewürdigt worden sein, die Positionen der wichtigsten Kunstkritiker des „Sturm“ können nicht ohne weiteres unter dem Begriff einer *Abstraktionskonzeption*³⁶ zusammengefaßt werden. Es ist dabei zu bedenken – und bei der Betrachtung von Kunst- sowie Dichtungstheorien des „Sturm“ wird dies noch zu zeigen sein –, daß die „Sturm“-Mitarbeiter selbst den Terminus ‚abstrakt‘

³¹ Ebd., S. 114.

³² Gemeint ist hier vor allem Waldens Verehrung für die in der Fauves-Tradition stehende Malerei der Berliner Neuen Sezession, denn Waldens Malereiverständnis war um 1911 noch deutlich durch die Fauves geprägt. Vgl. dazu: Ebd., S. 93f., 113.

³³ Ebd., S. 114.

³⁴ Als Beispiel könnte Adolf Behne zitiert werden, der im Aufsatz „Deutsche Expressionisten“ folgende Bilanz der zeitgenössischen malerischen Strömungen zieht: *Also fassen wir zusammen: Expressionismus bezeichnet das Ziel. Die moderne Kunst will eine Kunst des Ausdrucks sein. Kubismus bedeutet die Sprache, deren sich viele Expressionisten, nicht alle, bedienen. Futurismus ist ein Name für Gefühlsströmungen, die die Rolle des Anregers gespielt haben.* In: „Der Sturm“ V (1914/15), H. 17/18, S. 114f., hier S. 115.

³⁵ Peter Sprengel: Von der Baukunst zur Wortkunst, a.a.O., S. 695.

³⁶ Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“, a.a.O., S. 43.

äußerst selten verwenden, wie sie in ihren Programmschriften überhaupt andere Kriterien zur Charakterisierung der modernen Malerei wählen als das der Ungegenständlichkeit. Solche Positionen wie die von Möser, der die in der Zeitschrift erschienenen kunst- und literaturkritischen Aufsätze als Beispiele der *Abstraktionslegitimation*³⁷ interpretiert, bedürfen deswegen einer kritischen Überprüfung.

Parallel mit der Ausstellungstätigkeit des „Sturm“ erfolgt die Publikation von kunstkritischen Artikeln, die Ereignisse und Entwicklungstendenzen in der modernen Malerei theoretisch zu begründen suchen. Einen der zentralen Diskussionspunkte dieser Artikel bildet die Frage nach dem Verhältnis des Kunstwerkes zur Natur, wobei die theoretische Auseinandersetzung mit der Abkehr der Malerei vom Nachahmungsprinzip großen Raum einnimmt. Die Diskussion um eine antinaturalistische Ausrichtung der modernen bildenden Kunst setzt schon in den ersten zwei „Sturm“-Jahrgängen ein³⁸, sie ist jedoch noch im Kontext der seit der Jahrhundertwende allgemein verbreiteten Kritik am mimetischen Charakter der Kunst zu betrachten, die zwar das Abbildungsprinzip ablehnt, aber keine neuen Darstellungsmethoden anbietet. Jetzt treten an ihre Stelle programmatische Beiträge führender avantgardistischer Maler, die der Propagierung ihrer Kunst dienen, sowie Abhandlungen der Kunsttheoretiker und Kunstkritiker, welche die Durchsetzung der neuen Malerei verfolgen und ihr Wesen zu beschreiben bestrebt sind. Dazu gehören neben Aufsätzen von bedeutenden Malern wie Boccioni³⁹, Marc⁴⁰, Delaunay⁴¹, Epstein⁴² kunsttheoretische Artikel von Kunowski⁴³, Hausenstein⁴⁴ und Hofman⁴⁵, nicht zu vergessen den wichtigsten Augenzeugen und Befürworter des Kubismus, Apollinaire⁴⁶. Für die Konstituierung der „Sturm“-Ästhetik sind jedoch vor allem die Beiträge von Kandinskij von erstrangiger Bedeutung, deren Gedankengut sich später, wenn auch z.T. modifiziert, in der Kunsttheorie von Walden wiederfindet. Gleich nach dem Erscheinen von Kandinskijs epochalem Buch

³⁷ Ebd., S. 12. Siehe ferner die Kapitel II.1 sowie II.3. In: Ebd., S. 12–25, 38–52.

³⁸ Siehe z.B. den Aufsatz von A. R. Schönland: Die neue Malerei. In: „Der Sturm“ II (1911/12), H. 58, S. 463f., sowie den Artikel von Wilhelm Worringer: Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei. In: „Der Sturm“ II (1911/12), H. 75, S. 597f.

³⁹ Hier ist der von Boccioni, Carrà, Russolo, Balla und Severini unterzeichnete Aufsatz „Futuristen“ sowie der von Boccioni allein verfaßte Aufsatz „Simultanéité futuriste“ zu nennen. Jeweils in: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 105, S. 3f., und „Der Sturm“ IV (1913/14), H. 190/191, S. 151.

⁴⁰ Franz Marc: Die Futuristen. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 132, S. 187; ders.: Kandinsky. In: „Der Sturm“ IV (1913/14), H. 186/187, S. 130; ders.: Zur Sache. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 115/116, S. 79f.

⁴¹ Robert Delaunay: Ueber das Licht. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 144/145, S. 255f.

⁴² E. Epstein: Einige Gedanken über Bildentstehung. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 140/141, S. 236–238.

⁴³ Lothar von Kunowski: Der Stil der Linie. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 117/118, S. 96–98.

⁴⁴ Wilhelm Hausenstein: Vom Kubismus. In: „Der Sturm“ IV (1913/14), H. 170/171, S. 67–70.

⁴⁵ Vlatislav Hofman: Der Geist der Umwandlung in der bildenden Kunst. In: „Der Sturm“ IV (1913/14), H. 190/191, S. 146f.

„Über das Geistige in der Kunst“ druckt Walden einen umfangreichen Auszug aus einem der zentralen Kapitel dieses Werkes, „Formen- und Farbensprache“, im „Sturm“ ab⁴⁷. Noch in demselben Jahrgang erscheint Kandinskij's Aufsatz „Ueber Kunstverstehen“⁴⁸, dem im vierten Jahrgang der Artikel „Malerei als reine Kunst“⁴⁹ folgt. Darüber hinaus erscheint 1913 im „Sturm“-Verlag Kandinskij's Autobiographie⁵⁰.

Mit dem Ausbruch des ersten Weltkrieges scheidet eine Reihe bedeutender Maler aus dem Aktionsfeld des „Sturm“ aus: Kandinskij geht im Spätsommer 1914 in seine Heimat zurück; im Krieg fallen Umberto Boccioni, August Macke und Franz Marc. Die Veranstaltung von Ausstellungen wird aber ungeachtet des Krieges fortgesetzt, genauso wie die kunstkritische Diskussion auf den Seiten der Zeitschrift. Die Ausstellungstätigkeit des „Sturm“ wird ab 1914 sogar auf andere Städte Deutschlands sowie auf das Ausland ausgeweitet; Sven Arnold vermutet für den Zeitraum von 1914 bis 1924 *rund 250 STURM-Ausstellungen außerhalb Berlins*⁵¹. „Der Sturm“ hält auch weiterhin an seiner ausschließlich der Kunst verbundenen Linie fest, alle politischen Themen bewußt umgehend⁵², und bildet damit einen scharfen Gegensatz zum pazifistischen Engagement der „Weißen Blätter“ oder der „Aktion“.

Das Jahr 1914 ist bei allen schweren Verlusten in den Reihen führender Mitarbeiter insofern entscheidend, als die ersten Gedichte von August Stramm im „Sturm“ veröffentlicht werden, die der weiteren Entwicklung der Zeitung eine neue Richtung geben. Das von der Malerei verdrängte poetische Interesse rückt wieder in den Vordergrund und ruft die Auseinandersetzung mit einem Gedichttyp ins Leben, der den „Sturm“-Theoretikern als eine Entsprechung zur modernen malerischen Formensprache auf der Ebene des Wortes erscheint. Neben der weiterhin andauernden Beschäftigung mit der Malerei beginnt die Dichtung eine bedeutende Rolle im „Sturm“ zu spielen. Bis 1914 verlieren sich noch die

⁴⁶ Guillaume Apollinaire: *Realité, peinture pure*. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 138/139, S. 224f.; ders.: *Die moderne Malerei*. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 148/149, S. 272.

⁴⁷ Wassily Kandinsky: *Formen- und Farben-Sprache*. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 106, S. 11–13.

⁴⁸ Ders.: *Ueber Kunstverstehen*. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 129, S. 157f.

⁴⁹ Ders.: *Malerei als reine Kunst*. In: „Der Sturm“ IV (1913/14), H. 178/179, S. 98f.

⁵⁰ Ders.: *Kandinsky 1901–1913 (Autobiographie)*, Verlag Der Sturm 1913.

⁵¹ Sven Arnold: *Das Spektrum des literarischen Expressionismus in den Zeitschriften Der Sturm und Die Weissen Blätter*, a.a.O., S. 42.

⁵² Walden vertrat die Ansicht, daß Kunst und Politik zwei einander ausschließende Sphären sind. Die Nachrufe auf die im Krieg gefallenen, von Walden hoch geachteten Künstler und Dichter sind nahezu die einzige Information im „Sturm“ über das Kriegsgeschehen. Zur gesellschaftlich-politischen Stellungnahme des „Sturm“ siehe z.B. Maurice Godé: *Von der ‚autonomen Kunst‘ zum Kommunismus: Zur Entwicklung der expressionistischen Zeitschrift Der Sturm (1910–1932)*. In: Manfred Gangl, Gérard Raulet (Hg.): *Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik*. Frankfurt a.M., New York 1994, S. 111–121. Weiterhin Eva Kollinsky: *Engagierter Expressionismus. Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik. Eine Analyse expressionistischer Zeitschriften*. Stuttgart 1970, insbesondere S. 9, 46, 82f.

expressionistischen, durch innovative Stilelemente gekennzeichneten Texte in der Masse konventioneller Lyrik und den dominierenden Veröffentlichungen zur bildenden Kunst. Mit dem fünften Jahrgang 1914/15 verändert sich die Situation der im „Sturm“ publizierten Dichtung insofern, als die anfängliche Offenheit der Zeitschrift gegenüber verschiedenen literarischen Ausdrucksformen aufgegeben und durch die Konzentration auf die poetischen Beiträge einiger weniger Mitarbeiter ersetzt wird.⁵³ Es kommt zur Gründung des eigentlichen „Sturm“-Kreises. Was die Gattungen betrifft, kommt jetzt der Lyrik entschiedene Priorität zu, wobei sich einzelne kennzeichnende Stilelemente herausbilden und von Nummer zu Nummer an Gewicht gewinnen. Gemeint sind hier in erster Linie die von Stramm entwickelten Sprachverfahren, die noch ausführlicher betrachtet werden sollen. Hier sei nur erwähnt, daß sich viele „Sturm“-Dichter einzelne Merkmale der Strammschen Worttechnik aneignen und somit für eine radikale, die geltenden Normen des Sprachgebrauchs überschreitende Erneuerung der dichterischen Ausdrucksweise entscheiden.⁵⁴ Neben dieser innovativen poetischen Praxis ist im „Sturm“ nicht weniger breit eine weitere poetische Form vertreten, die ihre Wirkung vor allem durch ihre Bildlichkeit erzielt und ab 1914 auch durch einige Mitarbeiter repräsentiert wird.⁵⁵ Es ist jedoch vor allem der erste Dichtungstyp, der im „Sturm“ von seiten führender Theoretiker dieses Künstlerkreises eine Aufwertung erfährt und als Musterbeispiel des expressionistischen Umgangs mit dem dichterischen Wort propagiert wird.

Neben dem zunehmenden Interesse des „Sturm“ für die lyrische Gattung, die mit der stilistischen Vereinheitlichung veröffentlichter Texte einhergeht, sowie der allmählichen Konstituierung des „Sturm“-Kreises ist um 1914 noch eine andere bedeutende Entwicklung zu verzeichnen: die einsetzende Herausarbeitung einer eigenständigen, zunächst auf den Bereich der bildenden Kunst beschränkten Kunsttheorie. Im Unterschied zu den bis 1914 im „Sturm“ publizierten kunstkritischen Aufsätzen, die von den Vertretern verschiedener Stilrichtungen der bildenden Kunst stammten und sich durch eine gewisse Heterogenität der Meinungen auszeichneten, wird im „Sturm“ jetzt unter der Federführung von

⁵³ Im Zeitraum 1914–1916 gehören dazu vor allem Stramm, Heynicke, Knoblauch, Sophie van Leer und Wilhelm Runge. Vereinzelt Beiträge liefern außerdem Quartner, Ring, Keleti, Alker u.a. Vgl. dazu Sven Arnold: *Das Spektrum des literarischen Expressionismus in den Zeitschriften *Der Sturm* und *Die Weissen Blätter**, a.a.O., S. 55.

⁵⁴ Zum Stramm-Kult im „Sturm“ sowie zu einem kritischen Umgang mit seinem Gedichttyp vgl.: Kurt Möser: „Nach der strammen ‚Sturm‘-Methode gedichtet“ – Parodien und andere Textverarbeitungen im Umfeld der Lyrik August Stramms. In: *Der Deutschunterricht* 37 (1985), S. 58–73.

⁵⁵ Als typische Vertreter sind hier Kurt Heynicke und Wilhelm Runge zu nennen. Vgl. dazu Sven Arnold: *Das Spektrum des literarischen Expressionismus in den Zeitschriften *Der Sturm* und *Die Weissen Blätter**, a.a.O., S. 57f.

Herwarth Walden und Adolf Behne⁵⁶ an der Ausformulierung einer eigenen ästhetischen Konzeption gearbeitet.

Wird die theoretische Konzeption des „Sturm“ für die bildende Kunst in ihren groben Zügen spätestens mit dem Ende des fünften Jahrgangs im Sinne eines einheitlichen Ganzen als abgeschlossen angesehen, befindet sich die entsprechende Diskussion in bezug auf die Dichtung 1916 noch in ihren Anfängen. Möser betont nachdrücklich, daß *die frühe ‚Sturm‘-Theorie bis zu Stramms Tod [...] als Produkt der Diskussion um die bildende Kunst gelten muß und in engem Zusammenhang mit deren spezifischer Problematik entwickelt wurde*⁵⁷. Erst nachdem durch die Veröffentlichung von Stramms Gedichten ein positives Beispiel einer mit der modernen Malerei korrespondierenden Dichtung gegeben wurde, beginnt die Ausweitung der Kunsttheorie auch auf die Literatur. Von da an steht jedoch die theoretische Auseinandersetzung mit poetologischen Fragen sowie die Pflege einer neuen dichterischen Form im Mittelpunkt des publizistischen Interesses des „Sturm“. Vor allem mit dem Beitritt von Lothar Schreyer zum „Sturm“ und dem Beginn der aktiven Tätigkeit Rudolf Blümners⁵⁸ – zwei neben Walden bedeutende „Sturm“-Theoretiker – bekommt die Ausarbeitung programmatischer Grundlagen für den Bereich der Dichtung Unterstützung. Anstelle sporadischer Äußerungen zu literaturspezifischen Problemen erscheinen nun eine Reihe wichtiger programmatischer Beiträge.⁵⁹ Die Veröffentlichung setzt jetzt voraus, daß die jeweiligen Autoren die Ansichten der führenden „Sturm“-Theoretiker teilen; Künstler, welche die entsprechende Konzeption nicht akzeptieren, verlassen den „Sturm“.⁶⁰

Mit dem Eintritt neuer Mitarbeiter⁶¹ bekommt die in der Nachfolge Stramms ausgeübte dichterische Praxis auf den Seiten der Zeitschrift zentralen Stellenwert und gibt dem Er-

⁵⁶ Adolf Behne gilt in den Jahren 1914/15 neben Walden als wichtigster Theoretiker des „Sturm“ und hat zur Konstituierung der frühen „Sturm“-Theorie entschieden beigetragen. Bereits 1917/18 scheidet er jedoch aus dem „Sturm“-Kreis aus. Zu Behnes theoretischen Ansichten sowie zu den Gründen seines Bruchs mit der Zeitschrift siehe Kurt Möser: *Literatur und die „Große Abstraktion“*, a.a.O., S. 38–52.

⁵⁷ Ebd., S. 52.

⁵⁸ Obwohl Rudolf Blümner seit der Gründung der Zeitschrift zu ihren Mitarbeitern zählt, greift er erst um 1916 konstruktiv in die Diskussion ein.

⁵⁹ Dies sind in erster Linie Aufsätze von Walden, Schreyer und Blümner, die im Kapitel „Die Wortkunsttheorie des „Sturm““ dieser Arbeit behandelt und interpretiert werden.

⁶⁰ Lothar Schreyer äußerte sich dazu wie folgt: *Der Sturm konnte [...] niemals eine Organisation werden. Er ist stets ein Freundeskreis gewesen von Freunden, die aus gleicher Erkenntnis arbeiteten und die Führung und Durchsetzung ihrer Erkenntnis Herwarth Walden anvertrauten. Waren die Erkenntnisse für den einzelnen nicht mehr zwingend, so stand er nicht mehr in der Kampffreiheit. Diese gemeinsame Arbeit aus freiem Willen ist das dem Außenstehenden Unverständlichste an der Arbeit des Sturm. Sie ist aber – das wissen wir – das Entscheidende.* Lothar Schreyer: *Zur Geschichte des Sturm*. In: Herwarth Walden: *Einblick in Kunst*. Verlag Der Sturm, Berlin 1917, S. 168f., hier S. 169.

⁶¹ Unter den Autoren, die ab dem achten Jahrgang (1917/18) häufig im „Sturm“ veröffentlichten und deutlich in der Tradition Stramms stehen, sind Franz Richard Behrens, Günter Mürr, Kurt Liebmann, Adolf Allwohn

scheinungsbild der „Sturm“-Hefte ein charakteristisches Gepräge.⁶² In den Jahren 1917–1920, die als Blütezeit in der Geschichte des „Sturm“ gelten, wird das von seinen Theoretikern entwickelte ästhetische Programm auf mehrere Kunstgattungen ausgeweitet, wobei der Dichtung im System der Künste eindeutige Priorität zukommt.⁶³ Im Zusammenhang mit der „Sturm“-spezifischen poetischen Praxis, die zum großen Teil in Anlehnung an die Dichtungstheorie des „Sturm“ sowie an das lyrische Werk von August Stramm entstanden ist, muß auf das Schaffen von Franz Richard Behrens, Kurt Schwitters und Otto Nebel gesondert hingewiesen werden. Behrens, Schwitters und Nebel modifizieren das im „Sturm“ gültige Muster der Stramm-Vorlage entscheidend und bereichern die literarische „Sturm“-Produktion durch neue Sprachtechniken. Die Beschäftigung mit ihrem Werk kann daher manche Erkenntnisse über die Möglichkeiten der Weiterentwicklung einer auf der Grundlage der „Sturm“-Theorie geschaffenen Dichtung vermitteln. Die Mitarbeit von Schwitters und Nebel ebenso wie vereinzelte Veröffentlichungen von Hans Arp gehören allerdings in die zwischen 1919 und 1921 einsetzende Phase des allmählichen Ausstiegs des „Sturm“ aus seiner Rolle des Verbreiters und Verteidigers der neuen Kunst.

Der Zeitraum nach 1921 wird in der Forschungsgeschichte des „Sturm“ als Niedergang der Zeitschrift betrachtet. Die um 1912 noch provokativ wirkenden malerischen Stilrichtungen haben sich inzwischen etabliert, Kontakte zu neu entstandenen internationalen Kunstströmungen wie etwa Dadaismus oder Konstruktivismus kommen nur zögernd voran. Der bis 1921 in allen Einzelheiten herausgebildeten Kunsttheorie des „Sturm“ wird nichts grundsätzlich Neues mehr hinzugefügt. 1930, mit der Emigration Waldens in die Sowjetunion, stellt der „Sturm“ sein Erscheinen endgültig ein.

Bei der Betrachtung der Dichtungstheorie ebenso wie anderer Kunstkonzeptionen des „Sturm“ muß präsent bleiben, daß die meisten dort anzutreffenden Leitgedanken in der Nachfolge und auf der Grundlage der für die Malerei entwickelten Kunsttheorie entstanden. Dabei reicht die Analogiesetzung von der Begrifflichkeit bis zur Übernahme prinzipieller Darstellungsverfahren. Am besten ist der Stellenwert kunsttheoretischer, vorwiegend

und Lothar Schreyer zu nennen. Vgl. Sven Arnold: Das Spektrum des literarischen Expressionismus in den Zeitschriften *Der Sturm* und *Die Weissen Blätter*, a.a.O., S. 65–71.

⁶² Gemeint ist hier die stark formal orientierte stilistische Komponente, die sich im Aufbrechen vorhandener semantischer und syntaktischer Strukturen äußert und zur Konzentration auf das Stammwort drängt.

⁶³ Dieser Höhepunkt der „Sturm“-Ästhetik wird durch eine Reihe bedeutender Veröffentlichungen markiert. Im Verlag Der Sturm erscheinen von Walden der Sammelband „Einblick in Kunst“ (1917) mit seinen wichtigsten Aufsätzen zur bildenden Kunst sowie der Sammelband „Expressionismus/Die Kunstwende“ (1918), in dem Walden neben seinen eigenen Beiträgen auch Aufsätze anderer „Sturm“-Künstler und -Theoretiker zusammenbringt; ebenso erscheint Waldens Schrift „Die neue Malerei“ (1919). Weitere bedeutsame Schriften sind „Die neue Kunst“ von Schreyer (1920) sowie „Der Geist des Kubismus und die Künste“ von Blümner (1921).

auf die moderne Malerei bezogenen Thesen bis jetzt für die poetische Theorie und Praxis des „Sturm“ untersucht worden, wenn auch einzelne Aspekte dieses Einflusses je nach dem Erkenntnisinteresse des jeweiligen Forschers unterschiedliche Gewichtung erfahren. Da im Mittelpunkt der vorliegenden Studie die Frage nach dem Amimetischen steht, soll im folgenden vor allem diskutiert werden, welche Schwerpunkte die für die Malerei verfaßte Kunsttheorie des „Sturm“ hinsichtlich einer amimetischen Gestaltungsweise setzt. Daran ist die Betrachtung der Dichtungstheorie anzuschließen, bei der das gleiche Problem des Amimetischen, diesmal in bezug auf die Dichtung, unter die Lupe genommen wird. Es soll dadurch u.a. deutlich werden, wie stark poetologische Thesen der „Sturm“-Theoretiker auf die Errungenschaften der avantgardistischen Malerei, vor allem im Bereich neuer Sprachmittel, ausgerichtet sind.

3.2 Theoretische Begründung der abstrakten Malerei. „Über das Geistige in der Kunst“

Eine in der Forschung fest verankerte und relativ gut belegte Ansicht ist, daß die „Sturm“-Kunsttheorie auf den Thesen basiert, die bereits in den früheren Jahrgängen der Zeitschrift von einzelnen Künstlern und Kunsttheoretikern dargelegt wurden. Die Ausformulierung der „Sturm“-Theorie durch Walden und Behne beginnt nach diesem allgemein verbreiteten Standpunkt erst, als die Abkehr der modernen Kunst vom Nachahmungsprinzip mit einigen Hintergründen und Merkmalen in einer Reihe von kunstkritischen Artikeln diskutiert wurde, deren Autoren in ihrer Mehrheit nicht zum späteren „Sturm“-Kreis gehörten: *Erst nachdem bedeutende Aufsätze zur „Neuen Kunst“ vorlagen, nachdem Kandinsky und die Futuristen publiziert hatten, [...] ging [Walden – d. Vf.] dazu über, seine eigenen Vorstellungen zur Kunst zu artikulieren.*⁶⁴ Diese Ansicht von Möser kann stellvertretend für die Position beinahe der gesamten „Sturm“-Forschung stehen. Die Nähe der frühen Kunstkonzeption des „Sturm“ zu den zuvor an gleicher Stelle publizierten Auffassungen moderner Kunst ist so auffällig, daß manche Forscher dieser Konzeption jegliche Innovation absprechen. So äußert sich etwa Elmar Bozzetti zu Waldens kunstkritischen Ausführungen: *Herwarth Walden hat nur übernommen, was andere vor ihm gesagt hatten, und sich für die Verbreitung dieser Ideen eingesetzt*⁶⁵. Möser betrachtet diese Tatsache zwar etwas differenzierter, macht aber ebenso auf das Fehlen eigenständiger Ideen im „Sturm“ aufmerksam: *Tatsächlich sind die zentralen Positionen der frühen „Sturm“-*

⁶⁴ Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“, a.a.O., S. 38.

⁶⁵ Elmar Bozzetti: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramm's. Köln 1961, S. 303.

*Theorie in keinem Fall innovativ; [...] Für nahezu jeden Gedanken ist die Vorgeschichte innerhalb der Zeitschrift rückverfolgbar*⁶⁶.

Als besonders anregend und fruchtbar für die theoretischen Ansichten der „Sturm“-Künstler gilt der Einfluß von Kandinskis Ideen. In nahezu jeder Arbeit über diesen Künstlerkreis wird auf die Rolle des berühmten Malers bei der Entwicklung programmatischer Thesen ebenso wie bei der künstlerischen Arbeit im Rahmen der Zeitschrift hingewiesen. Hier reichen die Stimmen von Äußerungen mit rein konstatierendem Charakter bis zur Reduktion der „Sturm“-Kunsttheorie auf ein bloßes Duplikat von Kandinskis Konzeption. Die ideelle Nähe des „Sturm“ zum Gedankengut Kandinskis expliziert beispielsweise Bruno Hillebrand⁶⁷, auf den Zusammenhang einiger seiner ästhetischen Kategorien mit „Sturm“-spezifischen kunsttheoretischen Begriffen macht Elmar Bozzetti aufmerksam⁶⁸. Kurt Möser projiziert seine Untersuchung der Kunst- und Dichtungstheorie des „Sturm“ auf Kandinskis Überlegungen⁶⁹ und stellt dabei eine *klare Umakzentuierung*⁷⁰ einzelner Postulate Kandinskis fest. Kristina Mandalka bezeichnet Kandinskis Bedeutung für Waldens Erkenntnisse im Bereich der bildenden Kunst und Waldens programmatische Forderungen für die Malerei wie für die Dichtung als *unbestritten*⁷¹, definiert jedoch ihren Charakter zugleich als *Paraphrasierungen der Äußerungen Kandinskys*⁷². Einen recht kategorischen Standpunkt vertritt Wilderich Voermanek, indem er einzelne Thesen der „Sturm“-Theorie als bloße Übernahme entsprechender Ansichten von Kandinskij betrachtet: *Die „Sturm“-Künstler nehmen Kandinskys Gedanken auf, ohne im Prinzip Neues hinzuzufügen*⁷³. Sinnvoll und überzeugend klingt dagegen der Vorschlag von Volker Pirsich, *davon auszugehen, daß der „Sturm“ im Prozeß der Ausformulierung seiner Kunsttheorie sich in allererster Linie auf die theoretischen Äußerungen und die künstlerische Praxis Kandinskys stützt und dann in Richtung auf größere Rigorosität weiterentwickelt*⁷⁴.

Die aufgelisteten ausgewählten Standpunkte zum Verhältnis des „Sturm“ zu Kandinskij haben zum Ziel, die große Bedeutung der Person Kandinskis für beinahe jedes der einzelnen Postulate der Kunst- sowie Dichtungstheorie des „Sturm“ bewußt zu machen und die Kompliziertheit dieser Fragestellung zu demonstrieren. Die Einzelheiten der entsprechen-

⁶⁶ Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“, a.a.O., S. 49.

⁶⁷ Bruno Hillebrand: Expressionismus als Anspruch, a.a.O., S. 239.

⁶⁸ Elmar Bozzetti: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, a.a.O., S. 297ff.

⁶⁹ Vgl. dazu z.B. Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“, a.a.O., S. 42–46.

⁷⁰ Ebd., S. 43.

⁷¹ Kristina Mandalka: August Stramm – Sprachskepsis und kosmischer Mystizismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert. Herzberg 1992, S. 44.

⁷² Ebd., S. 47.

⁷³ Wilderich Voermanek: Untersuchungen zur Kunsttheorie des „Sturm“-Kreises, a.a.O., S. 16.

⁷⁴ Volker Pirsich: „Der Sturm“, a.a.O., S. 149.

den Diskussion gehören nicht in den Rahmen der vorliegenden Untersuchung. Angesichts der grundlegenden Bedeutung der kunsttheoretischen Konzeption Kandinskij für den „Sturm“ wie für die gesamte zeitgenössische Kunstszene überhaupt seien jedoch ausgewählte Leitsätze seines epochalen Buches „Über das Geistige in der Kunst“ mit einigen Grundbegriffen dargelegt, um im Laufe der weiteren Untersuchung darauf rekurrieren zu können.

Ein charakteristisches Merkmal der gegenwärtigen Kulturepoche sieht Kandinskij in einer sich abzeichnenden *geistige[n] Wendung*⁷⁵, welche im Verlust des Glaubens an das materialistische Wissen einerseits und im Interesse für das *Nichtnaturelle, Abstrakte*, für die *innere Natur* der Phänomene (ÜdG, 54) andererseits besteht. In der Kunst glaubt Kandinskij diese Entwicklung am deutlichsten zu erkennen: Alle Künste vereinigt das Streben, sich von der realen Natur ganz zu emanzipieren und geistige Inhalte durch *rein künstlerische Mittel* (ÜdG, 44) auszudrücken.

Der veränderte künstlerische Inhalt wird von Kandinskij durch verschiedene Attribute charakterisiert; kennzeichnend sei sein immaterielles, geistiges, ja mystisches Wesen. Diese neue amimetische Richtung des Schaffensprozesses wird von Kandinskij als Ausdruck des überindividuellen *Rein- und Ewig-Künstlerische[n]* (ÜdG, 80) gedeutet, das unabhängig von Raum und Zeit existiert, in jeder Epoche und in jedem Volk vorhanden ist und eine geistige Verwandtschaft herstellt. Dieses Element ist objektiver Natur, kann jedoch nur mit Hilfe des Subjektiven, des Künstlers, zum Ausdruck kommen. *Das unvermeidliche Sichausdrückenwollen des Objektiven* (ÜdG, 82) bezeichnet Kandinskij als *innere Notwendigkeit*. Sie bestimmt den Schaffensprozeß des Künstlers und die Entwicklung der Kunst. Die Gefühle und Erlebnisse des Künstlers werden deswegen nicht zuletzt so hoch geachtet, weil sich in ihnen das Geistig-Objektive offenbart.

Das gemeinsame Ziel der Künste, welches in der Gestaltung rein geistiger Inhalte durch ausschließlich genuine künstlerische Mittel liegt, führt nach Kandinskij zur Abgrenzung einzelner Künste voneinander, da ihnen unterschiedliches Material zur Verfügung steht: das Wort in der Dichtung, der Ton in der Musik, die Farbe und die Form in der Malerei. Die Wendung der Künstler zu den ihrer Kunst immanenten konstitutiven Elementen wird von Kandinskij als eine der wichtigsten Leistungen der neuen Epoche angesehen. Obwohl das Spezifische ihres Materials die Künstler schon immer beschäftigt hatte,

⁷⁵ Überschrift des III. Kapitels in: Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, a.a.O., S. 36. Im folgenden wird der Titel der Schrift als UdG hinter dem jeweiligen Zitat in Klammern abgekürzt angeführt, während sich die Zahlen auf die Seiten beziehen.

rückte diese Frage jetzt erstmalig in den Vordergrund. Denn mit ihrer Umwandlung zu einem von der Natur unabhängigen, autonomen Organismus blieb die Kunst allein auf sich selbst angewiesen, auf eigenes Material und eigene Ausdrucksmittel.

Unter den Künsten, die sich allmählich aus dem Dienste der Natur befreien, hebt Kandinskij besonders die Musik hervor und verweist auf die Einzigartigkeit ihrer Gestaltungsmittel, die nicht von außen her genommen, sondern dem Wesen der Musik immanent seien, und auf den unfaßbaren, sich im Material entfaltenden Inhalt. Dies macht Musik für Kandinskij zum Ideal einer abstrakten Kunst. Man könnte einwenden, daß Kandinskij's Idee von der Vorbildstellung der Musik nicht neu ist und an die Rolle dieser Kunst etwa in der Romantik oder im Symbolismus erinnert. Das Neue besteht in Kandinskij's Forderung von einem *prinzipiellen Ablernen* von der Musik, einer *prinzipiell gleichen* Behandlung der eigenen Mittel [ÜdG, 55, Hervorhebung im Original]. Es geht nicht um ein Kopieren oder ein Malen der Musik, nicht um eine intuitive Annäherung an ihre Ausdrucksweise, sondern um die ‚Formidentitäten‘⁷⁶, um eine Übertragung von strukturellen Gesetzmäßigkeiten einer Kunstform in eine andere mit der Berücksichtigung der Spezifika des jeweiligen Materialcharakters. Auf das Erforschen der inneren Eigenschaften der entsprechenden Kunstelemente legt Kandinskij dabei großes Gewicht, weil *jedes Mittel eine ihm geeignete Anwendung in sich birgt und [...] diese Anwendung herauszufinden ist* (ÜdG, 55).

Das umfangreichste Kapitel des Buches – „Formen- und Farbensprache“ (ÜdG, 66–112) – ist der Beschäftigung mit dem Material der Malerei gewidmet. Gerade dieses Kapitel wurde von Walden, leicht gekürzt, im „Sturm“ abgedruckt. Seine bewußte Orientierung an der Musik hebt Kandinskij schon mit dem Epigraph: [...] *Horch auf die Musik!* (ÜdG, 65) hervor und thematisiert in den Einführungssätzen eine ihrer bedeutenden Eigenschaften – die unmittelbare Wirkung des musikalischen Klanges: *Der musikalische Ton hat einen direkten Zugang zur Seele. Er findet da sofort einen Widerklang [...]* (ÜdG, 66). Nicht über den Verstand wird dieser oder jener Gemütszustand beim Rezipienten ausgelöst, sondern durch unmittelbare sinnliche Wahrnehmung. Wenn der einzelne Ton auch noch keine Musik ist, so strömt er doch Energie aus, schickt Impulse an den Zuhörer und läßt ihn diesen Ton nachempfinden. Kandinskij geht davon aus, daß auch Elemente der Malkunst, isoliert genommen, eine physische und psychische Wirkung haben. Er glaubt, daß die Farbe eine *enorme Kraft in sich birgt, die den ganzen menschlichen Körper, als physischen Organismus, beeinflussen [...], und [...] einen direkten Einfluß auf die Seele* ausüben kann (ÜdG, 64). Ähnliche Wirkung kann auch die Form hervorrufen, die ebenfalls einen *inneren Klang*

hat (ÜdG, 68). Und wie man die Elemente der Musik – die Töne – in einen Zusammenklang bringt, damit ein Musikstück entsteht, müssen auch in der Malerei Farben und Formen zu einer *Harmonie* (ÜdG, 108), zu einem *malerischen Kontrapunkt* (ÜdG, 79) zusammengefügt werden. Im *Kompositionellen* sieht Kandinskij den Weg zu einer vollkommenen Befreiung der Malerei von der Naturnachahmung (ÜdG, 72).

Kunst im abstrakten Sinne fängt für ihn mit dem Schaffen einer *rein malerische[n] Komposition* (ÜdG, 66) an. Sie gilt ihm als Ziel des Künstlers, denn nur durch eine kompositionelle Organisation der Farbformen, den Gestaltungsprinzipien der Musik ähnlich, könne der geistige Inhalt eine materielle Gestalt annehmen und einen unmittelbaren Einfluß auf den Rezipienten ausüben.

Das Ziel des Kunstwerkes sieht Kandinskij erfüllt, wenn beim Aufnehmenden eine *starke seelische Vibration* (ÜdG, 122) ohne die Hilfe der darstellenden, erzählerischen Elemente, einer Fabel, ohne die Beimischung von kunstfremden Mitteln erreicht wird; er nennt es *direkte abstrakte Wirkung des Werkes* (ÜdG, 121).

3.3 Die frühe Kunsttheorie des „Sturm“ als Plädoyer für amimetische Malerei

Die Anfänge einer eigenständigen Kunsttheorie des „Sturm“ werden in der Forschung meistens auf das Jahr 1914 datiert und in einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Konstituierung des „Sturm“-Kreises gebracht. Bis zu diesem Zeitpunkt stammten die meisten kunsttheoretischen Aufsätze von den Autoren, die nur gelegentlich in der Zeitschrift veröffentlichten und deren Tätigkeit in der Regel auf die ersten vier Jahrgänge beschränkt blieb. Jetzt bildet sich ein fester Kern von Mitarbeitern heraus, die regelmäßig sowohl theoretische als auch poetische Beiträge liefern.

Als erster ‚Baustein‘ der eigentlichen „Sturm“-Kunsttheorie gilt meist ein Aufsatz von Herwarth Walden mit dem Titel „Erster Deutscher Herbstsalon. Vorrede“⁷⁷. Tatsächlich handelt es sich dabei um den ersten Beitrag, der von einem Mitglied des „Sturm“-Kreises, ja von seinem Haupttheoretiker stammt.

In der folgenden Untersuchung von Waldens und Behnes Äußerungen zur modernen Malerei, die sich vor allem der jeweiligen Akzentuierung amimetischer Prozesse widmen wird, werden sechs Aufsätze berücksichtigt. Bei Walden sind es „Erster Deutscher Herbstsalon.

⁷⁶ Der Begriff stammt aus dem Titel des Aufsatzes von Werner Haftmann: Formidentitäten zwischen Musik und moderner Malerei, a.a.O.

⁷⁷ Herwarth Walden: Erster Deutscher Herbstsalon. Vorrede. In: „Der Sturm“ IV (1913/14), H. 180/181, S. 106.

Vorrede“, „Das Wissen um die Kunst“⁷⁸ sowie „Bilder. Vortrag zur Eröffnung der Sturm-Ausstellung in Den Haag“⁷⁹, wobei es im ersten und dritten Aufsatz Abschnitte gibt, die fast wörtlich übereinstimmen. Von Behne werden „Zwei Ausstellungen“⁸⁰, „Zur neuen Kunst“⁸¹ und „Deutsche Expressionisten“⁸² herangezogen, mit der Anmerkung, daß im Beitrag „Zur neuen Kunst“ lange Passagen aus „Zwei Ausstellungen“ übernommen wurden.

Als erstes ist festzuhalten, daß beide Theoretiker explizit die Loslösung der Kunst von der Natur thematisieren und durch ihre Interpretationen zu rechtfertigen suchen. Behne hebt als eine bemerkenswerte Eigenschaft der neuen Malerei ihre *starke Abwendung*, ihre *bewußte Abkehr von der Natur*⁸³ hervor und fordert das Publikum auf, beim Betrachten eines Kunstwerkes *die Manie des Vergleichens mit der Natur*⁸⁴ aufzugeben. Mit seiner ganzen Überzeugungskraft ist er in den Aufsätzen „Zwei Ausstellungen“ und „Zur neuen Kunst“ bestrebt zu beweisen, daß die Kunst und die Natur zwei verschiedene Welten sind, die *nichts miteinander gemein haben [können]*⁸⁵ und deswegen nicht aufeinander bezogen werden dürfen. Die amimetische Wendung akzentuiert auch Walden, indem er behauptet: *[...] Nachahmung kann nie Kunst sein, ob sie nun von den Bildern oder von der Natur genommen ist*⁸⁶, und das Wesen der modernen Malerei auf die knappe Formel: *Kunst ist Gabe und nicht Wiedergabe*⁸⁷ bringt. Das typische Merkmal der modernen Künstler besteht für Walden darin, daß man bei ihnen die *affenhafte Fähigkeit, nachzuahmen, vermißt*⁸⁸. Entsprechend diesen Ansichten und übereinstimmend mit Behne lehrt Walden den Zuschauer, die Praxis des Vergleichens mit außerkünstlerischen Phänomenen sowie mit einer dem Mimesisprinzip verpflichteten Tradition aufzugeben: *Also vergleichen wir nicht. Weder mit den alten Meistern [...], noch mit der Natur*⁸⁹.

Die angeführten Zitate knüpfen in der Eindringlichkeit, mit der hier die Abbildung in der Kunst abgelehnt wird, an die „Sturm“-Beiträge der ersten zwei Jahrgänge an, so an die von

⁷⁸ H. W. (=Herwarth Walden): Das Wissen um die Kunst. In: „Der Sturm“ IV (1913/14), H. 182/183, S. 115.

⁷⁹ Herwarth Walden: Bilder. Vortrag zur Eröffnung der Sturm-Ausstellung in Den Haag. In: „Der Sturm“ VII (1916/17), H. 1, S. 2–4.

⁸⁰ Adolf Behne: Zwei Ausstellungen. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 107, S. 19f.

⁸¹ Ders.: Zur neuen Kunst. In: „Der Sturm“ V (1914/15), H. 1, S. 2f.

⁸² Ders.: Deutsche Expressionisten. In: „Der Sturm“ V (1914/15), H. 17/18, S. 114f.

⁸³ Adolf Behne: „Zwei Ausstellungen“, a.a.O., S. 20.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Herwarth Walden: Erster Deutscher Herbstsalon, a.a.O., S. 106.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Herwarth Walden: Bilder, a.a.O., S. 3.

⁸⁹ Ebd.

A R. Schönlink oder auch von Walden⁹⁰ selbst. Allerdings werden in der zweiten Phase der „Sturm“-Geschichte, zu der die hier interpretierten Artikel beider Theoretiker zählen, neue wichtige Akzente gesetzt: Hat man bis jetzt hauptsächlich Kritik an den abbildenden Kunstverfahren geübt und den Verzicht auf eine nachahmende Naturwiedergabe gefordert, ohne ein Gegenmodell aufzustellen, bemüht man sich nun darum, ein positives Paradigma zu entwerfen. Aufbauend auf den Erkenntnissen so bedeutender Kunsttheoretiker wie etwa Kandinskij, Worringer, Hausenstein oder Hofman, wird der amimetische Leitsatz der neuen Malerei in den genannten Aufsätzen von Walden und Behne an einzelnen Details des Darstellungsprozesses erläutert und seine ästhetische Daseinsberechtigung legitimiert. Geht Behne dabei vorwiegend auf die Mittel und formalen Stilprinzipien der neuen Kunst ein, widmet sich Walden hauptsächlich der Beschreibung des neuen Künstlertyps sowie der inhaltlichen Seite malerischer Gestaltung.

Seine These, daß es unangemessen sei, bei der Beurteilung der Bilder die Natur als Maßstab zu wählen, begründet Behne zuallererst durch die besondere Beschaffenheit des künstlerischen Materials: *Die Malerei [...] ist ein Arbeiten mit Farben, mit Linien, mit Hell und Dunkel, sie ist das Füllen einer gegebenen Fläche aus Papier, Holz oder Leinwand. Das ist gegeben. Wo wird hier eine Beziehung zur Natur notwendig gefordert?*⁹¹ Unmittelbar mit dem Wesen malerischer Mittel verbunden sieht Behne ihre spezielle Verteilung auf der Bildfläche: *Die Farben stehen untereinander in gewissen Verhältnissen. [...] Die Linien stehen untereinander in unveränderlichen Beziehungen. [...] Und schließlich stehen die Linien in Beziehungen zu den Farben.*⁹² Der Ausdruck ‚Beziehungen‘ hat in den kunstkritischen Abhandlungen der „Sturm“-Theoretiker über die neue malerische Formensprache einen außerordentlich hohen Stellenwert. Das Bestehen von internen, nur innerhalb der Bildstruktur geltenden Bindungen ist eine entscheidende Voraussetzung für die Unabhängigkeit des Kunstwerkes der empirischen Wirklichkeit gegenüber und damit ein wichtiger Bestandteil der amimetischen Malpraxis. Von Walden und Behne wird die Konstituierung von innerbildnerischen Zusammenhängen häufig zur Befürwortung der neuen Malweise als einer werkitern bedingten Technik herangezogen. So versucht Walden dem bürgerlichen Zuschauer eine ihm ungewohnte Bildersprache durch folgende Erklärungen näherzubringen: *Sehen wir doch einmal, wie auf diesen Bildern Formen und Farben mit einander spielen, Formen und Farben in innigsten Beziehungen leben, Formen und Farben glück-*

⁹⁰ Siehe z.B. Trust (=Herwarth Walden): Die Neue Sezession. In: „Der Sturm“ I (1910/11), H. 32, S. 255f. oder: ders.: El Greco. In: „Der Sturm“ II (1911/12), H. 86, S. 688.

⁹¹ Adolf Behne: Zwei Ausstellungen, a.a.O., S. 20.

*lich sich selbst genug sind*⁹³ [Hervorhebung d. Vf.]. Ein Gemälde, das aus sich heraus eine Wirklichkeit stiftet, braucht keinen zusätzlichen Halt in der außerkünstlerischen Realität, ist also auf die Übernahme ihrer Elemente nicht angewiesen.

Noch anschaulicher sind die von der objektiven Logik der Natur unabhängigen Formprinzipien der modernen Kunst in Behnes Aufsatz „Deutsche Expressionisten“ beschrieben. Durch die Gegenüberstellung des Impressionismus, einer nach seiner Überzeugung der Tradition verpflichteten malerischen Strömung, und der expressionistischen Kunstbewegung kommt er auf die wichtigsten Unterschiede zwischen den beiden Kunstauffassungen und damit auf die kennzeichnenden Besonderheiten der neuen Malerei zu sprechen. Am Beispiel des biologischen Begriffes ‚Organismus‘ erläutert er die innerbildnerische Ordnung expressionistischer malerischer Werke sowie die Bedingungen ihrer Entstehung. Zum entscheidenden Kriterium des wahren – und das heißt bei Behne in erster Linie des expressionistischen – künstlerischen Schaffens erhebt er *die Gabe, geistige Dinge organisch wachsen zu lassen*⁹⁴. Erst ein als *Organismus* beschaffenes Bild, das als etwas *Gewachsenes, Entstandenes*⁹⁵ existiert, verdient nach seiner Ansicht die Bezeichnung des Kunstwerkes. Der Grundsatz des ‚Organischen‘ bedeutet in diesem Zusammenhang zum großen Teil das, was Behne bereits in zwei früheren Aufsätzen dargelegt hat, nämlich den Aufbau des gestalterischen Prozesses auf rein künstlerischen Gesetzen – allein auf dem Ausdruckspotential gegebener Sprachmittel, *aus dem inneren Formvermögen*⁹⁶ heraus. So fordert Behne als *erste Aufgabe des Künstlers, aus dem Schaffensprozeß alles auszuschalten, was das gerade Wachstum seiner Farben, Formen und Linien beeinträchtigen könnte*.⁹⁷ Die unbedingte und beinahe ausschließliche Orientierung des Künstlers am verfügbaren Material sowie eine dem Charakter des jeweiligen Kunstwerkes und nicht der außerbildnerischen Natur angemessene, ‚organische‘ Behandlung der Kunstmittel im Hinblick auf ihre formale Gestaltung sind Themen, die im Mittelpunkt auch dieses Aufsatzes stehen. Während der Impressionismus in der Natur vorgefundene organische Formen übernimmt und damit fremdartige Einheiten in das Bild einführt, bedeutet ein organisches Schaffen die ausschließliche Verwendung künstlerischer Elemente. Obwohl impressionistische Bilder Ausschnitte aus der Natur wiedergeben, verhalten sie sich zum Rest der Natur als isolierte Gebilde, da sie *ihrem Wesen nach unorganisch [sind]*. Nicht so ein expressionistisches

⁹² Ebd.

⁹³ Herwarth Walden: Bilder, a.a.O., S. 3.

⁹⁴ Adolf Behne: Deutsche Expressionisten, a.a.O., S. 114.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd.

Werk: *Als etwas organisch Gewordenes fügt es sich allem Organischen selbstverständlich ein [...]*⁹⁸.

Die Verkörperung des neuen ‚organischen‘ Stils sieht Behne im Kubismus, der ihm als Sprache des Expressionismus erscheint – eine *Sprache, deren sich viele Expressionisten, nicht alle, bedienen*⁹⁹. Die Gestaltungsprinzipien des Kubismus bestimmt nach Behnes Ansicht *der Wunsch, dem Bilde das funktionelle Leben zu geben, das zum Wesen eines wahren Organismus notwendig gehört*.¹⁰⁰ In der kubistischen Praxis macht Behne einerseits auf die Behandlung einzelner Formen aufmerksam, die keine vorgefertigten Strukturen nachahmen, sondern eigengesetzlich entstehen, andererseits auf ihre Verhältnisse zueinander im Werk. Bemerkenswert ist ein in diesem Zusammenhang von Behne gemachter Hinweis, daß *unsere Denker längst die Bedeutungslosigkeit des Gegenständlichen für jede tiefere Erkenntnis durchschaut haben*¹⁰¹. Dies bleibt aber auch so gut wie die einzige mehr oder weniger direkte Anspielung auf die Eliminierung des Gegenständlichen in der neuen Kunst. Ansonsten findet die Frage der ‚Abstraktion‘ in den oben genannten Aufsätzen der „Sturm“-Theoretiker keine Erwähnung, so daß die Schlußfolgerung von Möser, der dieselben Texte untersucht hat, erstaunlich und nicht nachvollziehbar erscheint: *Das vollkommen von der Natur losgelöste, autarke, eigenen „Gesetzen“ unterworfen Kunstwerk wird nun überhaupt nicht mehr mit gegenständlichen Formen in Zusammenhang gebracht*¹⁰² [Hervorhebung d. Vf.].

Gemessen an Behnes eingehenden Passagen zu Fragen formaler Gestaltung wirken die entsprechenden Äußerungen Waldens sehr spärlich und beschränken sich in den Aufsätzen „Erster Deutscher Herbstsalon. Vorrede“ und „Das Wissen um die Kunst“ auf allgemeine Feststellungen. Er betont zwar die in der neuen Malerei gestiegene Bedeutung des Materials im Schaffensprozeß: *Das einzige, was den Künstler bindet und zugleich ihm Halt gibt, ist das Material seiner Kunst*¹⁰³, geht auf diesen Gedanken jedoch nicht detaillierter ein. Viel häufiger als der Materialbegriff findet bei ihm der Vorgang der Gestaltung Erwähnung, wobei er auch hier keine konkreten Erklärungen gibt, wie sich dieser Prozeß im einzelnen im Werk manifestiert. Etwas konkreter werden Waldens Ausführungen hinsichtlich der Formensprache erst im Artikel „Bilder“, der einerseits Periphrasierungen eigener früherer Thesen¹⁰⁴ oder sogar wörtliche Übernahmen von ganzen Abschnitten

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd., S. 115.

¹⁰⁰ Ebd., S. 114.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“, a.a.O., S. 44.

¹⁰³ Herwarth Walden: Erster Deutscher Herbstsalon, a.a.O., S. 106.

¹⁰⁴ Dies betrifft vor allem den Gegensatz von ‚Fühlen‘ und ‚Wissen‘, ‚Empfinden‘ und ‚Verstehen‘.

weiterer Veröffentlichungen, so aus dem Beitrag „Erster Deutscher Herbstsalon. Vorrede“, darstellt, sich aber andererseits auffällig an Behnes Gedanken des Organischen anlehnt. So geht Walden im Aufsatz „Bilder“ sachlicher als früher auf die eigene Logik des malerischen Werkes ein und betont dessen Unabhängigkeit von traditionellen ästhetischen Kriterien: *Es gibt keine Gesetze der Schönheit. Es gibt nur Gesetze des Organischen. Alles Organische ist schön. [...] Warum soll jene gerade Linie einen Knick bekommen, weil ein Mensch zufällig eine Nase hat*¹⁰⁵. Stärker als in früheren Artikeln wird hier die Funktion malerischer Mittel als alleinige Stütze im Entstehungsprozeß des Bildes akzentuiert, indem Walden den Gestaltungsvorgang als *Bilden aus sich*¹⁰⁶ [im Original gesperrt] bezeichnet.

Als Zwischenbilanz ist festzuhalten: Der spezifische Charakter des Materials sowie seine gestalterische, nur auf die innere Struktur des Bildes abgestimmte Organisation werden in den Darstellungen beider Theoretiker als Hauptbeweise für die Eigenständigkeit der Kunst angeführt und stellen zugleich aussagekräftige ästhetische Begründungen der amimetischen Malerei dar.

Einen anderen wichtigen Punkt der „Sturm“-Diskussion über einen amimetischen Stil bildet die Frage nach dem Bedeutungsgehalt der Kunstwerke. In gewisser Hinsicht wird der inhaltlichen Komponente sogar eine größere Rolle bei der Initiierung des amimetischen Schaffensprozesses zugeschrieben als der formalen. Sie ist auf jeden Fall das bestimmende Element in der Wahl gestalterischer Mittel.

Besonders häufig und umfassend behandelt Walden diesen kunstkritischen Aspekt. Bereits im Aufsatz „Erster Deutscher Herbstsalon. Vorrede“ bildet die Auseinandersetzung mit dem Objekt der Gestaltung den thematischen Schwerpunkt seiner Darstellung. Im Gegensatz zu den formalen Problemen wird die Frage nach dem Gehalt moderner Bilder von Walden viel ausführlicher analysiert: *Der Maler malt, was er schaut in seinen innersten Sinnen, die Expression seines Wesens, [...] jeder Eindruck von Außen wird ihm Ausdruck von Innen. Er ist der Träger und der Getragene seiner Visionen, seiner inneren Gesichte*¹⁰⁷. Die formale Gestaltung ist in Waldens Ausführungen unmittelbar an den darzustellenden Inhalt gebunden. Nahezu in allen Äußerungen zum Gestaltungsprozeß wird auf den Gegenstand dieser Gestaltung hingewiesen. So muß nach Waldens Auffassung ein moderner Künstler sich nicht mit der optischen Wiedergabe der von außen empfangenen

¹⁰⁵ Herwarth Walden: Bilder, a.a.O., S. 3.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Herwarth Walden: Erster Deutscher Herbstsalon, a.a.O., S. 106.

Eindrücke zufrieden geben, sondern *eigene Anschauung haben und diese eigene Anschauung gestalten können. Die Einheit von Anschauung und Gestaltung ist das Wesen der Kunst, ist die Kunst* [im Original gesperrt]¹⁰⁸. An einer anderen Stelle wird die Kunst als *persönliche Gestaltung eines persönlichen Erlebnisses*¹⁰⁹ charakterisiert. Nimmt man alle in diesem Aufsatz enthaltenen Bemerkungen Waldens zum Gegenstand der Darstellung zusammen, ergibt sich ein sehr facettenreiches Bild von *persönlichem Erlebnis, eigener Anschauung* über *Expression* und *Ausdruck von Innen* bis hin zu *Visionen* und *Gesichten*. Der Inhalt bildet bei Walden das dominierende Element im Schaffensprozeß und hat Priorität gegenüber der Form: *ausschließlich der Geist* ist es, der die äußere Gestalt eines Werkes ändert¹¹⁰.

Der Frage nach dem Inhalt widmet sich auch Behne, der sich mit diesem Problem besonders eingehend im Aufsatz „Deutsche Expressionisten“ beschäftigt. Bei der Definition des Begriffes des ‚Organischen‘ rückt die Bedeutungskomponente an erste Stelle und dient als Begründung des neuen malerischen Stils: *Zweierlei gehört zum Wesen des Organischen: die Zweckmäßigkeit in Rücksicht auf ein bestimmtes Ziel und die lebendige Tätigkeit in zusammenfassenden Funktionen. Das Ziel des expressionistischen Bildes haben wir erkannt in dem Ausdruck eines Erlebnisses*¹¹¹. Das Erlebnis oder das Gefühl oder der Geist – diese inhaltliche, in höchstem Maße ideelle Seite der künstlerischen Arbeit – nimmt einen beträchtlichen Platz in Behnes Ausführungen ein. Der Expressionismus, den *Leidenschaftlichkeit der Darstellung, Drang der Phantasie, Herrschaft des Geistes* kennzeichnen, wird zuallererst durch seine gefühlvolle Haltung, als *Liebe zum Ausdruck*, definiert¹¹². Die neue Formensprache wird in diesem Zusammenhang als Folgerung des expressionistischen Mitteilungstrebens, *die geistige Quintessenz eines Erlebnisses* geben zu wollen, begriffen: *Die Form steht ihm im Dienste des Ausdrucks*¹¹³. Der Vorrang bei der Wahl dieser oder jener formalen Elemente gehört unbestritten dem ‚Gefühl‘, so ist der Kubismus *völlig aus dem Gefühl geboren und will lediglich Ansprüche des Gefühls befriedigen*¹¹⁴. Die Ausdrucksintention bestimmt voll und ganz die Auswahl der Darstellungsmittel: *Der Maler [...] ist nicht kubistisch, um kubistisch zu sein, sondern weil sich gewisse Dinge nur in dieser Sprache sagen lassen*¹¹⁵.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Adolf Behne: Deutsche Expressionisten, a.a.O., S. 114.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd.

Die maßgebende Bedeutung der inhaltlichen Komponente im Gestaltungsprozeß eines Kunstwerkes tritt in den Schilderungen Waldens und Behne deutlich zutage. Angesichts dieser Tatsache ist der Standpunkt von Möser nicht zu erklären, der die Auseinandersetzung beider Theoretiker mit dem Nachahmungsprinzip in der Kunst auf die Reflexion formaler Fragen reduziert und so weit geht, die Unabhängigkeit formaler Mittel von der Bedeutungsintention des Werkes zu behaupten: *Von einer Analogiekonzeption zwischen Auszudrückendem und den entsprechenden oder adäquaten formalen Äquivalenten ist bei Walden und A. Behne nicht die Rede*¹¹⁶. Die Positionen beider Theoretiker versucht Möser hier mit Hilfe der von ihm an einer anderen Stelle getroffenen Differenzierung zwischen zwei Abstraktionskonzepten im „Sturm“ zu verdeutlichen: das eine leitet abstrakte Sprachmittel von bestimmten, nicht anders auszudrückenden Inhalten ab¹¹⁷, das andere reflektiert Bedeutungsfragen nur am Rande und konzentriert sich voll auf die formalen Kompositionsgesetze eines Werkes. Möser bezeichnet sie entsprechend als „ausdrucks“- bzw. „formal“-orientierte Abstraktionskonzepte¹¹⁸ und zählt Walden und Behne zu den „formal“-orientierten Kunstkritikern, eine Meinung, der man, wenigstens in bezug auf die genannten Aufsätze, nicht wirklich zustimmen kann. Der starke Anteil formaler Fragen in Waldens und Behnes Ausführungen liegt in objektiven Umständen begründet¹¹⁹ und ist keineswegs als Vernachlässigung der inhaltlichen Seite zu interpretieren.

In bezug auf das Auszudrückende sind es also bei Walden wie bei Behne innere geistige Werte, die in einem Kunstwerk zur Erscheinung gelangen. Dem Darstellungsgegenstand ist ein irrationaler, ja sogar ein mystischer Zug eigen¹²⁰, der folgerichtig nicht mit dem Verstand begriffen werden kann, sondern allein ‚gefühl‘ oder ‚erlebt‘ wird. Der Unterschied zwischen einer begrifflichen Bilderklärung und unmittelbarem Fühlen wird von beiden Theoretikern ständig angesprochen. Er zieht sich wie ein roter Faden durch die kunstkritischen „Sturm“-Schriften und erscheint in verschiedenen Variationen. Besonders klar klingt diese Gegenüberstellung bei Walden, der ihr sogar einen ganzen Aufsatz – „Das Wissen um die Kunst“ widmet. Alles, was mit *Denken*, dem *Gedachten* und dem *Gehirn*, mit dem

¹¹⁶ Möser, *Literatur und die „Große Abstraktion“*, a.a.O., S. 43.

¹¹⁷ Den ersten Typ vertreten nach Möser so namenhafte Künstler und Kunsttheoretiker wie Kandinskij, Delaunay, Hausenstein oder Hofman, welche abstrakte Gestaltungsintentionen stets durch referenzgebundene Aspekte zu begründen suchen. Siehe dazu: Ebd., S. 13–25.

¹¹⁸ Ebd., S. 19ff.

¹¹⁹ Möser weist selbst an anderer Stelle darauf hin, daß Walden und Behne bemüht waren, das breite Publikum für die neue Kunst zu gewinnen, und daher manche Argumentationen stärker pointieren mußten. Siehe: Ebd., S. 49f.

¹²⁰ In bezug auf den Inhalt hat besonders Walden viel von Kandinskij übernommen.

Wissen, der *Wissenschaft* oder mit den *Kunstgelehrten*¹²¹ zu tun hat, gehört nicht in das Reich der Kunst. Diesem hat man sich nur auf gefühlsmäßigem, intuitivem Wege zu nähern. Echte Künstler in ihrem unvoreingenommenen Erleben setzt Walden den Kindern gleich und berührt damit die zeitgenössische Diskussion über die Verwandtschaft der modernen Kunst mit dem ‚primitiven‘ Schaffen, wie es bei den Urvölkern oder in der Kinderzeichnung seinen Ausdruck findet. Diese Problematik nimmt auch Behne auf, indem er im Expressionismus *das Wiedererwachen von Neigungen* sieht, *die in der Kunst zu ihren glücklichsten Zeiten stets geherrscht haben*¹²². Die Kritik am verbreiteten Vorgehen des Publikums, die Kunstwerke an logisch-begrifflichen Kriterien zu messen, setzt Walden im Aufsatz „Bilder“ fort. Dieser enthält eine lange Passage über die Nutzlosigkeit jeder *Bildung* in Sachen Kunst, denn ihr *Geist [...] offenbart sich vor dem Verstand*¹²³. Ein Bild lebt zwar *mit dem Sinn*¹²⁴, womit die innere Logik der Kunst gemeint ist, darf jedoch nicht an einem herkömmlichen Sinnbegriff gemessen werden, denn *jeder Unsinn stammt aus dem Sinn*¹²⁵, d.h. aus den konventionellen, mit Vorurteilen behafteten Vorstellungen des Betrachters.

Wenn Behne sich auch nicht so ausführlich wie Walden mit der Frage einer angemessenen Rezeption der neuen Kunst beschäftigt, schlägt er in dieser Hinsicht die gleiche Richtung ein. Er lehnt jede begriffliche Herangehensweise an Kunstwerke klar ab und warnt davor, beim Betrachten eines Bildes den *Umweg des begrifflichen Verstehenwollens historischer oder psychologische[r] Konstruktionen*¹²⁶ zu beschreiten. Dem hält er die Forderung entgegen, seinen *Sinnen*, womit er hier gefühlsmäßige Empfindungen meint, zu vertrauen¹²⁷, um die neue Kunst *tief und vorurteilslos zu erleben!*¹²⁸ [Hervorhebung im Original]. In bezug auf den Entstehungsprozeß eines Werkes trennt Behne *künstlerische Rücksichten* als Grundlage jeden Schaffens von allen übrigen Aspekten, etwa *wissenschaftliche[n], literarische[n] oder geschäftliche[n]*¹²⁹.

Anhand der dargelegten Vorstellungen von Walden und Behne zur Bedeutung der modernen Malerei kommt man zu dem Schluß, daß sie die amimetische Wendung nicht zuletzt oder sogar zuallererst durch einen veränderten Gehalt der Kunstwerke begründen. Für eine

¹²¹ H. W.: Das Wissen um die Kunst, a.a.O., S. 115.

¹²² Adolf Behne: Deutsche Expressionisten, a.a.O., S. 114.

¹²³ Herwarth Walden: Bilder, a.a.O., S. 3.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Adolf Behne: Zur neuen Kunst, a.a.O., S. 3.

¹²⁷ Ebd., S. 2.

¹²⁸ Ebd., S. 3.

Malerei, die geistige Inhalte zum Objekt wählt, stellt das bereits vorhandene gegenständliche Repertoire keine adäquate Sprache dar.¹³⁰ Eine dem ideellen Gehalt der Werke angemessene Arbeitstechnik soll nicht auf das Wiedererkennen schon bekannter Gebilde gerichtet sein, sondern den intuitiven Erlebnisvorgang in Gang setzen. Ein *persönliches Erlebnis* kann nicht durch herkömmliche, uns aus der Naturerfahrung bekannte Mittel zum Ausdruck gelangen, es braucht eine ebenso individuelle Formensprache.

Zusammenfassung:

Zieht man abschließend eine Bilanz der malereibezogenen Überlegungen von Walden und Behne und fragt, inwiefern sie den malerischen Wandlungsprozessen hin zum Amimetischen¹³¹ gerecht werden, wird man feststellen, daß beide Theoretiker die wesentlichen Züge der neuen zeitgenössischen Malpraxis weitgehend erfaßt haben. Die Ablösung der bildenden Kunst von der Tradition der mimetisch-illusionistischen Wirklichkeitswiedergabe wurde von ihnen bemerkt und nachdrücklich hervorgehoben. Walden wie Behne sind in ihren Beiträgen bestrebt, den neuen Darstellungsstil ästhetisch zu rechtfertigen und unter arbeitstechnischen Gesichtspunkten genauer zu erfassen. Der Verzicht der Malerei auf die Nachahmung der Natur wird von ihnen zweifach begründet: einmal durch den geistigen, immateriellen Inhalt moderner Kunstwerke und zum zweiten durch rein formale Gesetzmäßigkeiten, die materialbedingt sind.

Indem Walden und Behne die amimetische Stilwende der zeitgenössischen Malerei auf den veränderten Charakter des künstlerischen Inhaltes, der nicht mehr in der Wiedergabe des äußeren Erscheinungsbildes, sondern in der Darstellung der inneren unsichtbaren Elemente und Prozesse besteht, zurückführen, lassen sie ihre Nähe zu den kunsttheoretischen Reflexionen und zur Malpraxis Kandinskij erkennen. Obwohl die französischen Kubisten in ihren Beiträgen häufig Erwähnung finden, wird bei der Erörterung der Inhalte bezeichnenderweise nicht an die kubistische oder futuristische Darstellungsweise mit ihrem noch deutlichen Objektbezug, sondern in erster Linie an das die Dingkonturen auflösende Schaffen von Kandinskij gedacht.

Der künstlerische Inhalt ist in den Ausführungen von Walden und Behne ein subjektiv bedingter Faktor, der als Träger irrationaler Gefühlswerte des Schaffenden nicht präzise definiert werden kann und in bildlichen Umschreibungen seines begrifflich schwer faßbaren ‚geistigen‘ Wesens aufgeht. Sein Charakteristikum ist die Gebundenheit an die emotionale

¹²⁹ Adolf Behne: Deutsche Expressionisten, a.a.O., S. 114.

¹³⁰ Die gleiche Ansicht vertrat Walden bereits in seinen ersten „Sturm“-Aufsätzen: *Zur Wiedergabe des inneren Erlebnisses ist die reale Darstellung der Realität nicht brauchbar*. In: El Greco, a.a.O.

Vorstellungswelt sowohl des Künstlers als auch des Rezipienten. Damit wird der von Kandinskij in größeren Zusammenhängen des *Rein- und Ewig-Künstlerischen* gedachte Darstellungsinhalt auf den Bereich des Individuellen eingeengt. Auch begründen Walden und Behne den Gehalt der Werke nicht so mystisch, wie dies Kandinskij mit seinem Begriff der *inneren Notwendigkeit* tut, eine metaphysische Komponente ist jedoch auch in ihren Äußerungen, etwa mit den Begriffen *Visionen* oder *Gesichte*, enthalten. Mit der sichtbaren Realität steht der so aufgefaßte Inhalt in einem nur sehr entfernten Zusammenhang, wenn er beispielsweise durch Eindrücke von außen initiiert wird. Einen direkten Bezug hat er dagegen zur formalen Prägung des Kunstwerkes, indem für das jeweils individuelle geistige Substrat eine nur ihm angemessene Gestalt gefunden werden soll.

Im Gegensatz zur eher abstrakten Ausdrucksweise beider Theoretiker hinsichtlich der Inhaltsseite des Kunstwerkes sind ihre Darstellungen zu den formal-technischen Fragen des Schaffensprozesses konkreter gehalten, auch wenn sie sich häufig einer metaphorischen Ausdrucksweise bedienen. In diesem Punkt konzentrieren sich die kunsttheoretischen Betrachtungen auf solche für die amimetische Malpraxis zu Beginn des 20. Jahrhunderts grundlegenden Arbeitsprinzipien wie den Rückzug auf eigene Darstellungsmittel sowie die diesen immanente Gestaltungslogik und die Konstituierung einer auf werkiternen Formbeziehungen basierenden selbstreferentiellen Bildordnung.

Der Hauptakzent liegt auf dem Umgang mit dem Material der bildenden Kunst. Die bildnerischen Darstellungsmittel mit ihrem unendlich breiten Potential an Ausdrucksmöglichkeiten werden als einzige dem Wesen der Malerei angemessene Quelle begriffen, aus welcher der Künstler seine Formen zu schöpfen berufen ist. Alle anderen, der Natur entnommenen Gestaltungselemente werden als Fremdkörper abgelehnt. Sie sind nach Auffassung von Walden und Behne zudem überflüssig, da der Reichtum eigener bildnerischer Ausdrucksformen den Griff nach außerkünstlerischen Stilmitteln unnötig mache. Ebenso ausschließlich künstlerisch bedingt werden auch die Beziehungen einzelner Formen untereinander verstanden, die sich an der Beschaffenheit des jeweiligen Materials und den dadurch vorgegebenen Kombinationsmöglichkeiten orientieren. Ein auf diese Weise entstandenes Kunstwerk ist nach Überzeugung beider Theoretiker ganz von der außerkünstlerischen Natur unabhängig, es wirkt in ihren Augen wie ein geschlossenes, autonomes, nach eigenen Gesetzmäßigkeiten durchstrukturiertes Ganzes.

Es ist also zu konstatieren, daß in der Kunsttheorie des „Sturm“ zentrale Schaffensprinzipien der modernen zeitgenössischen, der Tradition einer getreuen Wirklichkeitswiedergabe

¹³¹ Vgl. das Kapitel „Formen des Amimetischen in der modernen bildenden Kunst“ der vorliegenden Arbeit.

nicht mehr verpflichteten amimetischen Malerei ihre Berücksichtigung fanden. Es sei in diesem Zusammenhang nachdrücklich darauf hingewiesen, daß bei aller Kritik an der Nachahmung und bei aller entschiedenen Verteidigung der amimetischen Malpraxis nirgendwo von ‚Abstraktion‘ die Rede ist oder gar eine vollständige Eliminierung des Gegenständlichen gefordert wird. Auch der Begriff des Amimetischen wird nirgendwo erwähnt. In dieser Hinsicht hat sich im „Sturm“ noch keine Terminologie herausgebildet, so daß die ganze Diskussion mit dem Ausdruck ‚Nachahmung‘ und mit den negativen Umschreibungen seiner Gegenbegriffe auskommt.

3. 4 Die Wortkunsttheorie des „Sturm“

War bis jetzt in bezug auf die poetologischen Äußerungen der „Sturm“-Mitarbeiter von einer ‚Dichtungstheorie‘ die Rede, gilt es nun, den eigentlichen von den „Sturm“-Künstlern anerkannten und ausschließlich verwendeten Terminus einzuführen. ‚Wortkunst‘ ist die laut „Sturm“ angemessene Bezeichnung für ein schöpferisches Schaffen, welches das Wort zu seinem Material hat. Dieser Arno Holz entlehnte Begriff¹³² wird von Walden zum ersten Mal im Aufsatz „Malerei“¹³³ gebraucht und seine Bevorzugung vor dem der ‚Dichtung‘ später im Beitrag „Einblick in Kunst“ ausführlich begründet. Darauf wird im Laufe der Untersuchung noch einzugehen sein.

Die Entwicklung der Wortkunsttheorie des „Sturm“ auf der Grundlage der für die bildende Kunst bereits gewonnenen Erkenntnisse ist eine Tatsache, die in der Forschung kaum jemand bezweifelt. So sieht Brinkmann zentrale Thesen der Wortkunst *eng mit der Grundanschauung des Sturms von der bildenden Kunst und der Kunst überhaupt*¹³⁴ verbunden. Möser charakterisiert den Entstehungsprozeß der Wortkunsttheorie als *Ausweitung der mimesiskritischen Theorien der bildenden Kunst auf die Literatur*¹³⁵. Pirsich sieht einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der „Sturm“-Ästhetik im Bereich der Wortkunst und der Einsicht der „Sturm“-Theoretiker, daß *Kandinskys Erkenntnisse über die Malerei auf alle Künste übertragen werden können*¹³⁶. Etwas vereinfacht äußert sich zu diesem

¹³² Arno Holz gebraucht den Ausdruck ‚Wortkunst‘ u.a. in seiner „Ignorabimus“-Vorrede, aus der ein Abschnitt von Walden im „Sturm“ abgedruckt wurde. In: H. W. (=Herwarth Walden): Arno Holz. In: „Der Sturm“ IV (1913/14), H. 160/161, S. 26. Die Grundlagen seiner ‚Wortkunsttheorie‘ hatte Holz in solchen Schriften wie „Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze“ (1891), „Evolution des Dramas“ (1896) sowie „Revolution der Lyrik“ (1899) dargelegt. Siehe zur Rezeption von Holz im „Sturm“: Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“, a.a.O., S. 56–66 und Volker Pirsich: „Der Sturm“, a.a.O., S. 185–192.

¹³³ Trust (=Herwarth Walden): Malerei. In: „Der Sturm“ II (1911/12), H. 86, S. 687f.

¹³⁴ Richard Brinkmann: Zur Wortkunst des Sturm-Kreises, a.a.O., S. 69.

¹³⁵ Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“, a.a.O., S. 68.

¹³⁶ Volker Pirsich: „Der Sturm“, a.a.O., S. 215.

Problem Mandalka, indem sie über Waldens Gedanken zur bildenden Kunst, wie er sie im Aufsatz „Erster Deutscher Herbstsalon. Vorrede“ darlegt, schreibt: *Diese Überlegungen überträgt Walden auf seine Dichtungstheorie*¹³⁷. Es herrscht aber insgesamt weitgehende Einigkeit über die enge Bezogenheit dichtungstheoretischer Äußerungen auf die bereits vorhandenen Grundsätze der bildkünstlerischen Ästhetik.

Einzelne Differenzierungen bestehen in der Frage, wie sich die beiden Konzepte zeitlich zueinander verhalten und wieviel Eigenständigkeit man der Wortkunsttheorie gegenüber den Überlegungen zur bildenden Kunst einräumen kann. Wie man diese Frage beantwortet, hängt primär davon ab, welche Rolle man der Person August Stramm bei der Formulierung theoretischer Grundlagen der Wortkunst zubilligt. Versteht man mit Pirsich Stramms Funktion für die Ausformulierung eines poetologischen Konzeptes im „Sturm“ *als Initiator, als Modell, höchstwahrscheinlich als conditio sine qua non*¹³⁸, dann wird man es abwegig finden, vor dem Jahr 1914, d.h. vor dem Eintritt Stramms in den „Sturm“-Kreis, erste Ansätze einer Wortkunsttheorie anzunehmen. So ist für Möser die von manchen Forschern vertretene *These eines angeblichen zeitlichen Vorrangs der Wortkunsttheorien vor dem Werk Stramms nicht mehr aufrecht zu erhalten*¹³⁹. Auch Sprengel geht davon aus, daß nur Stramms Lyrik die Entwicklung einer Dichtungskonzeption im „Sturm“ möglich gemacht hat.¹⁴⁰ Es gibt jedoch auch zahlreiche anderslautende Meinungen. So bezeichnet Brinkmann die Ansicht, *die ganze Wortkunst-Theorie sei überhaupt erst angesichts der Gedichte Stramms entstanden, als sicher falsch*¹⁴¹. Bozzetti ist davon überzeugt, daß *die Wortkunsttheorie in ihren wesentlichen Zügen bereits vor Stramms Auftreten im Jahre 1914 formuliert war*.¹⁴² Diese Position vertritt auch Hillebrand, wie aus seiner Behauptung: *Die „Wortkunst“ des „Sturm“-Kreises ist in erster Linie eine Theorie, sie war vor Stramm da*¹⁴³, ersichtlich wird.

Ohne auf die Einzelheiten dieser Diskussion einzugehen, ist zu bemerken, daß die Dichtungstheorie des „Sturm“ nicht nur durch Walden, sondern auch durch Schreyer und Blümner herausgearbeitet wird, von den beiden letztgenannten in mancher Hinsicht sogar präziser. Ihre aktive Mitwirkung an der Entwicklung poetologischer Thesen beginnt aber erst 1916. Schließlich erscheinen im Zeitraum 1916/17–1921 die wichtigsten theoretischen

¹³⁷ Kristina Mandalka: August Stramm, a.a.O., S. 33.

¹³⁸ Volker Pirsich: „Der Sturm“, a.a.O., S. 67.

¹³⁹ Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“, a.a.O., S. 122.

¹⁴⁰ Vgl. Peter Sprengel: Von der Baukunst zur Wortkunst, a.a.O., S. 695.

¹⁴¹ Richard Brinkmann: Zur Wortkunst des Sturm-Kreises, a.a.O., S. 69.

¹⁴² Elmar Bozzetti: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, a.a.O., S. 290.

¹⁴³ Bruno Hillebrand: Expressionismus als Anspruch, a.a.O., S. 255.

Schriften zur Wortkunst: Waldens Aufsätze „Einblick in Kunst“¹⁴⁴, „Das Begriffliche in der Dichtung“¹⁴⁵ und „Kritik der vorexpressionistischen Dichtung“¹⁴⁶, Schreyers „Expressionistische Dichtung“¹⁴⁷ und „Die neue Kunst“¹⁴⁸ sowie Blümners „Die absolute Dichtung“¹⁴⁹. In der vorliegenden Arbeit wird daher der Beginn einer sachlichen dichtungstheoretischen Diskussion für das Jahr 1916 angenommen, als der erste programmatische Aufsatz zur Wortkunst im „Sturm“ publiziert wurde – Waldens „Einblick in Kunst“.

Wie bereits oben angekündigt, werden im folgenden in bezug auf die Wortkunsttheorie ausschließlich diejenigen Aspekte berücksichtigt, die für die Frage einer amimetischen Gestaltung Relevanz besitzen. Bei anderen im Laufe der Untersuchung angesprochenen Problemen werden Hinweise auf entsprechende Forschungsliteratur gegeben. Die Betrachtung poetologischer Vorstellungen der drei führenden „Sturm“-Theoretiker wird mit Waldens 1916 erschienenem „Einblick in Kunst“ als erstem bedeutendem Beitrag zu diesem Thema eingeleitet und dann durch spätere Aufsätze von ihm selbst sowie von Schreyer und Blümner aus den Jahren 1918–1921 fortgesetzt.

Waldens „Einblick in Kunst“ parallelisiert die expressionistische Dichtung mit der modernen, nicht mehr nachahmend-illusionistischen Malerei und formuliert vor dem Hintergrund ihrer zentralen Darstellungsprinzipien Leitsätze des poetischen Sprachgebrauchs sowie des dichterischen Schaffens überhaupt. Diese Vorgehensweise kündigt sich bereits explizit in der einleitenden Passage des Artikels an, in dem Walden drei Kunstgattungen einer vergleichenden Betrachtung hinsichtlich ihrer Bezeichnung unterzieht: Tonkunst, bildende Kunst und Dichtung. Die Richtigkeit der ersten zwei Begriffe ergibt sich für ihn aus der Tatsache, daß bei ihnen *eindeutig das Material genannt wird* (EiK, 122). Daraufhin schlägt er auch für die Dichtung eine andere Bezeichnung vor: *Die richtige Benennung wäre Wortkunst. So wird das Material dieser Kunstgattung gleichfalls eindeutig bezeichnet* (ebd.). Ein für die neue Malerei grundlegendes Prinzip der Vorrangstellung des Materials im Schaffensprozeß projiziert Walden auf den poetischen Sprachgebrauch. Es ist eines der

¹⁴⁴ Herwarth Walden: Einblick in Kunst. In: „Der Sturm“ VI (1915/16), H. 21/22, S. 122–124. Im folgenden wird der Titel, als EiK abgekürzt, mit der entsprechenden Seitenzahl in Klammern neben dem jeweiligen Zitat angegeben.

¹⁴⁵ Ders.: Das Begriffliche in der Dichtung. In: „Der Sturm“ IX (1918/19), H. 5, S. 66f.

¹⁴⁶ Ders.: Kritik der vorexpressionistischen Dichtung. In: „Der Sturm“ XI (1920), H. 7/8, S. 98–100, H. 9/10, S. 122–125, „Der Sturm“ XII (1921), H. 1, S. 3–8, H. 2, S. 28–31, H. 3, S. 45–48 und „Der Sturm“ XIII (1922), H. 2, S. 17f.

¹⁴⁷ Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung. In: „Sturm-Bühne“ I (1918/19), H. 4/5, S. 19f. und H. 6, o.P. Zitiert wird im folgenden nach dem Abdruck in: Paul Pörtner (Hg.): Literaturrevolution 1910–1925, a.a.O., Bd. 1, S. 436–443.

¹⁴⁸ Ders.: Die neue Kunst. In: „Der Sturm“ X (1919/20), H. 5, S. 66–70, H. 6, S. 83–90, H. 7, S. 103–106 und H. 8, S. 118–125.

Prinzipien, welches in der bildenden Kunst den Beginn der amimetischen Wende markiert: es bedeutet die Entdeckung des Ausdrucksreichtums eigener formaler Mittel und damit die Verlegung des darstellerischen Interesses von der empirischen Gegenstandswelt auf die Sphäre der Kunst.

Auffallend in Waldens Überlegungen zur materialspezifischen Problematik der jeweiligen Kunst ist, daß er der Farbe und dem Ton als elementaren Ausdrucksträgern der Malerei und Musik in der Dichtung nicht durchgehend das Wort entgegensetzt. Zwar plädiert er für die Bezeichnung ‚Wortkunst‘ als eine der Natur der poetischen Sprache angemessene, fühlt sich jedoch in diesem Aufsatz noch veranlasst, das Material der expressionistischen Dichtung über *ein Hilfsmittel: das künstlerisch logische Bild*¹⁵⁰ (EiK, 123) und nicht unmittelbar über das einzelne Wort zu definieren. Das Material als grundlegendes und hauptsächlich poetisches Ausdrucksmittel bildet in diesem Aufsatz wohl den Ausgangspunkt der Reflexion, Walden dringt jedoch noch nicht bis zu den elementaren poetischen Einheiten vor und vermag daher die ganze Breite des Sprachpotentials nicht zu erkennen.

Gleichzeitig zeigen Waldens Äußerungen zu diesem Diskussionsgegenstand, daß er sich bei der Analogiesetzung der Künste der verschiedenen Natur ihrer Medien voll bewußt ist. Er betont, daß *die Bilder der Wortkunst nichts mit den Bildern der Malerei zu tun haben* (ebd.) und gibt eine ausführliche Charakteristik der ersteren. Diese weist aber, trotz Waldens Hervorhebung der Verschiedenheit beider Darstellungsmittel, auffallende Ähnlichkeiten mit den Prinzipien einer amimetischen malerischen Praxis auf. So ist am wortkünstlerischen Bild schon allein seine Bezeichnung bemerkenswert – das *künstlerisch logische Bild* (ebd. Hervorhebung d. Vf.). Damit nimmt Walden die von ihm und Behne in den Aufsätzen zur bildenden Kunst vertretene Auffassung von der eigenständigen Logik des Werkes gegenüber der außerkünstlerischen Wirklichkeit und ihren herkömmlichen Beurteilungsmaßstäben auf: *Diese künstlerische Logik hat mit der Logik des Verstandes nichts zu tun* (ebd.), kommentiert Walden und geht an einer anderen Stelle ausführlicher auf die Unterscheidung zwischen Kunst und Natur ein: *Die Natur nämlich richtet sich ganz natürlich nach den natürlichen Gesetzen und nicht nach künstlerischen. Woraus sich lo-*

¹⁴⁹ Rudolf Blümner: Die absolute Dichtung. In: „Der Sturm“ XII (1921), H. 7, S. 121–123.

¹⁵⁰ Den Begriff des ‚Bildes‘ gebraucht Walden auch in seinen späteren Aufsätzen. Dort steht er jedoch eher ergänzend zu den Überlegungen über das Wort. Ansonsten ist die Definition des ‚Bildes‘ bei Walden widersprüchlich. Er betont zwar, daß das Bild *stets Gleichnis* und *nie Vergleich* ist („Das Begriffliche in der Dichtung“, a.a.O., S. 67), und führt im „Einblick in Kunst“ ein Beispiel dafür an: [...] *das Bild muß anstelle der Aussage stehen. Man kann [...] nicht sagen: Ich bin traurig wie der Herbst, es müßte heißen: Ich bin der Herbst* (EiK, 123). Worin jedoch genau der Unterschied zwischen den ‚naturalistischen‘ und ‚expressionistischen‘ (EiK, 123), ‚logischen‘ und ‚alogischen‘ Bildern („Kritik der vorexpressionistischen Dichtung“, a.a.O., XII (1921), H. 1, S. 7) besteht und wie sie sich zu der vorexpressionistischen bzw. modernen Dich-

gisch ergibt, daß die künstlerischen Gesetze eben künstlerisch sein müssen und nicht natürlich sein dürfen (ebd.). Indem Walden die Grundsätze der modernen Malerei von der Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit der Kunst auf die Dichtung bezieht, thematisiert er auch für diese die Wandlung zum Amimetischen. Die Behauptung einer von außerkünstlerischen Kriterien unabhängigen, dem poetischen Werk allein immanenten Logik wird in Waldens Überlegungen durch die Äußerung: [...] *alles Künstlerische ist stets notwendig* (ebd.) bekräftigt. Der Begriff des Künstlerisch-Notwendigen spielt ebenfalls auf den amimetischen Charakter eines Werkes an. Mit der Behauptung: *Jedes Wort und die Stellung jedes Wortes ist künstlerische Notwendigkeit* (EiK, 124)¹⁵¹, gibt Walden ein Kriterium für ein gelungenes dichterisches Werk und meint damit, daß dieses allein auf der Grundlage gegebener Sprachmittel, ausschließlich durch ihre Gesetzmäßigkeiten und ihre eigene – künstlerische – Logik bedingt, zustande kommt.¹⁵²

Waldens Befürwortung einer von der außerkünstlerischen Darstellungslogik sich distanzierenden Dichtung wird nicht nur aus der explizit verkündeten Trennung zwischen den ‚natürlichen‘ und ‚künstlerischen‘ Gesetzen ersichtlich. Mindestens genauso deutlich ist sie an seiner Unterscheidung von zwei Arten von Bildern abzulesen. Das sind einmal die sogenannten ‚naturalistischen‘ Bilder, die der Künstler der empirischen Wirklichkeit entlehnt. Walden läßt ihren Gebrauch in der Dichtung zu, macht jedoch zugleich eine wesentliche Einschränkung: *Sie dienen [...] nicht zur Aussage über die optische Erfahrungswelt, sie sind vielmehr Ausdruck eines Gefühls, als Gleichnis des Künstlers für dieses Gefühl* (EiK, 123). Die Bilder ordnen sich hier den künstlerischen Absichten des schaffenden Subjekts unter und haben nur in bezug auf seine Innenwelt einen Sinn im Kunstwerk. Der subjektive Inhalt hat hier auf jeden Fall Priorität – das Gefühl, welches die formalen Mittel dominiert und sogar den außerkünstlerischen Inhalten eine neue Bedeutung gibt. Diese ‚naturalistischen‘ Bilder betrachtet Walden als eine nur sehr unvollkommene Art des sprachlichen Ausdrucks. Dagegen stellt für ihn das ‚expressionistische‘ Bild eine höherstehende Form der poetischen Gestaltung dar, da es *ohne Rücksicht auf die Erfahrungswelt, sogar unter gänzlichem Verzicht unter Umständen* (ebd.) konstituiert wird. Die Orientierung Waldens

tung verhalten, bleibt verschwommen. Vgl. zu diesem Punkt auch Wilderich Voermanek: Untersuchungen zur Kunsttheorie des „Sturm“-Kreises, a.a.O., S. 89–96.

¹⁵¹ Die Anklänge an Kandinskij's Begriff der *inneren Notwendigkeit* (ÜdG, 82) sind hier nicht zu übersehen. In diesem wie in jenem Fall wird die formale Gestaltung einem höheren Prinzip untergeordnet. Allerdings bestehen in den Auffassungen beider Theoretiker in bezug auf das bestimmende Prinzip selbst einige Differenzen. Während Kandinskij darunter eine geistig-mystische inhaltliche Komponente versteht, ist für Walden allein die formale Logik der Gestaltung entscheidend: *Das Reimen der ersten Wörter ist überflüssig, weil man es nicht als Reim klanglich aufnehmen würde, ist also in diesem Fall nicht notwendig. Und alles Künstlerische ist stets notwendig* (EiK, 123; Hervorhebung d. Vf.).

an der Schaffenspraxis der modernen Malerei kommt in diesen Argumenten erneut deutlich zum Vorschein. Wenn er von der Umfunktionierung der ‚naturalistischen‘ Bilder, den künstlerischen Absichten und der Logik des Werkes entsprechend, ausgeht, kann man hier an die Arbeitsweise etwa des Kubismus denken, wo die empirischen Details der Komposition des Bildes angepaßt und nach kunsteigenen Gesetzen umgeformt wurden. In der Charakteristik der sogenannten ‚expressionistischen‘ Bilder zeigt sich die Nähe zu Kandinskis ungegenständlicher Malweise, die auf jeden außerkünstlerischen Objektbezug verzichtet.

Im Unterschied zu den kunsttheoretischen Aufsätzen gibt es in diesem Beitrag keine direkten Aufforderungen zum Verzicht auf die Naturnachahmung, was wohl mit Waldens Einsicht in die grundverschiedene Beschaffenheit von sprachlichem und malerischem Medium zusammenhängt. Seine eben besprochenen Ausführungen zeigen aber deutlich genug, daß er eine Annäherung der Dichtung an die in der modernen Malerei bereits praktizierten, an außerkünstlerische Maßstäbe nicht gebundenen Darstellungsprinzipien anstrebt. Indem Walden die Fragen des Kunstmaterials, der künstlerischen Logik sowie der Unterscheidung zwischen den naturverbundenen und -unabhängigen dichterischen Bildern mit deutlicher Befürwortung der letzteren akzentuiert, spricht er bereits grundlegende Punkte einer amimetischen Darstellungspraxis an.

Die Anlehnung der Wortkunsttheorie Waldens an zentrale Stilmerkmale der modernen Malerei wird noch offensichtlicher, wenn es um die Frage der formalen Organisation eines poetischen Werkes geht. Die ‚künstlerisch logischen Bilder‘ als eigentliches Kunstmittel der Dichtung müssen nach Waldens Auffassung *dem höheren künstlerischen Gesetz der Gestaltung* (ebd.) untergeordnet werden. Aus Waldens Definition der Gestaltung wird klar, daß er bei einem expressionistischen Gedicht, wie schon bei den Werken der bildenden Kunst, die Beziehungen einzelner sprachlicher Einheiten zueinander für die wichtigste Stütze einer autonomen, allein auf ihr künstlerisches Potential angewiesenen Sprachstruktur hält: *Die Gestaltung für ein Gedicht wäre, diese Bilder rhythmisch einwandfrei in künstlerisch logischen Zusammenhang zu bringen* (ebd.). Der Begriff der künstlerischen Logik, der bereits aus anderen Äußerungen Waldens bekannt ist und oben besprochen wurde, erfährt in einem neuen Kontext weitere Präzisierung. Seine Ausweitung vom einzelnen Bild auf die Struktur des ganzen poetischen Werkes – auf den ‚künstlerisch logischen Zusammenhang‘ – spricht für das Bekenntnis zur amimetischen Darstellungsweise auch auf der übergeordneten Ebene der formalen Gestaltung.

¹⁵² Die ‚künstlerische‘ Logik, welche die Gestaltungsgesetze eines dichterischen Werkes prägt, wird in der Wortkunsttheorie mit dem Rhythmus gleichgesetzt, worauf noch einzugehen sein wird.

Eine wichtige Neuerung gegenüber den früheren kunsttheoretischen Ausführungen stellt in diesem Aufsatz die Bezeichnung ‚rhythmisch‘ dar. Der Begriff des Rhythmus spielt in den bereits besprochenen Aufsätzen von Walden und Behne zur bildenden Kunst, die in der frühen Phase der „Sturm“-Kunsttheorie – bis 1916 – verfaßt wurden, fast überhaupt keine Rolle. Erst in Waldens Schrift „Die neue Malerei“¹⁵³, die 1919 erscheint, wendet er die Rhythmus-Kategorie auch auf die malerischen Werke an. Aber auch dort bekommt sie nicht den zentralen Stellenwert, der ihr in der Wortkunsttheorie des „Sturm“ zuteil wurde. Obwohl dem Rhythmus eine gewisse Bedeutung bei den Futuristen, Kubisten sowie bei Kandinskij zukommt¹⁵⁴, geht der Rhythmus-Begriff des „Sturm“ auf keine von diesen malerischen Strömungen zurück, sondern ist literarischen Ursprungs und der Person Arno Holz verpflichtet¹⁵⁵. Walden knüpft explizit an die Holzsche Konzeption von einem jedem einzelnen Werk immanenten Rhythmus anstelle einer starren Metrik an, indem er die Veröffentlichung von Holz‘ Vorrede zum Drama „Ignorabimus“ mit den Worten kommentiert: *Statt Metrik Rhythmik. Mögen es die Künstler aller Künste endlich merken, sich merken!*¹⁵⁶ Die Holzsche Unterscheidung zwischen Rhythmik und Metrik, mit der eindeutigen Präferenz für erstere als ein den Dingen immanentes Prinzip wird von Walden aufgegriffen und zum konstitutiven Bestandteil der Wortkunsttheorie gemacht. Während bei Holz der Rhythmus als angemessenes Mittel einer differenzierten Wirklichkeitswiedergabe verstanden wird, steht er im „Sturm“ im Dienste des inneren Ausdrucks und damit eines persönlichen Erlebnisses. Im Hinblick auf formale Merkmale rhythmischer Gestaltung lehnt sich Walden jedoch an Holz‘ Forderungen und dessen künstlerische Maßstäbe an, so lehnt er etwa den Reim oder die Strophenform ab. Die Orientierung an der Holzschen Charakteristik der Rhythmik als einer [...] *sich immer wieder aus den Dingen neu gebärende[n]*,

¹⁵³ Herwarth Walden: Die neue Malerei. Verlag Der Sturm, Berlin 1919.

¹⁵⁴ Zum Rhythmus bei Futuristen, Kubisten sowie bei Kandinskij siehe: Volker Pirsich: „Der Sturm“, a.a.O., jeweils S. 119–120, S. 136–138 sowie S. 152f. Ihnen allen ist die Vorstellung von der Existenz eines ‚Weltrhythmus‘ gemeinsam, dem der Künstler im Werk Ausdruck verleiht und es damit zur mikrokosmischen Entsprechung des Makrokosmischen macht.

¹⁵⁵ Sicherlich steht der ‚Rhythmus‘-Begriff des „Sturm“ im Kontext der weltanschaulichen Konzeptionen des ausgehenden 19./beginnenden 20. Jahrhunderts, wonach der Rhythmus als ein grundlegendes, dem Weltall immanentes dynamisches Prinzip verstanden wird, das es auch im einzelnen Kunstwerk zu gestalten gilt. Als wichtigste Figur, die diese Auffassung vom ständig sich in Bewegung befindenden Seienden entschieden beeinflusst hat, ist Henri Bergson mit seiner Vorstellung vom ‚élan vital‘ zu nennen. In den dichtungstheoretischen „Sturm“-Schriften gibt es zahlreiche Stellen, in denen der Gedanke des Kunstrhythmus als einer mit dem All korrespondierenden Lebenskraft zum Ausdruck kommt. Gleichzeitig ist jedoch festzuhalten, daß die formale Seite der Rhythmus-Kategorie im „Sturm“ viel stärker als die entsprechende metaphysische reflektiert wird. Vor allem Waldens kritische Auseinandersetzung mit der vorexpressionistischen Dichtung bezüglich eines ‚falschen‘ Rhythmus ist ein Beleg dafür. Vgl. entsprechende Passagen in: Walden: EiK, 123f.; ders.: Das Begriffliche in der Dichtung, a.a.O., S. 66; ders.: Kritik der vorexpressionistischen Dichtung, a.a.O., XI (1920), H. 9/10, S. 123–125 und XII (1921), H. 1, S. 3–8.

¹⁵⁶ H. W.: Arno Holz, a.a.O.

*komplizierteste[n] Notwendigkeit*¹⁵⁷ tritt in Waldens Interpretation von Stramms Gedicht „Traum“ klar zutage, indem er hier jeden Vers auf seine rhythmische Übereinstimmung mit dem jeweiligen inneren Vorstellungsbild des Dichters prüft: *Rhythmisch gibt diese Zeile sinnlich die Vorstellung des Windens. Durch die Büsche winden Sterne. Keine Senkung zum Spaß. Wenn die Sterne sich winden würden, würden wir das Winden nicht mehr fühlen* (EiK, 124). Und schließt seine Analyse mit den Worten: *Jede Zeile entspricht rhythmisch dem Geschauten des Schauenden* (ebd.). Bereits aus diesen Zitaten dürfte deutlich geworden sein, daß Walden im rhythmischen Ausdruck eine adäquate Form für poetische Sachverhalte sieht.¹⁵⁸

Die dargelegten poetologischen Ansichten Waldens über die expressionistische Dichtung betreffen fast ausschließlich die Frage des Kunstmaterials und dessen Gestaltung, sind also vorwiegend technischer Art. Die inhaltliche Komponente wird aus seinen Überlegungen jedoch keineswegs ausgeklammert – im Gegenteil, sie unterstützt seine These von der Notwendigkeit einer neuen dichterischen Schaffensmethode. Waldens Erläuterungen zu diesem Punkt stimmen bis in Einzelheiten mit seinen und Behnes Erkenntnissen über den Darstellungsgegenstand in der bildenden Kunst überein. Nicht nur dessen immaterielle, dem Unbewußten verbundene Natur, sondern auch dessen bestimmende Funktion im Schaffensprozeß sowie die intuitive Annäherungsweise an das vollendete Werk lassen sich im wortkunsttheoretischen Konzept wiederfinden.

Was der Dichter mit dem ihm gegebenen Material formal zu gestalten sucht, ist das Gefühl, das seinen Ursprung im Unbewußten hat. Walden nennt dieses Inhaltselement auch das *Geschaute* (EiK, 124) und nimmt damit den Gedanken des Aufsatzes „Erster Deutscher Herbstsalon. Vorrede“ vom beinahe mystischen Charakter der Bedeutungsseite des Kunstwerkes auf.¹⁵⁹ Das Unbewußte als Quelle der Kunst steht in Waldens Darstellung in unmittelbarem Zusammenhang mit dem irrationalen Wesen des künstlerischen Schaffens und legitimiert die eigenständige Logik des Kunstwerkes. So wie der Künstler *das Gebildete vergessen oder verlieren [muß]* (EiK, 122), so darf ein Gedicht nicht mit ratio-

¹⁵⁷ Arno Holz, ebd.

¹⁵⁸ Was Walden genau unter Rhythmus versteht und worin er dessen Unterschiede zur Metrik der klassischen Lyrik sieht, hat Voermanek eingehend untersucht. Voermanek hat u.a. aufgezeigt, daß Waldens Rhythmus-Begriff von dem der literaturwissenschaftlichen Forschung wesentlich abweicht. In: Wilderich Voermanek: Untersuchungen zur Kunsttheorie des „Sturm“-Kreises, a.a.O., S. 132–160, 146–150.

¹⁵⁹ So heißt es dort: *Der Maler malt, was er schaut mit seinen innersten Sinnen [...]. Er ist Träger und der Getragene seiner Visionen, seiner inneren Gesichte*. In: Herwarth Walden: Erster Deutscher Herbstsalon, a.a.O., S. 106. Trotz dieser Anklänge an das Metaphysische ist das ‚Gefühl‘ in diesem Aufsatz noch deutlich individuell geprägt, was in den späteren Beiträgen einem in das kosmische Geschehen eingebundenen Erlebnis weicht.

nen Kriterien beurteilt werden, denn *die Frage der Kunst liegt vor dem Denken* (ebd.). Die Ablehnung des Denkens als eine kunstfremde Kategorie auf der einen Seite führt zur Etablierung kunstspezifischer, rational nicht erfassbarer Gestaltungsgesetze auf der anderen. Mit der Behauptung: *In der Kunst wird das Unmögliche möglich* (EiK, 123) verkündet Walden eine uneingeschränkte Freiheit im Einsatz der Kunstmittel, die sich ausschließlich an den ästhetischen Bedürfnissen des Künstlers orientiert.

Das Ausdrucksmittel der Dichtung – das ‚künstlerisch logische Bild‘ – ist für Walden ebenso wie entsprechende Kunstmittel der Musik oder Malerei in erster Linie ein *Gefühlsmittel* (EiK, 123), da es vorrangig dem Gefühl als zentralem Inhalt des Werkes zur Erscheinung verhelfen soll: *Der Künstler muß das Bild so wählen, daß es eindeutig und unvergleichbar das Gefühl ausdrückt, dessen Ausdruck es sein soll* (ebd.). Ein seinem Wesen nach geistiger Gehalt entscheidet bei einem poetischen Werk wie auch schon bei den Werken der bildenden Kunst über den Einsatz entsprechender formaler Mittel. Nicht nur die Wahl der Bilder, auch formale – für ein Gedicht heißt das vor allem rhythmische – Gestaltung richtet sich nach dem Charakter des jeweiligen Inhaltes. Daran, ob das Gefühl *Gestalt geworden* ist (EiK, 124), d.h. eine angemessene bildliche und rhythmische Form angenommen hat, wird ein gelungenes Wortkunstwerk gemessen.

In weiteren wortkunsttheoretischen Aufsätzen von Walden, Schreyer und Blümner werden das Wesen und die Arbeitsprinzipien moderner Dichtung erweitert und präzisiert. Zu den Fragen, die im Mittelpunkt ihrer Überlegungen stehen, gehören die nach dem Kunstmaterial und seiner Gestaltung, während die Beschäftigung mit der inhaltlichen Seite des Kunstprozesses sichtlich in den Hintergrund tritt. In bezug auf die formal-technischen Probleme ergeben sich gegenüber dem „Einblick in Kunst“ bedeutende Differenzierungen und Konkretisierungen. Was dort noch den Charakter erwägender Reflexion trug, wird nun in rigorosen Thesen formuliert. Eine bemerkenswerte Wandlung erfährt in den späteren Aufsätzen vor allem die Einschätzung des poetischen Materials, indem nun das Wort und nicht, wie es bei Walden früher hieß, das ‚künstlerisch logische Bild‘ zum eigentlichen Kunstmittel der Dichtung erklärt wird. Das Wort als Materialeinheit der Dichtung und der Rhythmus als wichtigstes Gestaltungsmittel werden zu den Grundelementen jedes poetischen Schaffens erhoben. So fängt Waldens Aufsatz „Das Begriffliche in der Dichtung“ mit der Feststellung an: *Das Material der Dichtung ist das Wort. Die Form der Dichtung ist der Rhythmus*¹⁶⁰. Beide Komponenten werden im weiteren in ihren Ausdruckseigen-

¹⁶⁰ Herwarth Walden: Das Begriffliche in der Dichtung, a.a.O., S. 66.

schaften mehrmals definiert, denn ihre angemessene Handhabung stellt das erste Qualitätskriterium eines wahren dichterischen Kunstwerkes dar: *Kunst offenbart sich durch die Gestaltung des Materials. Man muss also Material und Gestaltung untersuchen, um festzustellen, ob ein Werk Kunst ist oder nicht*¹⁶¹ – mit dieser Behauptung wird die „Kritik der vorexpressionistischen Dichtung“ eingeleitet. Die anderen „Sturm“-Theoretiker – Schreyer und Blümner – nehmen als Materialeinheit der Dichtung das einzelne Wort oder sogar den einzelnen Laut an. Blümner definiert die neue Dichtung als *reine Wortkunst*¹⁶² und ist überzeugt, daß *das Wort das Material ihrer Gestaltung ist*¹⁶³, während Schreyer ein modernes Gedicht als *Wortkunstwerk*¹⁶⁴ bezeichnet. Beide begreifen den Rhythmus als ein universelles, allen Künsten gemeinsames Prinzip, welches in der Dichtung ebenso wirksam ist und zum zentralen Gestaltungsmittel gehört.

Sie begnügen sich nicht mehr wie etwa Walden im „Einblick in Kunst“ damit, die Wichtigkeit des Materials für die moderne Dichtung zu thematisieren, sondern geben ausführliche Erklärungen, wie die notwendigen Sprachmittel beschaffen sein müssen und auf welche Weise man sie einsetzt. In diesem Zusammenhang muß zunächst das Wort der Dichtung gegenüber der Sprache abgegrenzt werden, wie Walden betont: *Der Künstler hat als Material nicht die Sprache, sondern das Wort*¹⁶⁵. In ähnlichem Sinn äußert sich auch Blümner. Nach seiner Überzeugung *darf die Dichtung nicht den Ausdruck der realen Sprache zu erreichen suchen*¹⁶⁶. Zustimmend heißt es bei Schreyer: *Die Sprache als Kunstmittel ist eine andere als die Sprache des Verkehrs. Kunstsprache und Umgangssprache sind grundsätzlich verschieden*¹⁶⁷. Blümner und Schreyer widmen sich diesem Problem jedoch nicht mit solcher Ausführlichkeit wie Walden. Letzterer unterzieht indes die Ausdrucksformen der Alltagssprache einer kritischen Betrachtung und stellt sie dem poetischen Wortgebrauch gegenüber, wie beispielsweise seine Unterscheidung zwischen dem poetischen ‚Wort‘ und dem ‚Begriff‘ der Umgangssprache demonstriert: *Nur das Wort, jedes Wort ist Material der Dichtung, nicht der Begriff, der das Wort verstellt*¹⁶⁸. Auch die im traditionellen Sprachgebrauch sonst übliche Ausdrucksweise, welche nach Waldens Meinung die ganze vorexpressionistische Literatur kennzeichnet, wie Beschrei-

¹⁶¹ Ders.: Kritik der vorexpressionistischen Dichtung, a.a.O., XI (1920), H. 7/8, S. 98.

¹⁶² Rudolf Blümner: Der Geist des Kubismus und die Künste, Kapitel „Die Dichtung“. Zitiert nach der Ausgabe: Rudolf Blümner: *Ango laina und andere Texte*. Hg. von Karl Riha und Marcel Beyer. München 1993, S. 257–259, hier S. 257.

¹⁶³ Rudolf Blümner: August Stramm. In: „Der Sturm“ XVI (1925), S. 121–126, hier S. 122.

¹⁶⁴ Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung, a.a.O., S. 436f.

¹⁶⁵ Herwarth Walden: Kritik der vorexpressionistischen Dichtung, a.a.O., XI (1920), H. 7/8, S. 100.

¹⁶⁶ Rudolf Blümner: Der Geist des Kubismus und die Künste, a.a.O., Kapitel „Die Dichtung“, S. 257.

¹⁶⁷ Lothar Schreyer: Die neue Kunst, a.a.O., H. 8, S. 120.

¹⁶⁸ Herwarth Walden: Das Begriffliche in der Dichtung, a.a.O., S. 66.

bungen, Feststellungen oder Erläuterungen, Aussagen, Behauptungen oder Ansprachen¹⁶⁹, werden von ihm als *unkünstlerische Mittel*¹⁷⁰ abgetan.

Für die Untersuchung amimetischer Züge in der Wortkunsttheorie des „Sturm“ sind an dieser Ablehnung traditioneller Sprachformen für die expressionistische Lyrik vor allem die Begründungen relevant. Diese zeigen deutlich, daß die führenden „Sturm“-Theoretiker dem Grundprinzip der amimetischen Malerei, welches im Rückzug von der Darstellung konventioneller Sach- und Sinnzusammenhänge in die kunstspezifische Materialsphäre besteht, auch in der Dichtung folgen.

Walden kritisiert an der Verwendung traditioneller Ausdrücke in der Dichtung, daß diese bereits als etwas Feststehendes im Bewußtsein existieren und mit vielfältigen vorgegebenen Konnotationen verbunden sind. Dadurch appellieren sie an die Erinnerungen und Kenntnisse des Lesers, statt sich an seine Sinne zu wenden: *Es wird also von vornherein in dieser Art Dichtung mit einem unkünstlerischen Mittel gearbeitet, nämlich mit einer Voraussetzung von Kenntnissen. [...] Die Wirkung beruht in der Assoziationsfähigkeit des Lesers, der sich gewöhnt hat, bei der Nennung von Begriffen Erinnerungsmomente in sich auszulösen.*¹⁷¹ Mit dieser Forderung nach dem Ausschluß der gängigen Begriffe mit ihren durch die Erfahrung vorgegebenen Assoziationen aus der Dichtung strebt Walden offenbar die Annäherung an ein Kunstwerk im Sinne der modernen Malerei an, welche die Verwendung konventioneller Formen im Bild vermeidet. Noch eindeutiger äußert sich dieser Wunsch nach einer autonomen poetischen Gestaltung bei Blümner. In seinen Formulierungen klingt die Absage der amimetischen Malerei an die nachahmende Darstellung des Sichtbaren unüberhörbar mit. Gegen den Gebrauch von Begriffen sowie anderer feststehender sprachlicher Bedeutungselemente in der expressionistischen Dichtung wendet er ein, daß diese sich in erster Linie auf außersprachliche Wirklichkeit und nicht auf die Realität des Gedichts beziehen. So bedauert Blümner, daß im Vers von Heinrich Heine „Über allen Gipfeln ist Ruh“ *nur eine Beziehung zu den außerhalb der Worte liegenden realen Vorstellungen dessen, was diese Worte „bedeuten“ [besteht]. [...] Jedes Wort hat einen Sinn durch eine Assoziation mit außerhalb des Wortes Liegendem [im Original gesperrt]*¹⁷². Hier wird nach dem Vorbild der modernen Malerei die amimetische

¹⁶⁹ Vgl. z.B. seine Kritik am Sprachstil Goethes. In: Ders.: Kritik der vorexpressionistischen Dichtung, a.a.O., XI (1920), H. 7/8, S. 99.

¹⁷⁰ Ebd., H. 9/10, S. 125.

¹⁷¹ Ebd., S. 123, 125.

¹⁷² Rudolf Blümner: Der Geist des Kubismus und die Künste, a.a.O., Kapitel „Die Dichtung“, S. 259.

Darstellungsabsicht auch für die Dichtung behauptet, allerdings ohne die spezifische Natur des sprachlichen Mediums zu berücksichtigen.¹⁷³

Ein gewichtiger Grund für die Ablehnung von Ausdrucksformen des traditionellen Sprachgebrauchs besteht nach Ansicht der „Sturm“-Theoretiker in der engen Verbindung dieser Formen zur Logik. Aus dem rationalen Charakter der Begriffe geht hervor, daß sie in erster Linie den Verstand und nicht das Gefühl ansprechen, während zum Wesen der expressionistischen Dichtung gerade ihre rein gefühlsmäßige, sinnliche Wirkung zählt: *Was kann die Kunst als Gestaltung unmittelbaren Fühlens mit Gedanken oder gar mit verstandesmäßiger Logik zu tun haben*¹⁷⁴, fragt Walden rhetorisch. Sein Schluß lautet: *Die Dichtung als Kunstwerk hat nichts mit der Logik zu tun, die aus der Erfahrung hergeleitet wird [...]*.¹⁷⁵ Damit nennt Walden zugleich eine bedeutende Voraussetzung für den autonomen Charakter eines Werkes, indem er ihm eigene, von der herkömmlichen Logik unabhängige ästhetische Prinzipien zugesteht. Mit dem irrationalen Charakter des künstlerischen Schaffens legitimiert auch Schreyer die Eigengesetzlichkeit der Kunst: *Da der Dichter nicht mit dem Verstand dichtet, keine logischen Schlüsse vermitteln will, soll auch niemand grundsätzlich eine verstandesgemäße Logik von ihm verlangen*¹⁷⁶. Blümner betrachtet die *Gesetze der Logik als Gesetze der Realität*¹⁷⁷, die mit der Realität des Gedichts nichts zu tun haben.

Bereits diese wenigen Äußerungen lassen die Orientierung der „Sturm“-Theoretiker an den Gestaltungsabsichten der amimetischen Malerei erkennen. Noch aufschlußreicher sind in dieser Hinsicht die Thesen der „Sturm“-Theoretiker zum Wort als dem eigentlichen Material der Dichtung sowie zu den formalen Gestaltungsgesetzen innerhalb des Gedichts.

Es gilt als primäre Aufgabe des dichterischen Schaffens, das Wort als wichtigstes Kunstmittel der poetischen Sprache vom Ballast überflüssiger feststehender Bedeutungen sowie Assoziationen zu befreien, damit es ausschließlich durch sich selbst, durch sein Ausdrucksvermögen im Gedicht zur Erscheinung gelangt. Jedes Wort im expressionisti-

¹⁷³ In seinen theoretischen Ausführungen und in seiner Dichtungspraxis versucht Blümner, die Kunstprinzipien der abstrakten, auf jeglichen Objektbezug verzichtenden Malerei zu reflektieren und zu realisieren. Gemeint sind hier Blümners theoretische Abhandlung „Die absolute Dichtung“ sowie seine Lautdichtung „Ango laïna“, mit der er eine völlig bedeutungsfreie, nur durch ihre Klangqualitäten wirkende Dichtung anstrebt. Die Möglichkeiten und Grenzen dieses Vorhabens werden in der Forschung diskutiert. Siehe dazu z.B. Richard Brinkmann: „Abstrakte“ Lyrik im Expressionismus, a.a.O.

¹⁷⁴ Herwarth Walden: Kritik der vorexpressionistischen Dichtung, a.a.O., XI (1920), H. 7/8, S. 99.

¹⁷⁵ Ders.: Das Begriffliche in der Dichtung, a.a.O., S. 67.

¹⁷⁶ Lothar Schreyer: Die neue Kunst, a.a.O., H. 8, S. 120.

¹⁷⁷ Rudolf Blümner: Der Geist des Kubismus und die Künste, a.a.O., Kapitel „Die Dichtung“, S. 258.

schen Gedicht ist, wie Schreyer es formuliert, *ein selbständiger Wert*¹⁷⁸. Alles, was nicht immanent zu seinem Wesen gehört, wird von „Sturm“-Theoretikern als kunstfremder Stoff verworfen. Die Ursprünglichkeit des Inhaltes wie der Form gilt als kennzeichnendes Merkmal der expressionistischen Kunst: *Aus der Kunst holen wir, was unerfahren ist*¹⁷⁹, lehrt Walden, und Blümner bemerkt kritisch über den Charakter des Gestaltungsmaterials, daß in der deutschen Sprache *alle Wörter [...] ihre Urkraft verloren haben*¹⁸⁰, die sie einst besaßen: *Im Anfang war das Wort. Das Wort ist alles. Nichts ist gewaltiger als das Wort.*¹⁸¹ Für die Dichtung bedeutet dies, daß sie nicht auf die Fülle feststehender Bedeutungen eines Wortes zurückgreifen darf, sondern versuchen soll, bis zum einmaligen inneren Wesen eines Wortes vorzudringen: *Der Begriff aber ist etwas Gewonnenes. Die Kunst jedoch muß sich jedes Wort neu gewinnen.*¹⁸² In demselben Sinne äußert sich Schreyer: *Jeder Dichter hat jedes Wort neu zu schaffen*¹⁸³.

Damit das einzelne Wort die oberflächlichen Bedeutungsschichten abstreifen kann, verlangen die „Sturm“-Theoretiker, den Umgang mit der Grammatik im Rahmen des poetischen Sprachgebrauchs umzudenken.¹⁸⁴ Blümner betont nachdrücklich den unmittelbaren Zusammenhang zwischen einem durch den Begriff verstellten Wort und der Grammatik mit ihren logischen Regeln. Er kritisiert, daß dem heutigen Menschen *das Wort nur ein Begriff wurde [...]. Ein Begriff, der [...] eine gleichmacherische Konvention schuf, [...] und die es als Grammatik zum höchsten Ansehen gebracht hat. Und sie wurde mit der Syntax und der Logik der Segen derer, die sich schnell verständigen wollten, und der Fluch jener, die den Drang hatten, das Unsagbare zum Trotz doch sagen zu wollen.*¹⁸⁵ Blümner stellt die Gesetze der Grammatik in eine Reihe mit den Gesetzen der Logik und bestreitet ihre bestimmende Rolle im Gedicht, da er dieses als eine Realität für sich mit eigenen Gesetzen betrachtet: *Eher könnte man sagen: es herrsche das Gesetz der Worte selbst.*¹⁸⁶ Auch für Walden sind die Regeln der Grammatik genauso ein Produkt der Erfahrung und des

¹⁷⁸ Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung, a.a.O., S. 438.

¹⁷⁹ Herwarth Walden: Das Begriffliche in der Dichtung, a.a.O., S. 67.

¹⁸⁰ Rudolf Blümner: Die absolute Dichtung, a.a.O., S. 122.

¹⁸¹ Ders.: August Stramm, a.a.O., S. 123.

¹⁸² Herwarth Walden: Das Begriffliche in der Dichtung, a.a.O., S. 66.

¹⁸³ Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung, a.a.O., S. 439.

¹⁸⁴ Die Kritik der „Sturm“-Theoretiker an der Grammatik, vor allem an den syntaktischen Regeln, erinnert in erster Linie an die Forderungen der italienischen Futuristen, wie sie z.B. von Marinetti im „Supplement zum technischen Manifest der Futuristischen Literatur“ geäußert wurden. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 150/151, S. 279f. Diese Übereinstimmung darf man jedoch nicht allein auf den Einfluß der Futuristen zurückführen. Pirsich macht darauf aufmerksam, daß die Absage an die syntaktischen Strukturen für die Epoche am Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts überhaupt charakteristisch ist, und hält das für ein *signifikantes Zeichen des radikalen Zweifels am Wert der Logik (u.a. Nietzsche, Vaihinger), die ihren sprachlichen Niederschlag in der Syntax findet*. In: Volker Pirsich: „Der Sturm“, a.a.O., S. 203.

¹⁸⁵ Rudolf Blümner: August Stramm, a.a.O., S. 122.

¹⁸⁶ Ders.: Der Geist des Kubismus und die Künste, a.a.O., Kapitel „Die Dichtung“, S. 258.

logischen Denkens wie Begriffe und deshalb für die Dichtung nur begrenzt brauchbar. Der Künstler habe sich im schöpferischen Prozeß allein nach dem Wesen des Auszudrückenden und dessen Aussagecharakter zu richten: *Diese Grammatik ist so regellos, weil ihre Regeln Willkür sind. Gewollt aus der Erfahrung, Wiederholungen. Kunst kann die Grammatik verwenden, wenn ihre Regeln durch die Kunst ihre Bestätigung finden*¹⁸⁷. Etwas kategorischer meint dazu Schreyer: *Die Dichtung kann auf die Grammatik grundsätzlich keine Rücksicht nehmen. Eine grammatikalische Form wird nur dort notwendig, wo die Vorstellung dazu zwingt.*¹⁸⁸ Vor allem syntaktische Bindungen, die für die Herstellung logischer Zusammenhänge in der Sprache verantwortlich sind, müßten aufgelockert werden, damit das einzelne Wort in seiner vollen Ausdruckskraft hervortreten könne: *Warum soll nur der Satz zu begreifen sein und nicht das Wort. Da doch der Satz erst das Begriffliche des Wortes ist.*¹⁸⁹ Allen poetischen Sprachverfahren wird abverlangt, daß sie zum Vorteil des unverfälschten Wortes eingesetzt werden, wie Walden es fordert: *Wenn das einzelne Wort so steht, daß es unmittelbar zu fassen ist, so braucht man eben nicht viele Worte zu machen. Man darf es dann sogar nicht, weil man sonst das Wort umstellt, unsichtbar macht. Die Kunst aber ist es, das sichtbare Wort sichtbar oder wieder sichtbar zu machen.*¹⁹⁰

Die Vehemenz, mit welcher in der Wortkunsttheorie des „Sturm“ für das Wort als eigentliches Material der Dichtung, für die Bewahrung der Individualität jedes einzelnen Wortes und für die Aufdeckung seines ganzen Ausdrucksreichtums plädiert wird, kann mit der Haltung Kandinskij's verglichen werden, der in jeder Farbe und jeder Form unverwechselbare Ausdrucksträger sieht und dies durch eine eingehende, beinahe wissenschaftliche Analyse zu bestätigen sucht.¹⁹¹ In keinem der früheren kunsttheoretischen Aufsätze hat die Auseinandersetzung mit dem Material einen solchen Grad der Ausführlichkeit und nachdrücklicher Befürwortung materialgerechter Gestaltung erreicht wie in diesen wortkunsttheoretischen Beiträgen.

Das Wort als zentrale Material- und Bedeutungseinheit der poetischen Sprache wird im Laufe der Entwicklung der Wortkunsttheorie bis in seine kleinsten Bestandteile analysiert. War in Waldens Aufsätzen „Einblick in Kunst“ sowie „Das Begriffliche in der Dichtung“ ausschließlich vom ‚Wort‘ bzw. vom ‚Wortkörper‘ die Rede, findet in späteren Beiträgen

¹⁸⁷ Herwarth Walden: Das Begriffliche in der Dichtung, a.a.O., S. 67.

¹⁸⁸ Lothar Schreyer: Die neue Kunst, a.a.O., H. 8, S. 120.

¹⁸⁹ Herwarth Walden: Das Begriffliche in der Dichtung, a.a.O., S. 67.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Wie schon erwähnt, wurde gerade das Kapitel „Formen- und Farbensprache“ aus Kandinskij's Schrift „Über das Geistige in der Kunst“, welches sich eingehend mit dem Material der Malerei beschäftigt, im „Sturm“ abgedruckt.

immer häufiger der Laut als ursprünglicher Kern des Wortes Erwähnung, da er offensichtlich am wenigsten mit Sinnassoziationen behaftet ist und dem Streben nach der unmittelbaren gefühlsmäßigen Wirkung eines Werkes besonders entgegenkommt. Walden nennt Wörter eines Gedichts *Klanggebärden*¹⁹², Schreyer spricht vom *Laut*¹⁹³ als Mittel der Dichtung und betrachtet das Wort entsprechend als eine *Lautgestalt*¹⁹⁴. Daß es gerade die sinnlich wahrnehmbare, möglichst bedeutungsfreie Seite des sprachlichen Ausdrucks ist, die in der Dichtung bevorzugt wird, während die herkömmlichen Bedeutungskonnotationen als etwas Störendes empfunden werden, macht z.B. eine Passage aus Blümmers Überlegungen deutlich. Er bemängelt an der allgemein verbreiteten Sprachauffassung, *daß man sich nicht vorstellen kann, wie Worte überhaupt ohne reale Assoziation verwendbar sind. Die meisten ahnen nicht, daß das Wort durch die Befreiung von seiner konventionellen Bedeutung bis zum Urlaut zurückgeführt werden kann.*¹⁹⁵ Walden seinerseits unterscheidet zwischen dem *ursprünglich phonetischen Wert* eines Wortes sowie seinem *Assoziationswert*¹⁹⁶ und glaubt durch Verwendung bestimmter Kunstmittel, wie etwa ‚Bild‘ und der Rhythmus, diese Assoziationen wenn nicht ganz auszuschließen, so doch wesentlich einzuschränken oder sie in eine bestimmte Richtung zu lenken.¹⁹⁷

Ließen sich die bis dahin dargelegten Forderungen der „Sturm“-Theoretiker zur Beschaffenheit und Handhabung des dichterischen Sprachmaterials im Rahmen der amimetischen Kunstpraxis auffassen, deutet die zunehmende Zurückführung des Wortes auf seine phonetischen Qualitäten mit dem Ziel, eine sinnliche, durch keine Bedeutungsassoziationen gehinderte Wirkung zu erreichen, auf die äußerste Form des Amimetischen – auf eine jeden Sachbezug abstreifende abstrakte Gestaltung hin. Dies geht noch deutlicher aus dem expliziten Bezug wortkunsttheoretischer Überlegungen auf die Eigenschaften und Gestaltungsprinzipien der Musik hervor. Die von Kandinskij in seiner Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ proklamierte Orientierung einer jeden aus der Bindung an rationale, durch die Erfahrung vorgegebene Denkkategorien sich befreienden Kunst an der Musik wird im „Sturm“ am Beispiel Dichtung reflektiert. Alle drei Theoretiker gestehen der Musik eine Vorbildfunktion unter anderen Künsten zu, was die Erzeugung einer rein emotionalen

¹⁹² Herwarth Walden: Kritik der vorexpressionistischen Dichtung, a.a.O., XI (1920), H. 7/8, S. 100.

¹⁹³ Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung, a.a.O., S. 442.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Rudolf Blümner: Der Geist des Kubismus und die Künste, a.a.O., Kapitel „Die Dichtung“, S. 259.

Blümner wird wie kaum ein anderer „Sturm“-Theoretiker nicht müde zu betonen, daß gerade die hörbare Lautgestalt am Ursprung der Sprache steht und die moderne Dichtung diese wieder zu entdecken hat. *Mit dem Ohr wird sie aufgenommen – ach! wurde sie einst aufgenommen*, ruft Blümner nostalgisch aus und bemerkt, *daß Worte gesprochen wurden, ehe sie geschrieben und gedruckt werden konnten [...]*. Ders.: August Stramm, a.a.O., S. 122.

¹⁹⁶ Herwarth Walden: Kritik der vorexpressionistischen Dichtung, a.a.O., XI (1920), H. 9/10, S. 123.

Wirkung betrifft. Schreyer erklärt, daß *uns jedes künstlerische Erlebnis dorthin führt*.¹⁹⁸ Blümner geht ebenso davon aus, daß die Musik ‚geistige‘ Inhalte am besten ausdrücken könne und man von ihr zu lernen habe: *Und wenn wir die Geistigkeit der einzelnen Künste und die Komponenten dieser Geistigkeit begreifen lernen wollen, soll uns diejenige Kunst leiten, deren Mystik den menschlichen Geist am willigsten findet: die Musik*.¹⁹⁹ Die von Kandinskij bewunderte Eigenschaft der Musik, allein auf der Grundlage ihres Materials, ohne Rückgriff auf eine andere Kunst oder außerkünstlerische Mittel eine sinnlich-emotionale Wirkung hervorzurufen, zieht in verstärktem Maße die Aufmerksamkeit der „Sturm“-Theoretiker auf sich. Während aber bei Kandinskij die Annäherung an die Gestaltungsqualitäten der Musik mit den malereispezifischen Mitteln – Farbe und Form – versucht wird, macht die Wortkunsttheorie von der akustischen Seite der Sprache Gebrauch und konzentriert sich auf die unmittelbare Ähnlichkeit zwischen der Lautgestalt eines Wortes und der musikalischen Tonfolge. Blümner hat diesen Sachverhalt explizit zum Ausdruck gebracht: *Ich will das Wort in seiner Urbedeutung mit dem Ton der Melodie vergleichen. Denn was bedeutet er? Nichts. Nichts im Sinne einer Ausdeutung. Unendliches als Laut [...]*²⁰⁰. Noch detaillierter beschäftigt sich Schreyer mit den Klangqualitäten des dichterischen Wortes: *Jeder Laut hat einen besonderen Wert. Von jedem Vokal geht eine andere Wirkung aus. Von jedem Konsonanten geht eine besondere Wirkung aus. Und die einzelnen Verbindungen von Konsonanten und Vokalen wirken wieder anders. Jedes Wort ist komponiert*.²⁰¹

Bei der Suche nach neuen sprachlichen Gestaltungsmethoden wird der Griff nach einer Kunst vollzogen, die am Ursprung der amimetischen, ja abstrakten Gestaltung steht. Wie die Malerei sich in ihrem Streben nach der Befreiung vom Nachahmungsgesetz an der Musik orientierte, wird jetzt für die Dichtung der gleiche Schritt propagiert.²⁰² Dies geschieht im „Sturm“ jedoch nicht ohne die vermittelnde Rolle der Malerei, schließlich hatten die Ideen Kandinskij's großen Einfluß auf die Entwicklung der „Sturm“-Ästhetik. Diese Parallelisierung von Dichtung und Musik – und nicht, wie es noch im Aufsatz „Einblick in Kunst“ hieß, mit der modernen Malerei – bedeutet einen neuen und folgenreichen Akzent in den poetologischen Thesen des „Sturm“-Kreises. Ereignete sich die Annäherung an die

¹⁹⁷ Ebd., S. 123f.

¹⁹⁸ Lothar Schreyer: Die neue Kunst, a.a.O., H. 8, S. 118.

¹⁹⁹ Rudolf Blümner: Der Geist des Kubismus und die Künste, a.a.O., Kapitel „Kunst als Abstraktion“, S. 248f., hier S. 249.

²⁰⁰ Ders.: August Stramm, a.a.O., S. 123.

²⁰¹ Lothar Schreyer: Die neue Kunst, a.a.O., H. 8, S. 119. Schreyers Ausführungen lesen sich überhaupt wie Paraphrasierungen von Kandinskij's Darstellung des ‚inneren Wertes‘ und ‚inneren Klanges‘ der malerischen Elemente.

moderne Malerei auf der Ebene allgemeiner Analogien, wie etwa einer detaillierten Behandlung des Sprachmaterials, knüpft man jetzt an gleiche substantielle Eigenschaften beider Gattungen an. Eine solche unmittelbare Angleichung einer Kunst an die Ausdrucksqualitäten einer anderen birgt jedoch die Gefahr, daß der spezifische Charakter eigener formaler Mittel in den Hintergrund tritt. Bei der Sprache ist das vor allem ihre bedeutungsverbundene Natur, die selbst bei den einzelnen Lauten keine assoziationsfreie Aufnahme gestattet. Diese Tatsache wird von den „Sturm“-Theoretikern nicht immer berücksichtigt, was zu einer gewissen Divergenz zwischen den Forderungen der Dichtungskonzeption und den im „Sturm“ erschienenen lyrischen Werken führte.

In der Frage der formalen Gestaltung kommen die Ausführungen der „Sturm“-Theoretiker den Prinzipien einer amimetischen Kunst am nächsten. Gleichzeitig werden in diesem Punkt auch die Analogien zur Musik am offensichtlichsten. Lassen die Aufsätze „Einblick in Kunst“ sowie „Das Begriffliche in der Dichtung“ die aus den kunsttheoretischen Veröffentlichungen bekannte Argumentationsweise noch deutlich erkennen, erinnern viele Formulierungen der folgenden „Sturm“-Beiträge an einen musikspezifischen Sprachgebrauch. Gestaltung heißt für ein dichterisches Werk nach wie vor die Konstituierung innerer Beziehungen zwischen einzelnen Formelementen. Hier scheint das poetologische Konzept zunächst mit den entsprechenden Thesen der „Sturm“-Kunsttheorie übereinzustimmen. Trotz grundsätzlicher Beibehaltung dieses Gestaltungsprinzips für die Dichtung finden jedoch manche Akzentverschiebungen statt, die eine zunehmende Orientierung der Wortkunsttheorie an der Musik verraten.

Zum Gegenstand theoretischer Überlegungen im „Sturm“ gehört die Frage, wie man einen geistigen Gehalt²⁰³ in einem dichterischen Werk zum Ausdruck bringt und den Rezipienten vermittelt. Walden z.B. sieht primär darin die Aufgabe des künstlerischen und hier speziell des poetischen Schaffens: *Ein Kunstwerk gestalten heißt ein Gesicht sichtbar machen.*²⁰⁴ Für Schreyer stellt auch die Erzeugung einer wahrnehmbaren Erscheinungsform für einen inneren Inhalt das Ziel des Künstlers dar: *Dem Gesicht Gestalt geben, ist das Schaffen des*

²⁰² Vgl. dazu Kurt Möser, der nur die Ausrichtung der modernen Malerei auf die Musik, nicht jedoch die der Dichtung thematisiert. Bei letzterer geht er von einer Orientierung an der abstrakten Malerei aus. In: Ders.: *Literatur und die „Große Abstraktion“*, a.a.O., S. 68.

²⁰³ Allerdings wird in diesem Punkt nicht mehr von einem persönlichen Erlebnis oder Gefühl ausgegangen, sondern von einer mystischen Vision, einem rätselhaften Gesicht, hinter welchen eine übersinnliche Kraft steht, die sich des Künstlers als eines Werkzeugs bedient. Besonders bei Schreyer nimmt die Erläuterung dieser Künstlerfunktion viel Platz ein. Vgl. Ders.: *Die neue Kunst*, a.a.O., H. 5, S. 66–68.

²⁰⁴ Herwarth Walden: *Das Begriffliche in der Dichtung*, a.a.O., S. 66.

*Künstlers.*²⁰⁵ Als geeignetes Verfahren thematisiert Walden eine schon von Kandinskij theoretisch begründete und in seinen malerischen Werken praktizierte Gestaltungsmethode, wonach ein gefühlsmäßiger Inhalt durch eine geordnete formale Struktur sinnlich faßbar wird: *Die Sichtbarkeit jeder Kunst ist die Form. Form ist die äußere Gestaltung der Gesichte als Ausdruck ihres inneren Lebens.*²⁰⁶ Vor allem denkt Walden dabei an die Konstituierung interner Beziehungen zwischen den einzelnen Bedeutungselementen eines Werkes, wodurch dieses zu einem geschlossenen Ganzen wird. Eine zentrale Rolle in diesem Prozeß spielt der Rhythmus, der in der „Sturm“-Kunsttheorie praktisch mit der Form, d.h. den Wortbeziehungen innerhalb des Werkes, gleichgesetzt wird²⁰⁷: *Der äußere Ausdruck ist die innere Geschlossenheit. Die innere Geschlossenheit ist die Schönheit des Kunstwerks. Die innere Geschlossenheit wird durch die logischen Beziehungen der Wortkörper und der Wortlinien zueinander geschaffen. Sie sind in den bildenden Künsten räumlich sichtbar, in der Musik und der Dichtkunst zeitlich hörbar. Man nennt sie Rhythmus.*²⁰⁸ Blümner äußert sich in einem vergleichbaren Sinn zum Verhältnis zwischen einem unfaßbaren Inhalt und seiner äußeren, mit Hilfe des Rhythmus hervorgebrachten Gestalt. Er bezeichnet *die rhythmus-schaffenden Komponenten als die wahrnehmbare Form eines jeden Kunstwerkes [...]. Wir erkannten als den Inhalt dieser Form ein Gefühl [...].*²⁰⁹

Der Grundsatz einer rhythmisch gestützten Bezogenheit der Wort- bzw. Lauteinheiten eines Gedichts aufeinander, die zur Entstehung einer in sich selbst schlüssigen strukturellen Einheit führt, gehört zum zentralen Punkt der Wortkunsttheorie des „Sturm“ hinsichtlich der formalen Gestaltung. So heißt es beispielsweise bei Schreyer: *Das Wortkunstwerk wirkt in der Zeit, ist ein Nacheinander von Wortgestalten, die nur durch die Bewegung, das*

²⁰⁵ Lothar Schreyer: Die neue Kunst, a.a.O., H. 5, S. 67.

²⁰⁶ Herwarth Walden: Das Begriffliche in der Dichtung, a.a.O., S. 66.

²⁰⁷ Die Äußerungen der „Sturm“-Theoretiker zur Frage der Form eines lyrischen Werkes könnte man auf die Gleichung bringen: Die Form = Beziehungen der Gestaltungselemente zueinander = der Rhythmus. Der Rhythmus, der im „Sturm“ zum zentralen Gestaltungsmittel eines Gedichts erklärt wird und als absolute Bedingung für das Bestehen eines expressionistischen Kunstwerkes gilt, wird meistens durch die Beziehungen innerhalb des Gedichtganzen definiert. Vgl. z.B. Walden: *Der Rhythmus der Dichtung ist die Bewegung der Wörter auf einander und zu einander*. In: ders.: Kritik der vorexpressionistischen Dichtung, a.a.O., XI (1920), H. 9/10, S. 123. Oder bei Schreyer: *Der Rhythmus ist das Band, das die einzelnen Wortgestalten zur Einheit bindet*. In: ders.: Expressionistische Dichtung, a.a.O., S. 441.

Hinsichtlich des Rhythmus-Begriffs muß hinzugefügt werden, daß seine Definition im „Sturm“ schließlich auf ein mystisches, nicht näher erklärbares Prinzip hinausläuft. Formulierungen wie die von Blümner: *Woran also erkennen wir den Rhythmus? Das kann niemand sagen. [...] Der Ursprung bleibt mystisch* [im Original gesperrt],– sind charakteristisch für die irrationale Haltung der „Sturm“-Theoretiker. In: Ders.: Der Geist des Kubismus und die Künste, a.a.O., Kapitel „Der Rhythmus“, S. 246–247, hier S. 246f.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ders.: Der Geist des Kubismus und die Künste, a.a.O., Kapitel „Kunst und Kunstwerk“, S. 267–270, hier S. 267.

*Nebeneinander zu einer Einheit zusammengeschlossen werden können*²¹⁰. Blümner hebt an einem poetischen Werk auch die rhythmische Verbindung zwischen den einzelnen Sprachgliedern hervor: *Dichtung ist die Zusammensetzung von Worten, die untereinander in künstlerischen Beziehungen stehen. [...] Notwendig sind nur die Rhythmen schaffenden, künstlerischen Beziehungen*²¹¹. Die Thematisierung der inneren Bindungen in einem dichterischen Text erinnert stark an die Arbeitsmethode der modernen Malerei. Gleichzeitig fällt jedoch auf, daß in den entsprechenden poetologischen Äußerungen besonders häufig die Kategorien der Bewegung, der Zeit, des Rhythmus Erwähnung finden, die für das statisch-räumliche Wesen der Malerei weniger typisch sind. Der in den modernen Strömungen der bildenden Kunst anzutreffende dynamische Zug der Darstellung, besonders ausgeprägt im Futurismus oder Orphismus, kommt den Ausdrucksprinzipien einer anderen Kunst am nächsten – nämlich denen der Musik.²¹² Es ist nicht auszuschließen, daß die „Sturm“-Theoretiker sich durch den Zeitfaktor in der Malerei inspiriert fühlten, wahrscheinlicher jedoch ist, daß sie die von Kandinskij eingehend besprochene und nachdrücklich hervorgehobene Wendung der zeitgenössischen Kunst zur Musik auch in bezug auf die formale Gestaltung auf die Dichtung projizierten. Dafür spricht neben der häufigen Thematisierung des Rhythmus und der Bewegung auch die der Musik entlehnte Bezeichnung ‚Komposition‘ in bezug auf das Gedichtganze sowie eine mit der Entwicklung der Wortkunsttheorie zunehmende Gleichsetzung des dichterischen Sprachmaterials mit dem Ton oder Laut. Besonders bei Schreyer und Blümner ist diese Tendenz stark ausgeprägt, aber auch Walden benutzt in seinen späteren Aufsätzen ein eher auf die Musik als auf die Malerei zurückgehendes Vokabular.

In Waldens Aufsatz „Das Begriffliche in der Dichtung“ klingt noch der von ihm und Behne ausgearbeitete kunsttheoretische Leitsatz des Organischen unmittelbar an. Eine Aussage nennt Walden nur dann künstlerisch, *wenn das einzelne Wort lebt und die Wörter in ihren Beziehungen zueinander durch ihren Rhythmus leben*.²¹³ Diese Auffassung vom formalen Aufbau eines Werkes als eine Gesamtheit lebendiger Funktionen korrespondiert mit der kunsttheoretischen Idee eines malerischen Werkes als eines selbständigen Organismus,

²¹⁰ Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung, a.a.O., S. 437f.

²¹¹ Rudolf Blümner: Der Geist des Kubismus und die Künste, a.a.O., Kapitel „Die Dichtung“, S. 259.

²¹² Voermanek bringt Begriffe wie ‚Bewegung‘, ‚Rhythmus‘, ‚Dynamik‘ hauptsächlich mit der Lebensphilosophie Henri Bergsons und ihrem Grundsatz des fortwährenden Werdens alles Seienden in Zusammenhang. In: Ders.: Untersuchungen zur Kunsttheorie des „Sturm“-Kreises, a.a.O., insbesondere S. 62–67. Wie schon bemerkt wurde, ist dieser Bezug nicht auszuschließen, man darf jedoch nicht bei ihm stehenbleiben. Andere Tatsachen, wie etwa die stark formal ausgerichtete Auseinandersetzung der „Sturm“-Theoretiker mit dem Rhythmus-Begriff, der häufige explizite Bezug auf die Musik, die Übernahme mancher musikalischer Termini und schließlich der Versuch, einige ihrer Ausdrucksqualitäten zu imitieren, legen den Schluß nahe, daß hier die Orientierung an der Musik ausschlaggebend war.

der sich nicht nach den Objekten der Natur richtet, sondern selbst ein vollendetes Objekt mit einem innerlich geschlossenen, formal wohlgefügteten Beziehungssystem ist. Den Begriff ‚Organismus‘ für ein dichterisches Werk verwendet Walden jedoch schon in diesem Aufsatz nicht mehr. Statt dessen erscheint im nächsten Aufsatz der Begriff der ‚Komposition‘: *Die Zusammenstellung der Wörter, ihre Komposition, ist das dichterische Kunstwerk. Wörter sind Klanggebärden. [...] Die organische das heisst phonetisch gegliederte Gestaltung der Klanggebärden ergibt das Kunstwerk Dichtung*²¹⁴ [Hervorhebung d. Vf.]. Waldens Forderung, die Dichtung *durch das Ohr*²¹⁵ aufzunehmen, vervollständigt den Eindruck einer auf die Verfahren und die Wirkung der Musik bedachten poetischen Gestaltung. Von Blümner wird der Zusammenhang der dichterischen Praxis mit der Formensprache der Musik genauso deutlich ausgedrückt: *Dichtung ist Wort-Komposition*²¹⁶. Auf die Verfahren der Musik nimmt Blümner ganz offen Bezug: *Und wie der Rhythmus der musikalischen Melodie nicht ihr Takt und ihr Tempo ist, sondern jenes Schreiten der Töne, das nur die Seele wahrnimmt, so ist der Rhythmus der Wortkunst dieses Schreiten von Wort zu Wort, [...] dieser Reichtum der Beziehungen, in denen ein Wort zum anderen und allen steht.*²¹⁷ Schreyer geht in seinen poetologischen Überlegungen²¹⁸ vom Laut als kleinstem Element der dichterischen Sprache aus, welches neben dem Rhythmus das Hauptmittel der poetischen Gestaltung bildet: *Kunstmittel der Wortkunst sind Laut und Rhythmus*²¹⁹. Die Wörter des Gedichts sieht er bis in ihre kleinsten Bestandteile rhythmisch und phonetisch durchstrukturiert: *Die Sprachtongestalt, das Wort, ist rhythmische Lautgestalt*²²⁰. Ein Gedicht betrachtet Schreyer als eine Schöpfung aus Laut- bzw. Toneinheiten, die durch den Rhythmus in eine dynamische Wechselbeziehung gebracht werden: *Der Rhythmus gestaltet die Sprachtonbewegtheit. [...] Das Wortkunstwerk ist Sprachtonwerk*²²¹.

Es soll betont werden, daß die Gestaltung eines immateriellen Inhaltes in einer sinnlich wahrnehmbaren Form, die von den „Sturm“-Theoretikern zum eigentlichen Ziel des dichterischen Schaffens erklärt wurde, zwar von Kandinskij als einem der ersten Kunsttheore-

²¹³ Herwarth Walden: Das Begriffliche in der Dichtung, a.a.O., S. 66.

²¹⁴ Ders.: Kritik der vorexpressionistischen Dichtung, a.a.O., XI (1920), H. 7/8, S. 100.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Rudolf Blümner: Der Geist des Kubismus und die Künste, a.a.O., Kapitel „Die Dichtung“, S. 259.

²¹⁷ Ders.: August Stramm, a.a.O., S. 123.

²¹⁸ Schreyers Orientierung an der Musik wird an zwei Stellen seines Aufsatzes „Die neue Kunst“ offensichtlich, die in ihrem Wortlaut fast übereinstimmen. Die Passage über das Schaffen des Musikers lautet: *Der Tonkünstler gestaltet sein Gesicht mit den reinen Tönen und deren Verbindungen*. Etwas weiter heißt es über die Tätigkeit des Dichters: *Die Dichter sind die Wortkünstler. Sie künden ihr Gesicht mit Worttönen*. In: Ders.: Die neue Kunst, a.a.O., H. 8, S. 118.

²¹⁹ Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung, a.a.O., S. 442.

²²⁰ Ebd.

tiker für die moderne Malerei ausdrücklich propagiert wurde, ursprünglich aber ein genuin musikalisches Verfahren ist. Wurde in den kunsttheoretischen Aufsätzen von Walden und Behne der Zusammenhang zwischen dem geistigen Gehalt der Bilder und den gestalterischen Verfahren der modernen Malerei, darunter nicht zuletzt die Herstellung innerbildnerischer Beziehungen, kaum thematisiert, nimmt dieses inhaltlich-formale Abhängigkeitsverhältnis in der Wortkunsttheorie bedeutenden Raum ein. So betont beispielsweise Blümner: *Die Beziehungen der Worte zueinander [...] können nur als Gefühl aufgenommen werden.*²²² In einem ähnlichen Sinne äußert sich auch Schreyer: *Aus dem Verhältnis der Bewegungsrichtungen resultiert das Gefühl, das vom Wortkunstwerk ausgelöst wird.*²²³ Abschließend soll noch einmal zusammenfassend erläutert werden, auf welche Eigenschaften der Musik, die sie in der Rang einer abstrakten Kunst erheben, in den Wortkunstthesen der „Sturm“-Theoretiker Bezug genommen wird²²⁴: Ein begrifflich unfaßbarer Inhalt, der zu seiner Verwirklichung erst einer Form bedarf; bedeutungsfreie, sinnliche Ausdrucksqualitäten des Kunstmaterials; eine Komposition, die sich durch dynamische Beziehungen der einzelnen Glieder auszeichnet und eine geschlossene, sich nur auf eigene Kunstmittel stützende Einheit bildet; schließlich die rein emotionale Wirkung des Werkes auf die Seele des Rezipienten. Die Orientierung der „Sturm“-Theoretiker an diesen Eigenschaften der Musik, welche ihr den Stellenwert einer abstrakten, d.h. von jedem außerkünstlerischen Bezug unabhängigen Kunst garantieren, könnte man als Plädoyer für abstrakte dichterische Kunstwerke interpretieren, wie Kandinskij sie für die Malerei propagiert hatte. Trotzdem darf man nicht ohne weiteres von der *Proklamation einer „ungegenständlichen Wortkunst“*²²⁵ in der Wortkunsttheorie des „Sturm“ sprechen. Die Befreiung eines poetischen Werkes von den Bedeutungsinhalten, die Hauptbedingung der Ungegenständlichkeit in der Musik wie in der Malerei, wird in der Dichtungstheorie nicht als reale Möglichkeit angesehen. Die Befrachtung des Wortes durch überflüssige Sachverhalte wird zwar heftig kritisiert, der Gegenentwurf einer sinnfreien, nur auf Klangqualitä-

²²¹ Ebd., S. 437, 442.

²²² Rudolf Blümner: *Der Geist des Kubismus und die Künste*, Kapitel „Die Dichtung“, a.a.O., S. 259.

²²³ Lothar Schreyer: *Expressionistische Dichtung*, a.a.O., S. 438.

²²⁴ Voermanek beschränkt seine Betrachtung der musikspezifischen Züge in der Kunsttheorie des „Sturm“ auf zwei der musikalischen Grundeigenschaften: die ‚Reinheit‘ der Kunstmittel, d.h. ihre Freiheit von jeglichen Bedeutungsinhalten, sowie die unmittelbare, allein auf den Ausdrucksqualitäten der Gestaltungselemente beruhende Wirkung. Wie sich diese musikspezifischen Merkmale in den Leitsätzen der Wortkunsttheorie im einzelnen niederschlagen, wird von ihm nicht näher untersucht.

²²⁵ Wilderich Voermanek: *Untersuchungen zur Kunsttheorie des „Sturm“-Kreises*, a.a.O., S. 125.

ten basierenden Dichtung, findet sich jedoch nur bei Blümner.²²⁶ In den Thesen von Walden und Schreyer wird der Inhalt als fester Bestandteil des Wortes empfunden.

In diesem Zusammenhang muß dem Standpunkt von Wilderich Voermanek, der den „Sturm“-Theoretikern in bezug auf ihre poetologischen Thesen die *Hinwendung zur „Abstraktion“*²²⁷ unterstellt, widersprochen werden. Voermanek definiert Abstraktion als den Verzicht eines Werkes auf die Darstellung der empirischen Realität, was für die Musik und Malerei mit Sicherheit stimmt: *Ein Kunstwerk ist um so „ungegenständlicher“, „abstrakter“, je weniger es zur Kopie der empirischen Wirklichkeit neigt, je weniger Realitätspartikel [...] als Darstellungsmittel es ferner enthält, je weniger schließlich die Komposition der unmittelbar wirkenden Kunstmaterialien Assoziationen an Erscheinungen der empirischen Wirklichkeit nahelegt bzw. zuläßt.*²²⁸ Was die Dichtung betrifft, kann der Grad des Wirklichkeitsbezuges eines Werkes kein Kriterium für dessen Ungegenständlichkeit sein. Erstens hat sich die Dichtung ohnehin nie im bloßen Abbilden der Realität erschöpft, zweitens ist durch die Zeichenhaftigkeit des Wortes ein völliger Ausschluß gegenständlicher Assoziationen nicht möglich. Dies schien auch den „Sturm“-Theoretikern bewußt zu sein, denn gerade der immaterielle Charakter des Darzustellenden wird in der Wortkunsttheorie nicht als ausschlaggebendes Merkmal einer neuen Dichtungspraxis angesehen. Die Bedeutung eines Werkes wird zwar als untrennbar von dessen Form, die auf den Ausdruck des ‚geistigen‘ Inhaltes ausgerichtet ist, betrachtet, moderne Dichtung wird aber nicht durch das Wesen des Auszudrückenden, sondern fast ausschließlich durch neue Gestaltungsprinzipien, die dem Erlebnis eine sinnlich-wahrnehmbare Form zu geben vermögen, charakterisiert.

Einige Äußerungen der „Sturm“-Theoretiker lassen darauf schließen, daß sie die expressionistische Dichtung als eine vor allem durch innovative Verfahren gekennzeichnete poetische Praxis verstehen. Dazu gehört z.B. die Aussage von Walden: *Kunst ist Gestaltung des Erlebnisses. [...] Die Empfindungen sind selbstverständlich, ihre Gestaltung ist die Kunst [im Original gesperrt].*²²⁹ Ähnlich äußert sich Blümner: *Was ist Kunst? Ich will mich kurz fassen: die sichtbare oder hörbare Gestaltung eines Erlebnisses.*²³⁰ Sogar bei Schreyer, der sich am intensivsten mit dem mystischen Inhalt der neuen Kunst befaßt, liegt

²²⁶ Walden gibt eine Charakteristik solcher von der Benennungsfunktion völlig erlösten Dichtung erst 1932 in der Einleitung zur Anthologie „Expressionistische Dichtungen“, wo er ihr Wesen ähnlich Blümner in *neue[n] und unbegriffliche[n] Verbindungen von Vokalen und Konsonanten* sieht. In: H. Walden, P. Silbermann (Hg.): *Expressionistische Dichtungen*. Berlin 1932, S. 16. Vgl. dazu Wilderich Voermanek: *Untersuchungen zur Kunsttheorie des „Sturm“-Kreises*, a.a.O., S. 88–91.

²²⁷ Ebd., S. 30.

²²⁸ Ebd., S. 86f.

²²⁹ Herwarth Walden: *Kritik der vorexpressionistischen Dichtung*, a.a.O., XI (1920), H. 9/10, S. 123.

der Akzent auf der formalen Gestaltung: *Jeder Mensch kann Gesichte haben. Künstler ist nur der Mensch, der im Gesicht den Zwang erleidet, das Gesicht zu gestalten. [...] Dem Gesicht Gestalt geben, ist das Schaffen des Künstlers.*²³¹ Das Besondere und Innovative der modernen Dichtung wird vorwiegend in der neuartigen Handhabung der Kunstmittel, die ein direktes sinnliches Vermitteln seelischer Werte gestattet, und nicht im ‚geistigen‘ Inhalt als solchem gesehen. Wenn Voermanek daher das *Bestreben, die Kunst zugunsten der Gestaltung des ‚eigentlich Realen‘, des ‚Wesentlichen‘, vom Zwang zur Nachahmung des empirisch Wahrnehmbaren zu erlösen*²³², zum zentralen Anliegen der Wortkunsttheorie erklärt, sind Zweifel angebracht. In bezug auf das Auszudrückende weicht das poetologische Konzept der Theoretiker von der Kunstkonzeption des „Sturm“ ab, in der ein unfaßbarer übersinnlicher Inhalt das Hauptereignis der modernen Malpraxis darstellte. Diese ungleiche Gewichtung der Bedeutung ist sicherlich auf die unterschiedliche Natur der beiden Kunstmedien zurückzuführen. Denn während in der Malerei, die sich bisher meistens in der Wiedergabe optischer Eindrücke erschöpfte, ein geistiger Inhalt etwas grundsätzlich Neues war, hatte die Dichtung schon immer die Darstellung seelischer Erlebnisse zu ihrem Gegenstand.

Wenn man nach den Parallelen zwischen der amimetischen Malerei und der Wortkunsttheorie des „Sturm“ fragt, so sind diese auf der Gestaltungsebene und nicht im Bereich des Inhaltes zu suchen. Nicht der gefühlsmäßige Inhalt selbst, sondern die Art und Weise seiner Wirkung auf den Rezipienten – ein direktes Ansprechen seiner Seele – bilden den Schwer- und Ausgangspunkt der Reflexion. Die zu diesem Zweck als hilfreich erkannten Mittel, wie klangliche, bedeutungsfreie Ausdrucksqualitäten des Sprachmaterials und die Bezogenheit einzelner Lauteinheiten aufeinander, aus deren ‚Komposition‘ ein rein emotionales Erlebnis hervorgeht, zählen zusammen mit dem Grundsatz einer unmittelbaren sinnlichen Wirkung des Werkes tatsächlich zu den Hauptprinzipien einer abstrakten Kunst wie der Musik. Von der Propagierung einer dichterischen Abstraktion darf man wohl nur insofern sprechen, als eine Analogisierung bestimmter formaler Merkmale und Verfahren einer abstrakten Kunst – der Musik – mit der Dichtung vollzogen wird. Es muß aber nachdrücklich hervorgehoben werden, daß die Wortkunsttheorie zwar für die Einschränkung von Assoziationen plädiert, eine völlig konnotationsfreie Dichtung, die, ohne den Verstand anzusprechen, direkt auf das Gefühl wirkt, jedoch kaum thematisiert wird. Die übersinnli-

²³⁰ Rudolf Blümner: August Stramm, a.a.O., S. 122.

²³¹ Lothar Schreyer: Die neue Kunst, a.a.O., H. 5, S. 67.

²³² Ebd., S. 111.

che Vision bleibt sowohl bei Walden als auch bei Schreyer immer an gegenständliche Wortinhalte gebunden.

Stellt man nun die Frage, welche Bezeichnungen die Theoretiker des „Sturm“ für den neuen, in ihren Aufsätzen geforderten Dichtungstyp bereithalten, wird man keinen eindeutigen Begriff finden. Obwohl die von ihnen dargestellten Merkmale und Verfahren fast alle zentralen Prinzipien einer amimetischen Gestaltungspraxis, wie sie für die moderne, nicht mehr nachahmend-illusionistische Malerei typisch sind, umfassen, vermeiden die Theoretiker es, Termini wie ‚amimetisch‘, ‚nicht mimetisch‘ oder Ähnliches in bezug auf die Dichtung zu verwenden. Auch trotz offensichtlicher Anlehnung an die Ausdrucks- und Formeigenschaften der Musik als Inbegriff einer abstrakten, nicht bloß auf ein nachahmendes Darstellen, sondern auf den Gegenstand überhaupt verzichtenden Kunst begegnet man dem Wort ‚abstrakt‘ nicht.

Walden benutzt zwar in seinem Aufsatz „Das Begriffliche in der Dichtung“ die Unterscheidung ‚gegenständlich‘/‚ungegenständlich‘, um die neuen poetischen Stilprinzipien von der Gestaltungsweise der klassischen Dichtung abzugrenzen; seine Erklärung zu diesem Gegensatz entbehrt aber jeder argumentativen Klarheit und kann nicht als ernster Definitionsversuch betrachtet werden. Gibt Walden einer ‚gegenständlichen‘ Dichtung noch eine mehr oder weniger konkrete Charakteristik, hat er offenbar erhebliche Schwierigkeiten, das Wesen einer ‚ungegenständlichen‘ Dichtung zu beschreiben: *Die gegenständliche Dichtung ist also dann Kunstwerk, wenn das zu Fühlende durch sachliche und logische Gegenständlichkeit sichtbar und begreifbar gemacht wird. [...]*

Die gegenständliche Dichtung ist also mittelbar.

Die ungegenständliche Dichtung ist unmittelbar.²³³

Diese Formulierungen lassen darauf schließen, daß als Kriterium zur Unterscheidung zwischen beiden Dichtungstypen die Fähigkeit gilt, eine direkte sinnliche Wirkung auszuüben. Die gegenständliche Dichtung braucht demnach zum Ausdruck des Gefühls zusätzliche, begrifflich-logische Hilfsmittel, wogegen die ungegenständliche Dichtung ohne sie auskommt und auf direktem Wege die Seele des Rezipienten erreichen kann. Weitere Äußerungen aus anderen Aufsätzen Waldens bekräftigen diese Annahme. Im Beitrag „Kritik der vorexpressionistischen Dichtung“ spricht er vom *phonetischen Wert* eines Wortes und seinem *Assoziationswert*²³⁴ und betrachtet letzteren als ‚mittelbar‘: *Durch die hörbare Benennung der Dinge werden diese Dinge in der Vorstellung sichtbar. Und zwar sichtbar nur in*

²³³ Herwarth Walden: Das Begriffliche in der Dichtung, a.a.O., S. 67.

*dem Grade, wie der Aufnehmende Kenntnis von diesen Dingen hat.*²³⁵ Der Begriff ‚mittelbar‘, den Walden oben mit ‚gegenständlich‘ gleichsetzt, wird also mit einer an den Verstand appellierenden Funktion in Verbindung gebracht, während die lautliche Seite eines Wortes für ihn offenbar ein direktes – unmittelbares – gefühlsmäßiges Mittel darstellt. Alle näheren Bestimmungen des Begriffes ‚ungegenständliche Dichtung‘, der praktisch die einzige terminologische Anleihe bei der modernen Malerei in Waldens Aufsätzen bildet, bleiben aus. Nach Ansicht von Pirsich *gelangt Walden an keiner Stelle über das bloße Postulieren einer ungegenständlichen Dichtung hinaus – „ungegenständliche Dichtung“ bleibt letztlich, zumindest was Waldens Schriften betrifft, ein leerer Begriff.*²³⁶ Dieser Feststellung kann sich diese Untersuchung nur anschließen.

In beiden zentralen Aufsätzen Schreyers – „Expressionistische Dichtung“ und „Die neue Kunst“ – finden sich im Hinblick auf die Dichtung überhaupt keine der modernen Malerei terminologisch verwandten Begriffe. Selbst Blümner, dessen Ausführungen am weitesten mit den Grundsätzen der abstrakten Malerei im Sinne Kandinskis übereinzustimmen scheinen, benutzt in bezug auf seine eigene dichterische Praxis die Bezeichnung ‚absolut‘. Diese wendet er ausschließlich auf einen von ihm herausgearbeiteten Dichtungstyp²³⁷ an, der allein aus den klanglichen Qualitäten einzelner Konsonanten und Vokale gebildet ist und jeder begrifflichen Bedeutungskomponente entbehrt.

Es ist zu konstatieren, daß es im „Sturm“ keine feststehende Terminologie für das Wesen der expressionistischen Dichtung gibt. Die neue Dichtung wird weniger durch bestimmte Schlagwörter als durch die für sie konstitutiven Verfahren charakterisiert.

Zusammenfassung:

Betrachtet man die oben dargelegten poetologischen Ausführungen in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie des „Sturm“, wird man in den Leitsätzen der Wortkunsttheorie zentrale Schaffensprinzipien der modernen bildenden Kunst wiederfinden, die von Walden und Behne formuliert wurden und den Übergang vom nachahmend-illusionistischen zum amimetischen malerischen Darstellungsstil thematisierten.

Besonders Waldens Beitrag „Einblick in Kunst“, der zeitlich näher an den kunsttheoretischen „Sturm“-Aufsätzen liegt, hat viel von der Argumentationsweise dieser früheren Publikationen übernommen, was bis in die Terminologie hinein erkennbar ist, besonders deutlich dort, wo Walden zwischen ‚natürlichen‘ und ‚künstlerischen‘ dichterischen Ge-

²³⁴ Ders.: Kritik der vorexpressionistischen Dichtung, a.a.O., XI (1920), H. 9/10, S. 123.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Volker Pirsich: „Der Sturm“, a.a.O., S. 266.

staltungsgesetzen oder ‚naturalistischen‘ und ‚expressionistischen‘ sprachlichen Bildern differenziert und eine von der Natur sich distanzierende Dichtung befürwortet. Dies zeugt zum einen davon, daß Walden das Hauptprinzip der modernen Malerei, die sich ausdrücklich gegen eine naturgetreue Wirklichkeitswiedergabe wehrt, unmittelbar auf die expressionistische Dichtung überträgt. Zum anderen zeigt sich dabei, daß Walden das Besondere des sprachlichen Schaffens, das im Charakter der poetischen Mimesis begründet liegt, noch nicht genügend reflektiert. In technischen Fragen, etwa nach dem Umgang mit dem Kunstmaterial und den gestalterischen Mitteln, werden in diesem Aufsatz bemerkenswerte Analogien mit den methodischen Grundlagen der modernen Malerei hergestellt. So hebt Walden die Rolle des Materials im Schaffensprozeß hervor und thematisiert in diesem Zusammenhang das Wort und das sogenannte ‚künstlerisch-logische Bild‘ als eigentliche Kunstmittel der Dichtung. In bezug auf die formale Gestaltung wird die Eigengesetzlichkeit poetischer Verfahren und ihre Unabhängigkeit von der konventionellen Erfahrungslogik gefordert. Als zentrales Aufbaugesetz wird die Konstituierung eines rhythmisch gestützten Systems von Beziehungen zwischen einzelnen sprachlichen Bildern propagiert. In der Frage des Auszudrückenden herrscht auch eine weitgehende Übereinstimmung mit den Darstellungszielen der modernen Malerei, vor allem der von Kandinskij, indem hier wie dort ein inneres unbewußtes Empfinden gegenüber konkreten und logisch deutbaren Sachverhalten bevorzugt wird.

In weiteren Aufsätzen wird die Wortkunsttheorie mit einer Reihe bedeutender Details ausgestattet, welche die malereibezogenen „Sturm“-Thesen im Hinblick auf die spezifische Natur des sprachlichen Zeichens präzisieren. Dies betrifft schon die für das amimetische bildnerische Schaffen so wesentliche Abgrenzung zwischen der Kunst- und Naturwirklichkeit. An ihre Stelle tritt in der Wortkunsttheorie die Gegenüberstellung von dichterischer Sprache und Alltagssprache, die noch weiter in die zwischen Wort und Begriff differenziert wird. Der Verzicht des Dichters auf den konventionellen Sprachgebrauch mit seiner Vielzahl an herkömmlichen Assoziationen und mit grammatikalisch vorgegebenen logischen Sinnbezügen wird hier offenbar in Analogie zur Absage des Malers an die Wiedergabe der kausal geordneten Sachzusammenhänge der sichtbaren Wirklichkeit formuliert. Gleichzeitig werden auch in den späteren Aufsätzen poetologische Thesen nicht selten in direkter Analogie zu malerischen Darstellungsformen entwickelt, ohne mediale Unterschiede hinreichend zu reflektieren, etwa wenn z.B. gefordert wird, begriffliche Assoziationen an außersprachliche Inhalte aus dem dichterischen Werk auszuschließen.

²³⁷ Ein Beispiel gibt Blümner mit seiner Lautdichtung „Ango laïna“.

Eine Weiterführung und Vertiefung kunsttheoretischer Thesen ist auch in so zentralen Fragen wie der des Kunstmaterials und der formalen Organisation zu verzeichnen. Das sprachliche Medium wird bis in seine kleinsten Bestandteile analysiert und auf sein immanentes Ausdruckspotential überprüft. Man diskutiert die Möglichkeiten, dem Wort als der Grundeinheit des poetischen Materials ein Maximum an ursprünglicher und unverfälschter Aussagekraft zu geben, und fordert in diesem Zusammenhang die Auflösung grammatischer Bindungen, um das Wort an sich zur vollen Geltung zu bringen. Die Auseinandersetzung mit dem Sprachmaterial führt letztendlich dazu, daß der Laut als eigentliches Kunstmittel der Dichtung propagiert wird. Das steht zum einen mit dem Streben der modernen Malerei nach der Erkundung selbst der kleinsten Materialkonstituenten im Einklang, zum anderen zeigt sich hier speziell der Einfluß von Kandinskijs Ideen von einer rein sinnlichen, konnotationsfreien Darstellungsart ‚geistiger‘ Inhalte. Vor allem die im „Sturm“ oft thematisierte Ähnlichkeit des sprachlichen Lautes mit dem musikalischen Ton spricht für die Annahme, daß hier ästhetische Ansichten Kandinskijs übernommen wurden, der die Vorbildfunktion der Musik unter den Künsten proklamiert hatte.

In der Gestaltungsfrage wird die Orientierung des Dichters ausschließlich an der künstlerischen Logik verkündet. Dazu gehören sowohl die Beschaffenheit des sprachlichen Materials als auch der Charakter des poetischen Inhalts, welche allein über die Beachtung bzw. Vernachlässigung grammatischer Regeln entscheiden. Als wichtigstes Gestaltungsprinzip gilt die rhythmische Wechselbeziehung sprachlicher Einheiten, so daß ein geschlossenes, selbstrefentielles und auf dieser Grundlage ein ästhetisch autonomes poetisches Werk entsteht. Alle wesentlichen Züge einer amimetischen malerischen Praxis, wie sie in der Kunsttheorie des „Sturm“ diskutiert wurden, finden damit in der Dichtungstheorie eine Entsprechung. Nun fügt man aber dem poetologischen „Sturm“-Konzept, was die formale Organisation des Sprachgefüges betrifft, manche neue Akzente hinzu. Neben dem Rhythmus als einem grundlegenden Gestaltungsmittel werden dort für die dichterischen Verfahren Begriffe wie Komposition, Bewegung oder Zeit eingeführt. Zusammen mit der Thematisierung des Lautes als Materialeinheit der Dichtung und der akustischen Wirkung des poetischen Werkes macht sich eine zunehmende Orientierung an den Gestaltungsprinzipien der Musik bemerkbar.

Obwohl das ‚Gefühl‘ oder das ‚Erlebnis‘ als Darstellungsgegenstand der modernen Malerei in der Kunsttheorie diskutiert werden, werden dort die Ideen Kandinskijs bezüglich der formalen Gestaltung ähnlicher ideeller Sachverhalte nicht konsequent umgesetzt. Auf die von Kandinskij thematisierte Orientierung der Malerei an den musikalischen Gestal-

tungsprinzipien, die als einzig angemessene Darstellungsform ‚geistiger‘ Inhalte verstanden werden, nehmen Walden und Behne nirgendwo Bezug. Dagegen macht die Wortkunsttheorie von dieser Korrespondenz zwischen Inhalt und Form bereitwillig Gebrauch, was offensichtlich nicht zuletzt durch die Natur der Sprache selbst initiiert wird. Die akustische Wirkung sowie die zeitliche Abfolge der Sprachlaute lassen die Dichtung im Bewußtsein der „Sturm“-Theoretiker in die Nähe der Musik rücken und führen dazu, daß Überlegungen zur dichterischen Gestaltung auf die Verfahren der Musik projiziert werden.²³⁸ Was die Musik für die Wortkunsttheoretiker so anziehend machte, waren ihre Materialeigenschaften und Aufbaugesetze.

Die Besonderheit des musikalischen Werkes besteht zum einen darin, daß sich hier rein ideelle Inhalte in sinnlich wahrnehmbarer Form entfalten, zum anderen in der Tatsache, daß dieser Prozeß allein auf der Grundlage des eigenen Materials erfolgt. Für Kandinskij war die Musik durch ihren unstofflichen Inhalt, ihre unmittelbare sinnliche Wirkung, die maximale Ausschöpfung eigener Darstellungsmittel und ihre eigenständigen Gestaltungsgesetze das Vorbild einer abstrakten, d.h. gegenstandslosen, von allen außerkünstlerischen Sachverhalten und Einflüssen unabhängigen Kunst. Er propagierte die Aneignung dieser Züge für die moderne Malerei auf der Grundlage der strukturellen Analogien und unter Berücksichtigung der spezifisch malerischen Kunstmittel. Prinzipien wie die Konzentration auf das eigene Medium, die Behauptung einer eigengesetzlichen kunstimmanenten Gestaltungslogik und die Etablierung eines werkitern begründeten formalen Beziehungsnetzes sind für jedes amimetische, um die Schöpfung einer autonomen Kunstwirklichkeit bestrebte Schaffen charakteristisch, nur daß sie in der Musik besonders ausgeprägt und konsequent zur Anwendung kommen. Was das Wesen der Musik als Abstraktion ausmacht und damit von einer amimetischen Kunstform unterscheidet, ist der ungegenständliche Inhalt und dessen sinnliche Wirkung auf den Rezipienten.

Sowohl die Kunst- als auch die Dichtungstheorie des „Sturm“ enthält alle wesentlichen Aspekte einer amimetischen Darstellungspraxis. In den kunsttheoretischen Aufsätzen von Walden und Behne wird aber an keiner Stelle explizit auf die Musik Bezug genommen oder eine musikspezifische Terminologie eingeführt. Die Wortkunsttheorie geht insofern über das amimetische Konzept der „Sturm“-Kunsttheorie hinaus, als sie durch musikähnli-

²³⁸ In der Frage der zeitlichen Priorität einzelner Thesen ist Voermaneks Argumentation zu bestreiten. Laut Voermanek wurde die Orientierung an der Musik im „Sturm“ zuerst für die Malerei thematisiert, was der Autor jedoch anhand von Aufsätzen bestätigt, die entweder aus demselben Jahr wie die wortkunsttheoretischen Beiträge oder aus noch späterer Zeit stammen. In dieser Arbeit wird die Ansicht vertreten, daß erst in bezug auf die Dichtung das Thema der ‚Musikalisierung‘ einer Kunst im „Sturm“ überhaupt zur Entfaltung gelang. Siehe dazu Wilderich Voermanek: Untersuchungen zur Kunsttheorie des „Sturm“-Kreises, a.a.O., S. 16–19.

che ungegenständliche Qualitäten dichterischer Gestaltungsmittel (Laute) eine vergleichbar sinnliche, bedeutungsfreie (akustische) Wirkung anstrebt. Bekommt in der Musik eine innere, begrifflich kaum faßbare Empfindung ihren äußeren Ausdruck durch ein streng geordnetes Gefüge einzelner Töne, so wird im „Sturm“ für die Dichtung die rhythmische, innerlich durchstrukturierte und in sich geschlossene Laut- bzw. Wortkomposition zur angemessenen Gestaltungsform erklärt.²³⁹ Durch die Thematisierung musikspezifischer Materialeigenschaften, Gestaltungsaspekte und Wirkungsweisen wird in der Wortkunsttheorie eine viel konsequentere Form der amimetischen Schaffenspraxis und die Annäherung des poetischen Werkes an eine abstrakte Kunstform propagiert.

²³⁹ Die Richtigkeit von Voermaneks Behauptung, daß die Orientierung der Künste an der Musik um 1900, bezogen auf die Dichtung, *nicht die ‚Musikalisierung‘ der Sprache als Folge einer Übertragung musikalischer Strukturen und Kompositionsgesetze auf sprachliche Zusammenhänge* meint, ist hinsichtlich der „Sturm“- Wortkunsttheorie zu bezweifeln. Wie eben gezeigt wurde, äußert sich in diesem Dichtungskonzept unter anderem auch das Streben nach einer unmittelbaren Übernahme musikspezifischer Ausdrucksmerkmale und Verfahren. Vgl.: Ebd., S. 12.

4 August Stramm

Die Untersuchung sprachlicher Verfahren in der Lyrik Stramms im Hinblick auf ihre möglichen Analogien mit der Darstellungspraxis zeitgenössischer amimetischer Malerei wird in folgenden Schritten durchgeführt: Zunächst gilt es, am Beispiel des Gedichts „Werben“ aus der Sammlung „Du/Liebesgedichte“¹ einen ersten Einblick in die poetische Arbeitsmethode Stramms mit ihren typischen Gestaltungsmerkmalen zu geben. Diese interpretatorische Vorwegnahme erscheint notwendig, um bei den darauffolgenden theoretischen Erörterungen zum dichterischen Schaffen Stramms auf ein konkretes Beispiel rekurrieren zu können.

Im zweiten Schritt soll die kunst- und geistesgeschichtliche Situation vorgestellt werden, die den Dichter umgab, um ein Bild von möglichen Einflüssen auf Stramms innovative lyrische Verfahren zu gewinnen. Neben der Sprachauffassung der italienischen Futuristen und der Dichtungstheorie von Arno Holz sollen vor allem die im „Sturm“ präsentierten malerischen Strömungen diskutiert werden. Als nächstes gilt es dann, die Positionen der Forschung im Hinblick auf die vorhandenen Analogien zwischen den Gestaltungsweisen Stramms und den Schaffenspraktiken der modernen Malerei darzulegen und auf ihre Stichhaltigkeit zu überprüfen. Vor allem die Bezugnahme auf die abstrakte malerische Darstellungspraxis und die Heranziehung des Beschreibungsinstrumentariums der bildenden Kunst für die Charakterisierung der poetischen Praxis Stramms soll kritisch beleuchtet werden.

Im interpretatorischen Teil der Untersuchung werden an einzelnen für das Schaffen Stramms repräsentativen Gedichten charakteristische Verfahren seiner Lyrik in bezug auf ihren amimetischen Gestaltungscharakter analysiert. Dazu werden Texte herangezogen, die aus Stramms mittlerer sowie später Schaffensperiode stammen. Die Gedichte „Sehnen“, „Heimlichkeit“ sowie „Erhört“ aus der Sammlung „Du/Liebesgedichte“ gehören zu den zuletzt verfaßten dieser Folge² und repräsentieren ein reifes Stadium der im Gedicht „Werben“ zum Tragen gekommenen Arbeitsprinzipien. Obwohl alle vier Gedichte im Laufe des Jahres 1914 entstanden sind, lassen sie eine gewisse stilistische Entwicklung erkennen. Die Texte „Sehnen“ und „Heimlichkeit“ werden dabei zusammen betrachtet, da sie in stilistisch-formaler Hinsicht viele Aspekte gemeinsam haben und einen für die mittlere Schaffensphase Stramms charakteristischen Gedichtstyp darstellen. Das Gedicht „Erhört“ wird

¹ Du/Liebesgedichte. Verlag Der Sturm, Berlin 1915. Hier zitiert nach der Ausgabe: August Stramm: Das Werk. Hg. von René Radrizzani. Wiesbaden 1963.

gesondert behandelt, da es in bezug auf die Strukturierung des sprachlichen Materials und die Verwendung bestimmter gestalterischer Verfahren in der Lyrik Stramms fast einzigartig ist und für die Frage der amimetischen Dichtungspraxis aufschlußreiche Erkenntnisse vermitteln kann.

An den Gedichten „Granaten“ und „Haidekampf“, ausgewählten Kriegsgedichten der Sammlung „Tropfblut“³, sollen Sprachverfahren Stramms an einem anderen Darstellungsgegenstand als dem der Liebesthematik kurz diskutiert werden. Diese Untersuchung ist vor allem an der Frage interessiert, ob sich der Charakter der Sprachbehandlung im Hinblick auf das Amimetische angesichts der gewandelten Thematik geändert hat. In diesem Zusammenhang ist die in der Forschung verbreitete These von einer zunehmenden Abstraktion in der späten Lyrik Stramms zu überprüfen.

Als letzter Schritt sollen Stramms typische Sprachverfahren mit kennzeichnenden Darstellungsweisen der amimetischen modernen Malerei verglichen werden. Diese Analyse soll zeigen, ob von amimetischen Gestaltungszügen in der Dichtung Stramms gesprochen werden kann und worin diese im einzelnen bestehen.

4.1 Erste Annäherung an sprachliche Darstellungsweisen in der Lyrik Stramms am Beispiel des Gedichts „Werben“

WERBEN

*Geheimnis bogt das Tor
Erde Himmel
Harren!
Harren!
Auf schließt dein Blick!
Blend
Wirrt und greift
Und tastet
Krampf in leeren Händen.
Dein Lächeln wehrt.
Verschlossen blickt das Tor.
Mein Harren harrt
Und
Gott und Himmel pochen!⁴*

² Siehe die chronologische Tabelle bei Elmar Bozzetti: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, a.a.O., S. 22–25.

³ Tropfblut/Gedichte. Verlag Der Sturm, Berlin 1919. Hier zitiert nach der Ausgabe: August Stramm: Das Werk, a.a.O.

⁴ In: August Stramm: Das Werk, a.a.O., S. 39.

Dieses Gedicht wurde im November 1914 im „Sturm“ gedruckt⁵ und entstand vermutlich im Frühling/Sommer 1914.⁶ Es gehört zu den ersten Texten, die der Dichter nach seinem Beitritt zum „Sturm“-Kreis verfaßte, also nach der Kontaktaufnahme zu Walden und nach der Bekanntschaft mit der vom „Sturm“ präsentierten Kunst und den ästhetischen Anschauungen der im „Sturm“ publizierten Künstler. Auf den Entstehungskontext dieses und anderer Gedichte Stramms ebenso wie auf die möglichen vom „Sturm“ ausgehenden Einflüsse auf Stramm soll weiter unten ausführlich eingegangen werden. Zunächst soll ein erster Eindruck von Stramms typischen Sprachverfahren gegeben werden, auf Grund deren seine Gedichte von Zeitgenossen bereits als dichterisches Pendant zur innovativen Praxis der modernen Malerei empfunden wurden.

Der Titel legt nahe, daß es hier um die Situation des Werbens, um das Ringen des Mannes um die Zuneigung der geliebten Frau geht. Der genaueren Annäherung an den Bedeutungsgehalt des Gedichts steht jedoch eine Reihe von Unregelmäßigkeiten in der Wortbehandlung sowie in der Satzstruktur im Wege. Auch die Versgliederung und das rhythmische Erscheinungsbild bieten zunächst wenig Anhaltspunkte für ein besseres Verständnis der Inhaltsebene: Der Text weist keinen strophischen Aufbau auf und besteht aus ungereimten Zeilen unterschiedlicher Länge, die von einem ganzen Satz bis zu einem einzigen Wort, unter anderem einer Konjunktion, reichen. Metrisch ist das Gedicht weder in einem durchgehenden Versmaß noch in freien Rhythmen gehalten; vielmehr wird man auf den ersten Blick einen Wechsel von trochäischer und jambischer Gliederung feststellen können. Es soll im folgenden versucht werden, den Charakter der inhaltlichen Aussage etwas genauer zu bestimmen und zu untersuchen, wie diese sprachlich-formal zum Ausdruck gebracht wird.

Unmittelbare Bezüge zum Sachverhalt des Werbens scheinen am deutlichsten in den Anfangs- und Schlußversen des Gedichts gegeben zu sein, wo auf eindringliche Weise das Ausharren vor einem geheimnisvollen, verschlossenen Tor, das hier offenbar metaphorisch für die rätselhafte und unnahbare Erscheinung der Frau steht, beschrieben wird. Überhaupt würde man die ersten sowie die letzten vier Zeilen eher als zwei miteinander korrespondierende Sinnabschnitte auffassen, da in ihnen einige semantische Elemente – ‚das Tor‘, ‚Har-

⁵ „Werbens“. In: „Der Sturm“ V (1914/15), H. 15/16, S. 106.

⁶ Für dieses wie für andere in die Sammlung „Du/Liebessgedichte“ eingegangene Texte nimmt René Radrizani den Frühling bzw. Sommer 1914 als Entstehungszeit an, mit dem Vermerk: *sämtliche vor Ausbruch des Krieges*. Siehe ders.: Bericht des Herausgebers. In: August Stramm: Das Werk, a.a.O., S. 457–489, hier S. 460. Jeremy Adler vervollständigt diese Angabe aufgrund von Stramms Brief vom 3. Juli 1914, in welchem von zwölf neuen Gedichten die Rede ist, durch die Vermutung, daß dieses Gedicht vor dem 3.7.1914 geschrieben wurde. In: ders.: Kommentar. In: August Stramm. Die Dichtungen. Hg. von Jeremy Adler. Mün-

ren‘ sowie ‚der Himmel‘ – wiederkehren. Sie umrahmen damit den mittleren, die Verse 5 bis 10 einschließenden Abschnitt. Diese dreiteilige Gliederung bietet sich schon wegen der Pronomina an, denn während das Possessivpronomen ‚mein‘ im Vers 12 den Zustand des Ausharrens auf das lyrische Ich bezieht, wird der mittlere Abschnitt gewissermaßen durch das Pronomen ‚dein‘ in den Versen 5 und 10, welche die zweite Person ins Gedicht einführen, umrissen. Neben dem semantischen Gesichtspunkt spricht auch der Rhythmus dafür, die Grenzen der einzelnen Abschnitte zwischen den Versen 4/5 sowie 10/11 zu ziehen. Folgen die Zeilen 1 bis 4 einem erkennbaren jambischen (1. Zeile) bzw. trochäischen (2. bis 4. Zeile) Schema, scheinen zwei starke Hebungen am Anfang des 5. Verses einen Einschnitt im rhythmischen Verlauf des Gedichts zu markieren. Die sich anschließenden Verseinheiten 6 bis 8 zeichnen sich durch eine regellose, hastige Bewegungen evozierende Abwechslung von Hebung und Senkung aus. Obwohl der Rhythmus bereits mit dem 9. Vers zur gleichmäßigen Abfolge von betonten und unbetonten Verssilben zurückkehrt, nimmt erst Zeile 11 das Anfangsmotiv wieder auf. Sie korrespondiert mit Zeile 1 nicht nur durch das jambische Versmaß sowie durch die Zahl von Hebungen und Senkungen, sondern auch durch einen semantisch-syntaktischen Parallelismus.

Betrachtet man zunächst die semantisch enger miteinander zusammenhängenden ersten und letzten Gedichtabschnitte genauer, entsteht der Eindruck, daß die Erlebnissphäre des Menschen in ihrer Bezogenheit auf den Bereich des Göttlichen dargestellt bzw. daß die Vorstellung von der Anwesenheit einer höheren geistigen Macht in die Schilderung der Gefühlswelt hineinprojiziert wird. Besonders die abschließenden Verse lassen die wechselseitige Verbundenheit des emotionalen menschlichen sowie des absoluten überirdischen Bereichs deutlich werden, wie das Erscheinen des lyrischen Ich im Vers *Mein Harren harrt* sowie der parataktisch durch die Konjunktion ‚und‘ anschließende Satz *Gott und Himmel pochen!* nahelegen.

Angesichts dieser direkten Thematisierung des Göttlichen in den letzten Zeilen erhält auch der erste Abschnitt zusätzliche inhaltliche Akzente. Mit der Nennung von Erde und Himmel als den beiden Polen des Raumes wird hier bereits der Aspekt des Allumfassenden eingeführt; es ist so, als ob alles Seiende zusammen mit dem lyrischen Ich vor dem Tor ausharrt: *Erde Himmel / Harren! / Harren!*. Vor dem Hintergrund des letzten Abschnittes jedoch, in dem der Gedanke an die Präsenz der unendlichen geistigen Macht unmittelbar zum Ausdruck gebracht wird, lassen sich Erde und Himmel nicht so sehr als Naturkräfte im Sinne einer organischen Materie, sondern eher als Verkörperung des hinter ihnen ste-

henden göttlichen Prinzips deuten. Auch andere Ausdrücke werden durch diese metaphysische Komponente durch neue Bedeutungsschattierungen erweitert. So wird das Substantiv ‚Tor‘ durch die unmittelbar darauffolgenden Lexeme ‚Erde‘ und ‚Himmel‘ gleichsam in den unendlichen Raum eingebunden. Das Wort ‚Geheimnis‘, welches das Gedicht eröffnet und daher einen besonders starken Akzent trägt, deutet auf mögliche dem Menschen verborgene Zusammenhänge hin. Im Kontext anderer Lexeme dieses Gedichtabschnittes könnte man auch hier das Geheimnis nicht nur im Sinne des Allgemeinmenschlichen auffassen, sondern auch an etwas denken, was jenseits des sinnlichen Erfahrungsbereichs auf einer höheren geistigen Ebene liegt.

Beide Sphären – die durch leidenschaftliches Begehren erfüllte des lyrischen Subjekts wie die des Metaphysisch-Unendlichen – durchdringen sich im Gedicht auf diese Weise gegenseitig. Sie scheinen sich in der erwartungsvollen Hoffnung zu vereinen, Einlaß in den ersehnten Bereich zu erhalten. Im Verlauf des Gedichts macht sich im unnachgiebigen Streben nach der Öffnung des versperrten Tores eine gewisse Dynamisierung bemerkbar, denn der abschließende Ausdruck ‚Pochen‘ stellt im Gegensatz zum ‚Harren‘ eine viel energiereichere Haltung dar. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, daß sich das Pochen nicht auf das Verhalten des lyrischen Ich – dieses bleibt auf das anfängliche beharrliche Warten beschränkt –, sondern auf die Handlungsweise der überirdischen Mächte Gottes und des Himmels bezieht. Es erweckt den Eindruck, als ob das allgegenwärtige Geistige sich noch eindringlicher als das lyrische Subjekt um das Aufschließen des geheimnisvollen Tores bemüht.

Der mittlere Teil des Gedichts, der die Verse 5 bis 10 umfaßt, führt ein Du ein, das als ein weibliches Gegenüber des lyrischen Ich auftritt⁷: *Auf schließt dein Blick!* Nachdem in den einleitenden Versen das Ausharren vor dem geheimnisumhüllten und unzugänglichen Tor geschildert wurde, scheint das Verb ‚schließen‘ zusammen mit dem Adverb ‚auf‘ zu signalisieren, daß sich die undurchdringliche Pforte auftut. Der aufschließende Charakter des weiblichen Blickes könnte vor dem Hintergrund der Gedichtsthematik heißen, daß der Wunsch des Mannes, die geliebte Frau für sich zu gewinnen, hier seiner Erfüllung nahe ist. Dieser Eindruck jedoch täuscht, denn als Ergebnis seiner Bemühungen bleibt ihm nur

Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, a.a.O., S. 22–27.

⁷ Im Anschluß an René Radrizzani wird in dieser Arbeit die Meinung vertreten, daß das Pronomen ‚Du‘ bei Stramm in erster Linie für ein konkretes Gegenüber steht, wobei sich in der Liebesbegegnung das Göttliche offenbaren kann. Vgl. dazu Radrizzani, der bei der Interpretation des Gedichts „Allmacht“ zu dem Schluß kommt, daß es sich *kaum an Gott richtet, sondern vielmehr, wie alle Gedichte der Sammlung, die übrigens eben diesen Titel trägt, an ein konkretes ‚Du‘*. In: Ders.: ‚Allmacht‘. Ein Liebesgedicht. In: Jeremy D. Adler, John J. White (Hg.): August Stramm. Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters. Berlin 1979. S. 99–115, hier S. 102.

Krampf in leeren Händen, und der mittlere Abschnitt endet mit den Worten: *Dein Lächeln wehrt*. Das Tor steht wieder verschlossen da, wie aus dem oben bereits betrachteten 11. Vers folgt. Die Hoffnung auf eine schnelle Eroberung der Frau erweist sich damit als ephemeral, und das lyrische Subjekt nimmt sein gespanntes Warten auf eine neue Chance wieder auf.

Bislang wurde eine erste, eher semantische Annäherung an den Bedeutungsgehalt des Gedichts unternommen. Die Herstellung genauer Sinnbezüge wird durch eine unkonventionelle Art der Sprachbehandlung beträchtlich behindert. Im folgenden sollen die grammatisch-syntaktischen Zusammenhänge zwischen einzelnen Lexemen ausführlicher untersucht werden, um auf diese Weise zu einer etwas differenzierteren inhaltlichen Deutung zu gelangen.

Gewisse Schwierigkeiten bereitet schon der erste Satz *Geheimnis bogt das Tor*, bei dem Stramm allerdings den Punkt am Ende der Aussage wegläßt. Obwohl dies syntaktisch gesehen ein vollständiger, aus Subjekt, Prädikat und Objekt bestehender Satz ist, fällt es nicht leicht, diese Satzglieder grammatisch-logisch aufeinander zu beziehen. Dafür ist in erster Linie das Verb ‚bogen‘ verantwortlich, das eine Neuschöpfung Stramms darstellt und dessen Sinn zunächst ermittelt werden muß. Offenbar hat man es hier mit einer Ableitung vom Substantiv ‚Bogen‘ zu tun, dessen nominale Bedeutung einer gewölbten, gebogenen Form Stramm in einen Vorgang überführt. In der Wendung *Geheimnis bogt das Tor* sagt dieses Verb einerseits etwas über die äußere Gestalt des Tores aus, gleichzeitig erscheint die bogenartige Form quasi als ein fortwährender Prozeß: Das Tor verbiegt sich unter der Last des Geheimnisses. Man könnte den ersten Vers vielleicht als eine Aussage über das Tor an sich als etwas Rätselhaftes auffassen. Eher noch geht es aber hier um eine geheimnisvolle Erscheinung, welche sich hinter einem Tor verbirgt.

Auch bei den Versen 2 bis 4 ist nicht ganz klar, wie die Sinneinheiten aufzuteilen sind, da die verbindenden Wörter ebenso fehlen wie die Interpunktion und die logisch-grammatischen Bezüge unklar sind. Handelt es sich hier um zwei unverbunden nebeneinander stehende Substantive *Erde Himmel* und um zwei absolut verwendete Infinitive *Harren! / Harren!*, oder ist vor dem Hintergrund des ersten Verses von einem vollständigen, in diesem Fall aus zwei Subjekten sowie einem auf sie bezogenen Prädikat gebildeten Satz auszugehen, der sich auf zwei Verse verteilt: *Erde Himmel / Harren!?* Wie im vorangehenden Satz der Punkt am Schluß ausbleibt, könnte man auch hier meinen, daß Stramm die Interpunktion teilweise ausspart, indem er zwischen den beiden asyndetisch nebeneinander stehen-

den Subjekten auf ein Komma verzichtet. Den zweiten Infinitiv würde man dann als wörtliche Wiederaufnahme des Prädikats auffassen, welcher um der Intensivierung der Aussage willen gesetzt wird. Hat man es also mit einer Personifizierung der Natur, die angespannt auf etwas wartet, zu tun, oder hat das Harren hier noch ein anderes Agens?

Bei einer so losen grammatisch-syntaktischen Verbindung zwischen den Lexemen werden die einzelnen Sinneinheiten rein assoziativ aufeinander bezogen. Durch die zweifache Wiederholung des Verbs ‚harren‘ sowie durch die Ausrufezeichen wird der Eindruck von Hartnäckigkeit evoziert. Daß diesem Verb ein ganzer Vers zugeteilt wird, verleiht ihm zusätzlich Gewicht und Ausdruckskraft; dadurch, daß die Aussage noch einmal in Form eines einzelnen Verses wiederholt wird, wirkt sie besonders eindringlich. Mit Rückblick auf den ersten Vers ist diese Stelle als ein Stehenbleiben vor dem Geheimnis und ein Warten darauf, daß sich das Tor auftut und es preisgibt, zu verstehen.

Auch der Ausrufesatz des 5. Verses *Auf schließt dein Blick!* wirft im Hinblick auf seinen grammatikalischen Aufbau manche Fragen auf, denn das Adverb ‚auf‘, welches eine schwungvolle Bewegung nach oben bezeichnet, muß mit dem Verb ‚schließen‘ semantisch-syntaktisch in Einklang gebracht werden. Das Verb ‚schließen‘ ist hier kaum im Sinne von ‚ab-‘ oder ‚verschließen‘ zu interpretieren, da dies der aufsteigenden Blickbewegung widerspräche. Eher geht es um das Verb ‚auf-‘ bzw. ‚erschließen‘, bei dem Stramm die Vorsilbe wegläßt.⁸ Vor dem Hintergrund des 1. Verses, der suggeriert, daß dem lyrischen Subjekt der Eintritt verwehrt ist, scheint sich jetzt der Umschlag ins Gegenteil abzuzeichnen. Darauf deutet auch das Ausrufezeichen am Ende des 5. Satzes: es signalisiert eine Begeisterung, die nur dann zu verstehen ist, wenn das geheimnisvolle Tor sich tatsächlich auftut. Diese Vermutung wird gestützt durch den 11. Vers, der mit dem 5. Vers semantisch korrespondiert. Im Wortbestand des Satzes *Verschlossen blickt das Tor* sind die Anklänge an die Lexeme ‚Blick‘ sowie ‚schließen‘ des 5. Verses nicht zu übersehen. Daß es sich bei ‚schließen‘ nicht um die verkürzte Form von ‚verschließen‘ in Analogie zum Adverb ‚verschlossen‘ handelt, scheint der Rhythmus zu verdeutlichen: während in Vers 5 zwei aufeinanderfolgende starke Hebungen zu Beginn der Aussage rhythmisch ein energisches Empordrängen signalisieren und eher eine befreiende als eine hindernde Geste evozieren, glaubt man in der abfallenden jambischen Bewegung des 11. Verses eine resignierende Stimmung wahrzunehmen.

Der 5. Vers erweist sich also durch semantische Bezüge mit den vorangehenden ebenso wie mit den nachfolgenden Versen verbunden, da das Verb ‚schließen‘ und das Lexem

‚auf‘ mit anderen Textstellen korrespondieren. Die inhaltliche Verbindung besteht sowohl zum Substantiv ‚Tor‘ des 1. Verses als auch zu den Verben des 11. Verses. Eine anfänglich eher assoziative Bezogenheit der Ausdrücke ‚schließen‘ und ‚Blick‘ der Zeile 5 auf das Substantiv ‚Tor‘ des 1. Verses wird durch den 11. Vers des Gedichts verstärkt, in dem die Wörter ‚verschlossen‘ und ‚blickt‘ grammatikalisch mit dem Substantiv ‚Tor‘ zusammenhängen. Das dem lyrischen Ich im ersten Gedichtabschnitt noch verschlossene Tor scheint sich im Vers 5 für eine begrenzte Zeitspanne aufzutun, um sich bereits im 11. Vers wieder zu schließen.

Die Personifikation des Tores im Vers 11, dem hier ein menschliches Verhalten – das Blicken – zugesprochen wird, läßt die Interpretation zu, daß das Substantiv ‚Tor‘ im Gedicht als eine Metapher für die Gestalt der Frau auftritt, welche für den Mann geheimnisvoll und undurchsichtig ist. Der erschließende Blick der Frau wäre dann als Ausdruck ihrer aufgeschlossenen, jedoch nur flüchtigen Haltung zu interpretieren. Vor diesem Hintergrund kann auch das Adverb ‚verschlossen‘ als seelische Zurückhaltung gedeutet werden. Wenn man den Titel des Gedichts einbezieht und den eben besprochenen Sachverhalt unter dem Stichwort ‚Werben‘ betrachtet, könnte man sich beispielsweise folgende Situation vorstellen: Die Frau erscheint dem lyrischen Ich als eine geheimnisvolle Erscheinung. Dank seines hartnäckigen Werbens um die Frau gibt diese für einen Augenblick nach, zieht sich aber gleich zurück und wehrt seine Bemühungen mit einem Lächeln ab.

Das Verb ‚wehren‘ kann verschiedene Schattierungen besitzen. In der Form, in der es im Gedicht erscheint, verlangt es eine Ergänzung, die ein Objekt oder ein Reflexivpronomen sein kann, eventuell auch mit einem Präfix versehen. Denkbar wäre, daß sich hier jemand mit einem Lächeln gegen etwas wehrt oder einfach sich wehrt, daß jemand etwas abwehrt bzw. verwehrt. Im Kontext des Gedichts könnte dies der Zugang zum Tor sein. Genauso möglich ist, daß die Frau das Werben des Mannes abwehrt oder sich gegen dieses verwehrt.

Zwischen den 5. und 10. Zeilen, die sich grammatikalisch durch eine logisch nachvollziehbare, wenn auch nicht eindeutig festlegbare Struktur auszeichnen, folgt ein sich auf vier Verse erstreckender Ausdruck, bei dem die Sinnbezüge schwer zu ermitteln sind. Dies liegt an der Destruktion grammatischer Strukturen, die auch schon in den beiden oben betrachteten Abschnitten partiell außer Kraft gesetzt wurden. Dort ließen die semantischen Korrelationen es allerdings zu, einen Inhaltsbezug zu rekonstruieren. Hier jedoch findet man kaum einen Anhaltspunkt für die Herstellung eines Bedeutungszusam-

⁸ Über Neubildungen dieser Art, die sich bei Stramm häufig finden, siehe Elmar Bozzetti: Untersuchungen zu

menhangs. Da die Interpunktion innerhalb der Verse 6 bis 9 durchgehend fehlt, ist die Satzgrenze fließend. Um diese wenigstens ungefähr festzulegen, müssen zuerst grammatische Bezüge geklärt werden, was sich allerdings als keine leichte Aufgabe herausstellt. Es geht hauptsächlich um die Frage, worauf sich die drei Verben ‚wirren‘, ‚greifen‘ und ‚tasten‘, die in der 3. Person Singular stehen, beziehen. Offen ist auch das Objekt dieser Wortfügung, denn ‚tasten‘ und ‚greifen‘ sind transitive Verben, verlangen also ein Objekt. Die ungewöhnliche Wortgestalt ‚blend‘ ist aller Wahrscheinlichkeit nach vom Stamm des entsprechenden Verbes abgeleitet und könnte mit der Partizipform ‚geblendet‘ ‚übersetzt‘ werden, hätte demnach im Text die Funktion einer Adverbialbestimmung.⁹ Analog könnte man das Wort ‚wirrt‘ als eine verkürzte Form von ‚verwirrt‘ deuten und ebenso als partizipiale Adverbialbestimmung auffassen, wäre es nicht mit dem Verb ‚greifen‘ durch die Konjunktion ‚und‘ verbunden und diesem so grammatikalisch gleichgestellt. Die Wortgruppe *Krampf in leeren Händen* ist zwar eine an und für sich verständliche Aussage, nur bleibt unklar, wessen Hände sich verkrampfen. Ob ‚Krampf‘ als Subjekt oder als Objekt auftritt, ist bei der elliptischen Form der Aussage nicht zu entscheiden. Man hat es also bei den Zeilen 6 bis 9 mit einer sehr vagen grammatisch-syntaktischen Konstruktion zu tun, was sich merklich auf den Sinn dieser Textstelle auswirkt.

Aufgrund der Semantik und der Reste syntaktischer Bindungen kann dieser Gedichtabschnitt so ausgelegt werden, daß hier jemand geblindet, durch die Plötzlichkeit und Intensität des Geschehens überrascht und durcheinandergebracht wird, und in diesem Zustand aufs Geratewohl um sich ‚wirrt‘, ‚greift‘ und ‚tastet‘. Seine Handlungen bleiben jedoch ergebnislos – er bleibt mit leeren, verkrampften Händen stehen. Den Eindruck der Verworrenheit und Ziellosigkeit der Bewegungen evoziert neben dem objektlosen Gebrauch der an sich transitiven Verben auch der Rhythmus, indem hier sechs kurze, zum großen Teil einsilbige Wörter auf drei Verse verteilt und zusätzlich durch Enjambements auseinandergerissen sind. Die mehrfache Wiederholung der Konjunktion ‚und‘ trägt ebenso zum Bild eiliger, unsicherer Gesten bei. Diese Interpretation scheint sich in die Thematik des Gedichtganzen einzufügen. Insbesondere die diese Textstelle umrahmenden Verse 5 sowie 10 und 11, denen vor allem im Hinblick auf ihre semantische Struktur oben bereits ausführlich nachgegangen wurde, geben als unmittelbarer Bedeutungshintergrund zusätzliche interpretatorische Anregungen. Versteht man das in Vers 5 angedeutete Aufschließen als Ver-

Lyrik und Drama August Stramms, a.a.O., das Kapitel III. 3.f. „Verben mit fortgelassener Vorsilbe“, S. 71f.
⁹ Auf ähnliche Neuschöpfungen Stramms wie ‚blend‘, die von Verbal- und Substantivstämmen abgeleitet sind, geht Bozzetti in seiner Dissertation ein. Er ordnet sie der Gruppe der Stammadjektive zu und weist darauf hin, daß sich die meisten von ihnen durch die Partizipia Präsens ersetzen ließen, was im Fall dieses Gedichts jedoch nicht zuzutreffen scheint. Vgl.: Ebd., S. 60f.

halten der Frau, die ihre Gunst für einen Augenblick dem Mann schenkt, findet in den Zeilen 6 bis 9 der hastige Versuch des lyrischen Ich, die unerwartet sich bietende Möglichkeit wahrzunehmen und die Frau von seiner Liebe zu überzeugen, seinen Ausdruck.

Von der Vergeblichkeit dieser Bemühungen und Hoffnungen geben dann die Verse 11 bis 14 Zeugnis, in denen das Geschehen an seinen Anfangspunkt zurückzukehren scheint. Andererseits ist hier vom Nachlassen der beharrlichen Haltung nichts zu spüren, wie das Ausrufezeichen am Schluß des Gedichts sowie die Verben ‚harren‘ und ‚pochen‘ belegen. Das lyrische Subjekt ist nach wie vor mit Entschlossenheit erfüllt, in den begehrenswerten Bereich zu gelangen. Zusammen mit dem lyrischen Ich bestehen auch Gott und der Himmel – der kosmische Raum sowie die ihn ausfüllenden metaphysischen Kräfte – auf Einlaß, unterstützen also das lyrische Ich in seinem Werben um die Liebe der Frau.

Die enge Verflochtenheit des zwischenmenschlichen und des metaphysischen Bereichs, die Anteilnahme der Natur wie der in ihr wirkenden göttlichen Kräfte an den Gefühlen und Leidenschaften des lyrischen Ich, das Einswerden des Subjekts in seinem Liebesverlangen mit dem ihn umgebenden kosmischen Raum sind verbreitete Motive in der Literatur der Jahrhundertwende¹⁰. Das Innovative des oben besprochenen lyrischen Texts besteht in der sprachlichen Behandlung des vertrauten thematischen Stoffes.

Wie die interpretatorische Annäherung an das Gedicht gezeigt hat, wird die inhaltliche Deutung durch eine Reihe sprachlicher Merkmale erheblich erschwert. Stilistische Innovationen reichen von der semantisch-syntaktischen bis in die Versebene. Die ungewöhnliche, durch die Auflockerung grammatischer Regeln zustande kommende Sprachbehandlung, wie die Neologismen ‚bogen‘ und ‚blend‘, die präfixlosen Verbformen ‚schließen‘ und ‚wehren‘, der intransitive Gebrauch der transitiven Verben ‚greifen‘, ‚tasten‘ und ‚wehren‘, erzeugt Mehrdeutigkeiten im Text und setzt beim Leser vielfältige Assoziationen frei. Der weitgehende Verzicht auf Interpunktion bewirkt ebenso wie die Enjambements eine Auflösung der Zusammenhänge zwischen einzelnen Spracheinheiten.

Auf der anderen Seite spricht aus diesen Verfahren eine Tendenz zur Verdichtung der Aussagen und damit zur Maximierung der Ausdruckskraft sprachlicher Einheiten, denn der Sinn erwächst jetzt in verstärktem Maße aus einzelnen Lexemen und deren Verbindungen, statt aus den grammatisch-syntaktischen Beziehungen zwischen den Wörtern hervorzugehen. Aber auch dort, wo syntaktische Strukturen vollständig und grammatische Bindungen

¹⁰ In der Forschung faßt man diese Vorstellungen unter dem Begriff ‚kosmischer Mystizismus‘ zusammen. Siehe dazu Kurt Möser: *Literatur und die „Große Abstraktion“*, a.a.O., S. 75–78, sowie die Arbeit von Kri-

nicht gefährdet sind, entsteht ein Gefühl der Ausdruckskonzentration. Das geht zum einen auf ein einfaches, Subjekt, Prädikat sowie gelegentlich ein ergänzendes Satzglied – Objekt, Attribut bzw. Adverbialbestimmung – umfassendes Gefüge zurück, zum anderen auf den Wortbestand, der überwiegend Wurzellexeme enthält. Selbst bei Wörtern, die in ihrer ursprünglichen Form ein Präfix oder Suffix tragen oder diese wortbildenden Elemente aus grammatikalischer Sicht verlangen, fehlen solche notwendigen Ergänzungen. Dadurch erhält der Wortstamm einen komprimierten Sinngehalt, denn er faßt in sich nicht nur die ihm eigenen Bedeutungen, sondern auch die der zugehörigen, von Stramm jedoch weggelassenen Affixe.

Neben der semantischen Konzentration des Aussagegehalts ist eine verstärkte Akzentuierung einzelner Lexeme zu verzeichnen. Die für den Sinnzusammenhang offenbar besonders wichtigen Wörter werden mittels typographischer Gestaltung hervorgehoben, wenn einem Wort beispielsweise eine ganze Verszeile zur Verfügung steht. Diesem Ziel dient auch die rhythmische Gliederung, indem die innerhalb eines Verses wesentlichen Wörter durch einen trochäischen Rhythmus markiert sind.

Trotz der geschwächten grammatisch-syntaktischen Bindungen fällt der Text nicht auseinander, was einerseits durch die rhythmische Form, andererseits durch die wiederkehrenden semantischen Bezüge gewährleistet wird. Wiederholungen gleicher oder von gleichem Stamm stammender Lexeme erzeugen eine Art semantische Strukturierung innerhalb des Gedichts und verklammern weit auseinanderliegende Aussagen miteinander.

All diese Verfahren bewirken, daß eine an und für sich gut vorstellbare, dem Verständnis leicht zugängliche Situation des Werbens, wie sie dem Leser vertraut ist, im Gedicht ihre Bestimmtheit verliert. Durch die sprachliche Verfremdung des Geschehens wird dem Leser eine neue Sicht auf das vermeintlich Selbstverständliche abverlangt.

Das Gedicht „Werben“ kann als repräsentativ für Stramms poetischen Stil gelten. Viele seiner charakteristischen Verfahren sind hier schon herausgebildet, wenn auch nicht in der Unbedingtheit, wie sie die späteren Texte auszeichnet. Bevor der Frage nachgegangen wird, was stilistische Merkmale in diesem sowie anderen Gedichten mit den Formprinzipien der modernen amimetischen Malerei gemeinsam haben, soll der kunstgeschichtliche Kontext von Stramms poetischem Schaffen kurz umrissen werden.

4.2 Der ästhetisch-geschichtliche Hintergrund des dichterischen Schaffens Stramms

Für eine Arbeit, die Stramms poetische Verfahren auf ihre Nähe zu den Gestaltungsprinzipien der zeitgenössischen Malerei untersucht, erscheint es notwendig, vorerst einige sein Schaffen betreffende Datierungsfragen zu klären und nach den Auswirkungen der wichtigsten kunst- sowie dichtungsästhetischen Ideen der damaligen Epoche auf den Künstler zu fragen, denn es ist nicht ohne Bedeutung, ob Stramms Sprachverfahren durch die neuen Maltechniken initiiert wurden oder auf anderem Wege zustande kamen. Neben dichtungsspezifischen sollen daher vor allem solche Tatsachen näher betrachtet werden, welche Aufschluß über einen möglichen Einfluß der modernen bildenden Kunst auf das Schaffen Stramms geben könnten.

Stramms dichterische Anfänge konnten von der Forschung bis heute nicht genau datiert werden. Man geht davon aus, daß es bis zum Jahr 1909 kaum literarische Versuche gab.¹¹ Der Beginn eines intensiven dichterischen Schaffens, das mit dem dramatischen Werk einsetzt¹² und 1912/13 mit einer Reihe von Gedichten sowie weiteren Dramen eine individuelle Ausdrucksweise erreicht¹³, wird für das Jahr 1909 angenommen. Während die meisten der frühen Dramen Stramms erhalten geblieben sind, stehen aus dieser Zeit nur einige wenige Gedichte zur Verfügung. Aus diesem Grund ist es schwer zu entscheiden, wieviel Eigenständigkeit man Stramm in bezug auf seine innovativen lyrischen Elemente einräumt und für wie groß man den Einfluß der von Walden verteidigten ästhetischen Konzeption sowie der im „Sturm“ propagierten Künstler halten soll. Bis März 1914, also vor dem Beginn eines intensiven schöpferischen Austausches mit Walden¹⁴, sind nach den Recherchen der Forschung die Gedichte „Tanz“, „Urwanderung“, „Der Ritt“ sowie „Vorfrühling“ entstanden.¹⁵ Es folgen ein paar Gedichte, die aufgrund von Stramms Tagebuchnotizen ebenso zu den früheren, offenbar noch ohne die Kenntnis der „Sturm“-Kunst verfaßten

hundert, a.a.O.

¹¹ Aus der Zeit vor 1909 ist lediglich das Drama „Die Bauern“ überliefert, dessen Entstehung mit 1902 bzw. 1903/4 datiert wird. An diesem Werk wird jedoch noch das Fehlen eines individuellen Stils bemängelt. Siehe dazu René Radrizzani: Lebensgeschichte. In: August Stramm: Das Werk, a.a.O., S. 401–456, hier S. 409f.

¹² Dazu gehören der Einakter „Der Gatte“, das verschollene Drama „Das Opfer“ sowie die erste Fassung der „Unfruchtbaren“. Ausführlicher dazu siehe René Radrizzani in: Ebd., S. 418–420.

¹³ Zu den Dramen, die Ende 1912 bis 1914 entstanden sind, zählen „Sancta Susanna“, „Rudimentär“ und „Die Haidebraut“. Vgl. René Radrizzani in: Ebd., S. 422–426.

¹⁴ Die erste persönliche Begegnung zwischen Stramm und Walden läßt sich nicht eindeutig datieren. Man ist sich inzwischen weitgehend einig, daß diese *spätestens* – wie Lothar Jordan betont – am 22. März 1914 stattgefunden hat. Lothar Jordan: Bemerkungen zu Stand und Aufgaben der Stramm-Forschung. In: Ders. (Hg.): August Stramm. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung. Bielefeld 1995, S. 103–134, hier S. 109. Siehe dazu auch Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“, a.a.O., S. 69f.

¹⁵ Daß Stramm zu Zeit über eine viel größere Anzahl von Texten verfügte, bezeugt eine Briefstelle, in der er Walden von seiner Arbeit an einem Zyklus berichtet, was auf eine umfangreichere Sammlung hinzudeuten scheint. Siehe dazu Elmar Bozzetti: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, a.a.O., S. 20f.

Werken gezählt werden.¹⁶ Alle anderen Gedichte werden in den Zeitraum nach der Bekanntschaft mit Walden datiert und entsprechend als durch den „Sturm“ geprägt angesehen. Die Forschung unterscheidet die Gedichte, die vor dem Ausbruch des Krieges, also vor Anfang August 1914, entstanden sind, von denen, die während des Krieges verfaßt wurden. Die erste Gruppe bildet die Sammlung „Du/Liebesgedichte“, während die zweite unter dem Titel „Tropfblut“ zusammengefaßt wurde.¹⁷

In der Frage, wie groß der Einfluß war, der vom „Sturm“ ausging, herrschen unterschiedliche Meinungen. Zu den meistdiskutierten Einflüssen gehören in diesem Zusammenhang die Literaturlauffassung des italienischen Futurismus, die Dichtungstheorie von Arno Holz und programmatische Ausführungen Kandinskis, mit denen man die Genese einzelner poetischer Verfahren Stramms erklären zu können glaubt. Eine verbreitete Annahme ist, daß Stramm durch Walden auf diese Künstler aufmerksam gemacht wurde und sich die von ihnen propagierten Schaffensprinzipien teilweise aneignete.

Im folgenden soll erörtert werden, inwiefern es berechtigt ist, Stramms innovative Sprachtechniken in Zusammenhang mit den entsprechenden Phänomenen zu betrachten, oder sogar von einer ästhetischen Abhängigkeit auszugehen.

Über den Einfluß des italienischen Futurismus auf Stramm meint beispielsweise Rudolf Haller: *Was Marinetti über die Vereinfachung der Sprache und die unnötigen Satzzeichen sagte, gab auch Stramm den Mut, die übliche Grammatik grundsätzlich in Frage zu stellen.*¹⁸ Tatsächlich ist die Übereinstimmung mancher poetischer Verfahren Stramms mit einzelnen Punkten des „Technischen Manifestes der futuristischen Literatur“¹⁹ auffallend. Parallelen lassen sich insbesondere zu den Forderungen Marinettis nach Zerstörung der Grammatik, nach der Beseitigung von Adjektiven, Adverbien, Konjunktionen und Interpunktion sowie nach dem infinitivischen Gebrauch des Verbs feststellen. Wie beim Ge-

¹⁶ Als solche gelten „Mairegen“, „Gewitter“, „Der Morgen“, „Dämmerung“, „Erfüllung“, „Blüte“, „Der Marsch“, „Unerwidert“, „Kirchgang“, „Unentschlossen“, „Untreu“. Siehe dazu: Ebd., S. 20–26, sowie Kurt Möser: *Literatur und die „Große Abstraktion“*, a.a.O., S. 71.

¹⁷ An der Zusammenstellung der ersten Sammlung war Stramm selbst beteiligt, bei der zweiten wurde die Auswahl von Walden getroffen. Die Richtigkeit der Reihenfolge wie die Anzahl der aufgenommenen Gedichte in dem als „Sturm“-Buch im Juni 1919 erschienenen Band „Tropfblut“ wird von der Forschung jedoch angezweifelt. Radrizzani, der mehrere Willkürlichkeiten an Waldens Vorgehensweise überzeugend dargelegt hat, hat eine eigene, dem chronologischen Werdegang der Texte entsprechende Anordnung vorgeschlagen. An dieser orientieren sich die meisten Forscher. Siehe René Radrizzani: *Bericht des Herausgebers*, a.a.O., S. 462–464.

¹⁸ Rudolf Haller: August Stramm. In: Wolfgang Rothe (Hg.): *Expressionismus als Literatur*, Bern, München 1969, S. 232–250, hier S. 240.

¹⁹ F. T. Marinetti: *Die futuristische Literatur. Technisches Manifest*. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 133, S. 194f. Neben diesem Aufsatz muß ein weiterer, ebenfalls einer neuen Dichtung gewidmeter futuristischer Beitrag genannt werden – „Supplement zum technischen Manifest der Futuristischen Literatur“. In: „Der Sturm“, a.a.O.

dicht „Werben“ gezeigt werden konnte, spielen bei Stramm das Aufbrechen grammatischer Regeln, das weitgehende Zurückführen der Satzstruktur auf die Hauptglieder ebenso wie der Verzicht auf Interpunktion oder Konjunktionen an einigen Stellen des Gedichts eine bedeutende Rolle. Diese formalen Merkmale der Sprachbehandlung veranlaßten z.B. Armin Arnold zu der Vermutung, *daß Stramm im November 1913 Marinettis Vortrag hörte, [...] daß er darauf im Sturm die beiden Manifeste nochmal las, seine bisherige Lyrik in den Papierkorb warf und von vorne begann.*²⁰ Jeremy Adler meint, daß Stramm in seinem dichterischen Schaffen Marinetti *in wichtigen Punkten [folgt]*²¹. René Radrizzani nimmt an, daß es bei zwei Aufsätzen, auf die Walden Stramm aufmerksam machte und über welche sich letzterer in einem Brief an Walden begeistert äußerte²², um futuristische Manifeste ging, die Stramm manche Anregungen gegeben hatten.²³

Neben der These von den folgenreichen Auswirkungen des italienischen Futurismus auf den dichterischen Stil Stramms gibt es auch Äußerungen, welche diesen Einfluß zu relativieren versuchen. Schon Arnold, der davon überzeugt ist, daß Stramm *Marinettis linguistische Theorien in der Praxis zu erproben [begann]*²⁴, fügt eine Einschränkung ein: *Stramm folgte Marinetti nur da, wo es ihm angemessen schien*²⁵. Auch Adler spricht nicht von einer vorbehaltlosen Übernahme futuristischer Elemente durch Stramm, sondern von ihrer Umgestaltung.²⁶ Andere Forscher weisen darauf hin, daß Stramm bereits in frühen, vor dem Kennenlernen der futuristischen Manifeste entstandenen Gedichten einige der dort geforderten Verfahren angewendet hat, und schließen daraus auf eine gewisse Selbständigkeit Stramms in der Entwicklung dieser Sprachtechniken.²⁷ Die Bedeutung der im „Sturm“ veröffentlichten Manifeste für Stramm sehen sie lediglich darin, daß der Dichter durch sie zur Gewißheit über die Richtigkeit des von ihm gewählten schöpferischen Weges gelangte.

²⁰ Armin Arnold: Die Literatur des Expressionismus. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1966, S. 29f. Pirsich hält es jedoch für völlig unwahrscheinlich, daß Stramm Marinetti persönlich gekannt hat. In: Volker Pirsich: „Der Sturm“, a.a.O., S. 201f.

²¹ Jeremy Adler: Von der Mystik zur Avantgarde: August Stramms „Erinnerung“. In: Harald Hartung (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Bd. 5. Stuttgart 1983, S. 200–210, hier S. 207.

²² Es handelt sich um den Brief vom 22. März 1914, in: August Stramm: Alles ist Gedicht. Briefe. Gedichte. Bilder. Dokumente. Hg. von Jeremy Adler. Zürich 1990, S. 11.

²³ René Radrizzani: Lebensgeschichte, a.a.O., S. 432f.

²⁴ Armin Arnold: Die Literatur des Expressionismus, a.a.O., S. 17.

²⁵ Ebd., S. 34.

²⁶ Siehe seine Bemerkungen zum Stil des Kriegsbriefes Stramms vom 20. August sowie zu Sprachverfahren im Prosagedicht „Der Letzte“ in: Jeremy Adler: „Kämpfen, Wirren, Stürmen“. Bemerkungen zu Stramms Biographie im Kriege und zur Entstehung seiner Werke. In: Lothar Jordan (Hg.): August Stramm. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung, a.a.O., S. 7–44, hier S. 17–19.

²⁷ Dazu gehören z.B.: Zahlreiche Infinitivformen, u.a. substantivierte Infinitive im „Tanz“; das Überwiegen der Verben und Substantive im Vergleich zu anderen Wortarten in allen frühen Gedichten; stellenweiser Verzicht auf die Flexion der Nomina und Verben oder häufiges Auslassen des Artikels und der Interpunktion in den Gedichten „Urwanderung“ und „Tanz“; die für Stramm im folgenden typischen Wortverkürzungen, so ‚narben‘ statt ‚vernarben‘ („Vorfrühling“), ‚bären‘ statt ‚gebären‘ („Tanz“).

Angesichts der Mißerfolge, die Stramm vor seiner Hinwendung zum „Sturm“ zu verzeichnen hatte, scheint diese Einschätzung plausibel zu sein.²⁸ So bezeichnet Christoph Hering den Einfluß Marinettis auf Stramm als in der Forschung *etwas überbetont*²⁹. Ohne die bestehenden Ähnlichkeiten zu bestreiten, fügt er hinzu: *Zwar fand Stramms tastendes Suchen nach neuen Ausdruckswerten der Sprache in Marinettis Beispiel vorläufige Bestätigung, aber innerhalb weniger Monate schuf er seinen eigenen Stil.*³⁰ Radrizzani betont, Stramm habe *kurz vorher vollkommen selbständig*³¹ einzelne von Marinetti propagierte Verfahren verwirklicht. Eine ähnliche Sichtweise vertritt Elmar Bozzetti: *Stramms Lyrik zeigt schon vor seiner Bekanntschaft mit dem „Sturm“ eine höchst eigenwillige Art der Sprachbehandlung.*³² Keiner dieser Forscher geht jedoch so weit, eine Eigenständigkeit Stramms in der Entwicklung seiner Sprachmittel und somit eine völlige stilistische Unabhängigkeit dem Futurismus gegenüber anzunehmen. Zu dieser Erkenntnis scheint einzig und allein Kurt Möser zu gelangen. Er betrachtet formale Übereinstimmungen der futurismusspezifischen mit den Strammschen Dichtungsprinzipien unter funktionalem Aspekt und weist überzeugend nach, daß äußerlich ähnlichen Verfahren unterschiedliche künstlerische Intentionen zugrunde liegen. Dieses Ergebnis macht die Vermutung einer Übernahme futuristischer Techniken durch Stramm sehr fragwürdig. Dort aber, wo die Ausdruckstentionen, wie bei onomatopoetischen Verfahren oder beim Vermeiden des Adverbs, einander gleichen, spricht das Vorhandensein dieser Elemente bereits in der ‚vorfuturistischen‘ Lyrik Stramms gegen Marinettis Einfluß. Durch die hinzukommenden ideologischen Differenzen sind für Möser *selbst vorsichtig formulierte Thesen über eine Wirkung futuristischer Konzepte auf Stramms Texte kaum mehr haltbar.*³³

Im Anschluß an Möser wird in dieser Arbeit die Ansicht vertreten, daß Ähnlichkeiten auf der formalen Ebene alleine nicht ausreichen, um von einer Abhängigkeit Stramms vom Futurismus auszugehen. Vergewenwärtigt man sich, daß die sich um die Jahrhundertwende allgemein ausbreitende Sprachskepsis die Auseinandersetzung mit der Sprache allmählich in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses rückte und am Anfang des 20. Jahrhunderts zu einer Reihe von kühnen Sprachexperimenten führte, so ist es nicht weiter verwun-

²⁸ Stramms Verzweiflung auf der Suche nach einem Verleger sowie das Fehlen jeder ideellen Unterstützung für sein Schaffen im Kreis der Freunde und der Verwandten schildert u.a. Elmar Bozzetti: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, a.a.O., S. 14; siehe auch René Radrizzani: Lebensgeschichte, a.a.O., S. 428–430.

²⁹ Christoph Hering: Die Botschaft des Schweigens. Über die Steigerung der Ausdrucksgebärden im Verstummen der Sprache. In: Jeremy D. Adler, John J. White (Hg.): August Stramm, a.a.O., S. 14–30, hier S. 16.

³⁰ Ebd.

³¹ René Radrizzani: Lebensgeschichte, a.a.O., S. 433.

³² Elmar Bozzetti: August Stramm, ein expressionistischer Dichter aus Münster. Interpretation ausgewählter Gedichte. In: Westfalen (Münster) 57 (1979), H. 1–4, S. 116–125, hier S. 117.

derlich, daß Stramm nicht alleine zu manchen sprachgestalterischen Techniken gelangte. Das schließt natürlich keineswegs aus, daß Stramm sich durch die radikale Sprachauffassung des Futurismus in seinem künstlerischen Vorhaben bestätigt gefühlt haben mag.

Der Einfluß von Arno Holz auf Stramm wird in der Forschung weniger intensiv diskutiert als die Wirkung des italienischen Futurismus. Auf Holz wird hauptsächlich im Zusammenhang mit der rhythmischen Gliederung von Stramms Gedichten hingewiesen. So schreibt Haller: *Stramm entnahm der Holzschen Theorie [...] nur die Gedanken über den Rhythmus*³⁴ (Hervorhebung d. Vf.). Stramms Prinzip, das poetische Wortmaterial in einzelne Verseinheiten einzuteilen, weist Parallelen mit der Holzschen Auffassung der rhythmischen Organisation eines Gedichts auf, wie sie z.B. Arnold feststellt: *Alles deutet darauf hin, daß Stramm die Zeilenlänge ähnlich bestimmte wie Arno Holz. Es geht ihm nicht um grammatikalische Einheiten, sondern um Sinneinheiten*³⁵. Tatsächlich kam schon beim Gedicht „Werben“ zum Ausdruck, daß Stramm sich bei der Gestaltung einzelner Verse nicht von einem vorgegebenen metrischen Schema, sondern ausschließlich von seinen Ausdrucksabsichten leiten ließ. Die Konstituierung von Verseinheiten erfolgt aufgrund der natürlichen Betonung der Wörter und richtet sich nach dem unterschiedlichen Gewicht einzelner Vokabeln und deren Verbindungen für die intendierte Aussage. Jeder Vers bekommt auf diese Weise einen nur ihm immanenten Rhythmus, welcher den Inhalt unmittelbar zum Ausdruck bringt. Diese Art rhythmischer Gestaltung im Gedicht kommt der Auffassung von Arno Holz sehr nah. Holz ging es um eine *Lyrik, die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und die, rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt*.³⁶ Als eine Art Arbeitsanweisung empfiehlt er: *Drücke aus, was du empfindest, unmittelbar wie du es empfindest, und du hast ihn. Du greifst ihn, wenn du die Dinge greifst. Er ist allen immanent*.³⁷

Man könnte aufgrund dieser Korrespondenzen zwischen beiden Methoden rhythmischer Gliederung zu Recht annehmen, Stramms Handhabung des Rhythmus gehe auf Holz zurück. Einige Forscher halten dieser Vermutung jedoch eine Notiz Stramms entgegen: Zwischen dem 23.5 und 1.6.1914 findet sich in seinem Tagebuch, in welches er nach den Er-

³³ Kurt Möser: *Literatur und die „Große Abstraktion“*, a.a.O., S. 95.

³⁴ Rudolf Haller: *August Stramm*, a.a.O., S. 239.

³⁵ Armin Arnold: *Die Literatur des Expressionismus*, a.a.O., S. 40.

³⁶ Arno Holz. In: *Das Werk*. Erste Gesamtausgabe. Berlin 1925, Bd. X: *Die neue Wortkunst*, S. 498.

³⁷ Ebd., S. 510.

kenntnissen der Forschung nur ihm bislang unbekannte Namen notierte³⁸, die Aufzeichnung: *Arno Holz Gedichttheorie*³⁹. Vor diesem Datum hat Stramm bereits in einer Reihe von Gedichten die an Holz erinnernde rhythmische Gliederung verwirklicht⁴⁰, was für die Eigenständigkeit seines Verfahrens spricht. Außerdem steht die Tatsache, daß in Stramms später Lyrik, die zu einem Zeitpunkt entstand, als Stramms Vertrautheit mit den theoretischen Schriften Holz‘ vorausgesetzt werden kann, freie Rhythmen schwinden, während Trochäen zunehmen⁴¹, mit der Holzschen Absage an jede formale Regelmäßigkeit im klaren Widerspruch und läßt die Annahme einer direkten Abhängigkeit Stramms von Holz als problematisch erscheinen. Andererseits ist nicht mehr zu ermitteln, ob Stramm die Gedichte Holz‘ vor seinem „Sturm“-Kontakt bekannt waren. Es ist durchaus denkbar, daß die poetischen Texte von Holz, etwa der „Phantasmus“, in dem das Prinzip der formal ungebundenen rhythmischen Form verwirklicht ist⁴², von dem sich Stramm in der späteren Lyrik immer weiter entfernt, Anregungen für die frühen Gedichte Stramms gegeben haben. Aufgrund all dieser Unschlüssigkeiten sind in der Frage der Anverwandlung der Holzschen Rhythmus-Auffassung durch Stramm ebenso wie in der Frage nach seiner Futurismus-Rezeption einseitige Urteile zu vermeiden.

Zwischenbilanz:

Zur Einschätzung des Einflusses, den der italienische Futurismus sowie das Rhythmus-Prinzip von Arno Holz auf Stramm gehabt haben mögen, ist festzuhalten, daß feststellbare Parallelen zwischen diesen künstlerischen Phänomenen nicht unbedingt als direkte Einflüsse oder gar als ein Abhängigkeitsverhältnis zu interpretieren sind. Es ist solchen Forschern recht zu geben, die daran erinnern, daß bestimmte Merkmale dichterischer Sprachbehandlung eine allgemeine Tendenz am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts darstellen.⁴³ Dazu gehören neben der Zerstörung der Syntax in der poetischen Sprache auch der Gebrauch von freien Versen oder die intensive Auseinandersetzung mit dem einzelnen Wort als wichtigster Materialeinheit der Dichtung. Dasselbe läßt sich mit

³⁸ Vgl. dazu Kurt Möser: *Literatur und die „Große Abstraktion“*, a.a.O., S. 98. Radrizzani und Bozzetti gehen ebenso davon aus. Siehe René Radrizzani: *Lebensgeschichte*. In: August Stramm. *Das Werk*, a.a.O., S. 441, und Elmar Bozzetti: *Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms*, a.a.O., S. 358.

³⁹ Diese Angaben nach Elmar Bozzetti: *Ebd.*, S. 275, 358.

⁴⁰ Teilweise schon in ganz frühen Gedichten – „Urwanderung“, „Tanz“ sowie „Vorfrühling“ –, noch deutlicher in „Mairegen“, „Gewitter“, „Unerwidert“ oder „Untreu“, die alle vor dem 1.6.1914 verfaßt wurden.

⁴¹ Siehe dazu die Ergebnisse der Untersuchung Elmar Bozzettis zur rhythmischen Struktur von Stramms Gedichten. Er kommt zu dem Schluß, daß Stramms Lyrik eine Entwicklung *von rhythmischer Vielfalt und Unregelmäßigkeit zur Einfachheit und Regelmäßigkeit* aufzeigt. In: Ders.: *Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms*, a.a.O., S. 106.

⁴² Stramms Bekanntschaft mit den Dichtungen Holz‘ bereits vor seinem Kontakt mit dem „Sturm“ setzt u.a. Kurt Möser voraus. In: Ders.: *Literatur und die „Große Abstraktion“*, a.a.O., S. 98.

hoher Wahrscheinlichkeit für eine Anzahl weiterer Sprachverfahren behaupten, die sich in der Lyrik Stramms niedergeschlagen haben.

In diesem Zusammenhang ist auch die These, Stramm habe erst durch die Bekanntschaft mit Walden seinen innovativen lyrischen Stil entwickelt, kritisch zu betrachten. Hering beispielsweise, der die Position vertritt, daß Stramm, *von Herwarth Walden angeregt, sich in neuen Stilformen versuchte*⁴⁴, muß an dieser Stelle widersprochen werden. Die Bedeutung Waldens als Mentor, der einem angehenden Dichter Einblick in das Wesen der neuen Kunst gewährte, darf aufgrund zahlreicher innovativer, eigenständig entwickelter formaler Züge in Stramms frühen Gedichten nicht überschätzt werden. So hat Bozzetti die Annahme einer maßgeblichen Einflußnahme Waldens, die bis zu Eingriffen in Stramms Manuskripte gereicht haben soll⁴⁵, strikt zurückgewiesen.⁴⁶ Auch Thea Pokowitz⁴⁷, Peter Michelsen⁴⁸, Radrizzani⁴⁹ sowie Pirsich⁵⁰ äußern sich sehr zurückhaltend in dieser Frage. Sie sehen das Verhältnis zwischen Stramm und Walden eher als ein glückliches Zusammentreffen zweier künstlerisch bahnbrechender Persönlichkeiten, das sich zu einem wechselseitigen Austausch entwickelte, als eine sich auf Stramms Stil richtungsweisend auswirkende Bekanntschaft. Bozzetti, dessen Einschätzung in diesem Zusammenhang besonders treffend erscheint, sieht Waldens Funktion in der poetischen Entwicklung Stramms *weniger darin, daß er ihm in dichterisch-praktischen Einzelheiten auf den Weg half, als darin, daß Stramm bei ihm eine allgemeine Ästhetik – keine Dichtungstheorie – in Ansätzen formuliert fand, der er bereits im stillen huldigte, und daß Stramm durch die Anerkennung seiner Kunst und den Gedankenaustausch mit gleichgesinnten Freunden einen ungeheuren schöpferischen Aufschwung erlebte*.⁵¹

⁴³ Vgl. z.B. Volker Pirsich, „Der Sturm“, a.a.O., S. 203.

⁴⁴ Christoph Hering: Die Überwindung des gegenständlichen Symbolismus in den Gedichten August Stramms. In: Monatshefte für Deutschen Unterricht 51 (1959), S. 63–74, hier S. 65.

⁴⁵ Siehe dazu etwa Peter Sprengel: Vor der Baukunst zur Wortkunst, a.a.O., S. 698, Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“, a.a.O., S. 258, oder Richard Brinkmann: Zur Wortkunst des Sturm-Kreises, a.a.O., S. 69.

⁴⁶ Vgl. z.B. seine Bemerkung: *Wie könnte Walden Wesentliches zu Stramms Dichtungen beigetragen haben, da er die wesentlich schwächere praktisch-dichterische Potenz war! Obwohl Stramm Waldens Kunstgefühl anerkannte, wußte er doch auch sehr genau, was er wollte*. In: Elmar Bozzetti: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, a.a.O., S. 19.

⁴⁷ Nach Ansicht von Thea Pokowitz *dürfte die Mitwirkung Waldens nicht allzu hoch anzusetzen sein*. In: Dies.: August Stramm. In: Hermann Friedmann, Otto Mann (Hg.): Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg 1956, S. 116–128, hier S. 117.

⁴⁸ Peter Michelsen hält es für einen *Irrtum anzunehmen, daß die Gesetzmäßigkeiten, die die Sprachform der Strammschen Lyrik bestimmen, seinem Dichten als streng rationale Prinzipien vorangegangen wären. Vielmehr traf dieses Dichten fast zufällig mit der Theorie der reinen oder absoluten Wortkunst zusammen [...]*. In: Ders.: Zur Sprachform des Frühexpressionismus bei August Stramm. In: Euphorion 58 (1964), S. 276–302, hier S. 297.

⁴⁹ René Radrizzani: Lebensgeschichte. In: August Stramm, Das Werk, a.a.O., S. 427.

⁵⁰ Volker Pirsich: „Der Sturm“, a.a.O., S. 286f.

⁵¹ Elmar Bozzetti: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, a.a.O., S. 20.

Es soll hier keineswegs bestritten werden, daß Stramm durch die im „Sturm“ diskutierten Fragen in seinen Kunstanschauungen und folglich in der Erprobung neuer Gestaltungsmethoden wesentlich geprägt wurde. Gleichzeitig ist jedoch festzuhalten, daß Stramms dichterische Experimente durch einen sehr kreativen Umgang mit dem zeitgenössischen formal-ästhetischen Gedankengut gekennzeichnet sind und nicht in direkter Abhängigkeit von dieser oder jener Position betrachtet werden dürfen. Es darf eine kritische Auseinandersetzung des Dichters mit den im „Sturm“ vorgefundenen Konzepten vorausgesetzt werden, die er im Hinblick auf seine eigenen ästhetischen Ziele überprüfte. Von Stramms abwägender Haltung gegenüber der im „Sturm“ vorgefundenen Kunstauffassung zeugt auch sein erster, auf den 22. März 1914 datierter Brief an Walden, in dem er sich durch die neue Kunst sehr beeindruckt zeigt, seine Äußerung jedoch mit Auslassungspunkten sowie drei Fragezeichen endet: *Ihre Kunst hält mich in Bann! Noch immer! Der Eindruck bei Ihnen, den ich gewonnen, läßt mich nicht los! In der Tat ist das Ziel, welches die beiden mir gütigst überlassenen Aufsätze aufrichten, auch das Höchste, das jeden Künstler erfüllen muß. Der Weg dahin ...???*⁵²

Vor dem Hintergrund der weitgehenden Eigenständigkeit Stramms in der Erarbeitung neuer Worttechniken sowie seiner souveränen Einstellung anderen dichterischen Konzepten gegenüber ist auch Vorsicht geboten, was die Beurteilung des Einflusses der bildenden Kunst betrifft. Genauso wie ein weitgehend unabhängiges Zusammenstimmen der Dichtung Stramms mit den ästhetischen Vorstellungen des „Sturm“ durchaus denkbar ist, wird man eine ähnliche Entwicklung auch in bezug auf die Nähe von Stramms Verfahren zu den Praktiken der modernen Malerei nicht von vornherein ausschließen.

Ist man sich in der Forschung schon über die Auswirkungen verschiedener dichterischer Positionen auf Stramm nicht einig, so ist man es in der Frage des Einflusses der bildenden Kunst erst recht nicht. Es kann zwar als ziemlich sicher angenommen werden, daß Stramm die neuen Entwicklungstendenzen in der Malerei vertraut waren, inwiefern er sich jedoch in seinem dichterischen Schaffen von ihren Errungenschaften leiten ließ, ist schwer zu ermitteln. Bedeutsam ist hier die Tatsache, daß in den beiden aus den Jahren 1903/4 erhaltenen Landschaftsbildern⁵³ Stamms einige Stilmerkmale der zeitgenössischen bildenden Kunst zum Ausdruck kommen. Scheint das eine unbetitelte Bild noch mit impressionistischen Elementen durchsetzt zu sein, weist das andere durch die Vereinfachung der Formen sowie seine flächige Komposition eine Verwandtschaft mit den modernen Tendenzen in der

⁵² Aus dem Brief vom 22. März 1914, zitiert nach August Stramm: *Alles ist Gedicht*, a.a.O., S. 11.

Malerei des 20. Jahrhunderts auf. Die Stramm-Forschung mißt diesen Bildern teilweise einen überdurchschnittlichen künstlerischen Rang zu und ist der Meinung, hier zeige sich der Maler Stramm dem Dichter Stramm weit überlegen.⁵⁴ Lange vor seinem ersten persönlichen Kontakt zum „Sturm“ 1914 hat sich Stramm also offenbar mit den modernen male- rischen Kunstbewegungen auseinandergesetzt.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, daß die bildende Kunst für Walden noch 1914 im Mittelpunkt seines publizistischen Interesses und Engagements stand. Während die Dichtungsästhetik des „Sturm“ 1914 im besten Fall ansatzweise existierte, lag die Kunsttheorie zum Zeitpunkt des Eintritts Stramms in den „Sturm“ schon ausformuliert vor. Als im zweiten Aprilheft des fünften Jahrgangs die ersten vier Gedichte Stramms veröf- fentlicht wurden, bildete der „Sturm“ ein Zentrum der internationalen modernen Malerei.⁵⁵ Es fanden eine Reihe von Ausstellungen mit Künstlern aus verschiedenen Ländern – darunter der „Erste Deutsche Herbstsalon“ – statt; auf den Seiten der Zeitschrift erschienen würdige Artikel über die ausgestellten Maler ebenso häufig wie kunsttheoretische Überlegungen der Maler selbst, allen voran von dem im „Sturm“ hochgeschätzten Wasilij Kandinskij; zu Wort kamen auch Vertreter des Futurismus und des Kubismus, namentlich Umberto Boccioni, Robert Delaunay, Fernand Léger oder der Dichter Guillaume Apolli- naire als wichtigster Befürworter des Kubismus; von Behne und Walden wurden 1913/14 zum ersten Mal die zentralen Grundsätze der neuen Kunstästhetik zusammengefaßt, wobei ein maßgebender Aufsatz von Behne unter dem Titel „Zur neuen Kunst“ im ersten April- heft 1914, also unmittelbar vor Stramms erster Publikation, erschien.

Die lebhaften Aktivitäten des „Sturm“ im Bereich der bildenden Kunst waren gerade auf ihrem Höhepunkt, als Stramm zu dem Kreis um Walden stieß. Dieser Einfluß auf Stramm ist daher wahrscheinlicher als die viel diskutierten dichtungsspezifischen Einflüsse des Futurismus oder des Holzschens Konzeptes. Es ist Bozzetti zuzustimmen, der die Meinung äußert: *Wenn Stramm an Walden schreibt „Ihre Kunst hält mich in Bann“, so kann damit nur die bildende Kunst gemeint sein. Die Dichtung stand zu diesem Zeitpunkt für Walden und seine Mitarbeiter noch am Rande des Interesses*⁵⁶. Von den Dichtern und Malern, deren Namen Stramm, angeblich den Hinweisen Waldens folgend, in sein Tagebuch notierte, gehören mehrere Dichter noch der älteren Generation an, welche Walden

⁵³ Siehe Abbildungen in: August Stramm: Das Werk, a.a.O., Bilder 6 und 7.

⁵⁴ Siehe dazu René Radrizzani: Lebensgeschichte, a.a.O., S. 408. Nach der Feststellung von Jeremy Adler sind Gedichte Stramms aus dieser Zeit überhaupt nicht erhalten. In: Ders.: Nachwort. In: August Stramm. Die Dichtungen, a.a.O., S. 327–383, hier S. 333.

⁵⁵ Siehe zu diesem Punkt ausführlicher das Kapitel dieser Arbeit „Der Stellenwert amimetischer avantgardi- stischer Malerei in der Geschichte des ‚Sturm‘“.

⁵⁶ Elmar Bozzetti: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, a.a.O., S. 16.

hauptsächlich in den zwei ersten, deutlich in der Tradition der Jahrhundertwende verankerten „Sturm“-Jahrgängen publizierte, während die Maler ausschließlich die expressionistische Epoche verkörpern: *Richard Dehmel, Paul Scheerbart, Alfred Mombert, Arno Holz, Albert Ehrenstein, Alfred Döblin, Kandinski (!), Franz Marc, Alfred Kerr, Oskar Kokoschka, August Macke, Marc Chagall, Rudolf Blümner, William Wauer, Hermann Essig*.⁵⁷ Die vielen modernen Maler, die Stramm in seinem Tagebuch verzeichnete, sind ein Indiz für seine intensive Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen bildenden Kunst. Es ist daher anzunehmen, daß Stramm, der sich seit März 1914 verstärkt Waldens Zeitschrift zuwendet, nicht nur *mit Sicherheit [...] alle Aufsätze des „Sturm“ gekannt [hat – d. Vf.], die sich mit Sprache und Dichtung beschäftigten*⁵⁸, sondern auch solche zur bildenden Kunst. In diesem Zusammenhang ist auch in der vieldiskutierten Frage, welche beiden Aufsätze Walden Stramm wohl überreicht hat (Stramm bezeichnete sie später als *das Höchste das jeden Künstler erfüllen muß*⁵⁹), Bozzetti recht zu geben, der sie als Artikel über die bildende Kunst identifiziert.⁶⁰ Da die Zeitschrift im März/April 1914, als Stramms produktive Auseinandersetzung mit den Publikationen und den Ausstellungen des „Sturm“ einsetzt, der bildenden Kunst eindeutig die Priorität vor anderen Kunstgattungen einräumt, kann man sich gut vorstellen, daß Walden Stramm in erster Linie auf die Ereignisse auf diesem Gebiet aufmerksam gemacht hat. Angesichts der Tatsache, daß Stramm den Namen von Kandinskij orthographisch falsch schrieb, ist nicht auszuschließen, daß der Dichter erst durch den „Sturm“ mit diesem Künstler und daher höchstwahrscheinlich auch mit dem um seine Person gebildeten Kreis des „Blauen Reiter“ in Berührung kam.⁶¹ Bemerkenswert ist, daß eine der ersten Tagebuch-Notizen Stramms sich auf den im „Sturm“-Verlag veröffentlichten Katalog des Ersten Deutschen Herbstsalons bezieht.⁶² All dies zeugt von der intensiven Beschäftigung Stramms mit einer für ihn wahrscheinlich neuen Art des malerischen Ausdrucks.

⁵⁷ Tagebuch vom 1.4.1914 – 15.6.1914, S. 36–38, zitiert nach Kristina Mandalka: August Stramm, a.a.O., S. 25.

⁵⁸ Elmar Bozzetti: August Stramm, ein expressionistischer Dichter aus Münster, a.a.O., S. 123.

⁵⁹ Zitiert nach: August Stramm: Alles ist Gedicht, a.a.O., S. 11.

⁶⁰ Elmar Bozzetti: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, a.a.O., S. 17, 299. Volker Pirsich unterstützt ebenso diese Annahme und hält es für möglich, daß einer der Aufsätze Kandinskij's „Malerei als reine Kunst“ war. In: Ders.: „Der Sturm“, a.a.O., S. 223.

⁶¹ Die Vermutung, daß Stramm Kandinskij's Kunst vorher nicht gekannt hat, äußert u.a. Kristina Mandalka: August Stramm, a.a.O., S. 30.

⁶² Diese Angaben nach Elmar Bozzetti: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, a.a.O., S. 280.

Vor dem Hintergrund der hier geschilderten Entwicklung des „Sturm“ ist ein durch Waldens Zeitschrift vermittelter Einfluß der modernen Malerei auf Stramm also durchaus denkbar. Ob sich dieser direkt auf der Verfahrens- bzw. Inhaltsebene niederschlägt oder ob der Eindruck von malerischen Werken dem Dichter eher allgemein zum Überdenken seiner bisherigen Haltung dem gegebenen Kunstmaterial gegenüber verhalf, ist nicht leicht zu entscheiden. So wie der Einfluß dichterischer Strömungen auf die Lyrik Stramms in den vorangehenden Ausführungen bedeutend relativiert werden mußte, scheint es auch angebracht, die Behauptungen einer direkten Wirkung malereispezifischer „Sturm“-Aufsätze bzw. „Sturm“-Bilder auf den Dichter kritisch zu überprüfen.

4.3 Die Forschung über die Korrespondenzen zwischen Stramms Dichtung und der modernen Malerei

Es ist eine weit verbreitete Ansicht der Literaturwissenschaft, daß Walden und andere „Sturm“-Theoretiker Stramm und sein Werk vor allem aufgrund der Ähnlichkeiten seiner Dichtungspraxis mit malerischen Formexperimenten so herausgestellt haben. Nach der Vorstellung Bozzettis *erkannte Walden, daß Stramm auf dem Gebiete der Wortkunst leisten konnte, was bisher die Sturmkünstler nur in Werken der bildenden Kunst verwirklicht hatten.*⁶³ Peter Michelsen äußert sich in ähnlicher Weise, nämlich daß *Walden und den Sturm-Autoren [...] die Strammsche Lyrik die Bestätigung dessen auf dem Felde der Dichtung schien, was sie bisher vor allem für die bildende Kunst programmatisch gefordert hatten.*⁶⁴ Hering vermutet, daß *Walden in Stramm den langersehnten Kubisten der Sprache gesehen haben [mag – d. Vf.].*⁶⁵ Für Radrizzani liegt die Erklärung für die begeisterte Aufnahme Stramms durch Walden auch im Bereich der bildenden Kunst: *[...] hier war ein Dichter, den er [Walden – d. Vf.] den futuristischen, kubistischen und expressionistischen Malern, die er seit 1912 in Berlin und ganz Deutschland [...] zeigte, als Wegweiser für die neue Kunst an die Seite stellen konnte.*⁶⁶

In diesem Zusammenhang sei bemerkt, daß die Behauptungen mancher Forscher, Walden habe in Stramms Verfahren ein Pendant zu den Gestaltungsmethoden der modernen Malerei gesehen, reine Annahmen sind. Es scheint hier wichtig hervorzuheben, daß in den oben

⁶³ Elmar Bozzetti: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, a.a.O., S. 304.

⁶⁴ Peter Michelsen: Zur Sprachform des Frühexpressionismus bei August Stramm, a.a.O., S. 299.

⁶⁵ Christoph Hering: Die Überwindung des gegenständlichen Symbolismus in den Gedichten August Stramms, a.a.O., S. 70.

⁶⁶ René Radrizzani: Lebensgeschichte. In: August Stramm: Das Werk, a.a.O., S. 430.

bereits zur Untersuchung herangezogenen „Sturm“-Aufsätzen zur Wortkunsttheorie⁶⁷ die Bedeutung Stramms für die Erschaffung eines neuen Dichtungstyps zwar thematisiert⁶⁸, die Verwandtschaft seiner Gedichte mit den zeitgenössischen, in der „Sturm“-Galerie ausgestellten malerischen Werken jedoch nirgendwo erwähnt wird. Ungeachtet dessen, daß die Wortkunstpostulate, bei deren Ausformulierung die „Sturm“-Theoretiker sich ganz offen auf die Lyrik Stramms berufen, eine auffällige Nähe zu den zentralen Prinzipien der modernen bildenden Kunst zeigen, werden in den „Sturm“-Schriften keine expliziten Parallelen zwischen Stramms Verfahren und malerischen Techniken gezogen. Obwohl also ausdrückliche Hinweise auf eine Analogiesetzung von Stramms Sprachbehandlung mit moderner Malpraxis im „Sturm“ fehlen, kann man sehr wohl an der These der Forschung festhalten, daß Stramms Lyrik in den Augen der „Sturm“-Theoretiker eine Entsprechung zur neuen Malmethode darstellte und als solche gepriesen wurde. Dies geht eindeutig aus den oben untersuchten wortkunsttheoretischen Aufsätzen und den festgestellten Bezügen zu den Grundprinzipien der amimetischen bildenden Kunst hervor.

Die Stramm-Forschung wird nicht müde, die Nähe von Stramms lyrischer Formensprache zu den Arbeitsmethoden der zeitgenössischen Malerei zu betonen und Stramm als Initiator für die Übertragung der Kunsttheorie des „Sturm“ auf die Dichtung zu sehen. Bei Hering heißt es z.B.: *Seine Gedichte bestätigten stärker als alle bisherigen literarischen Versuche die moderne Kunsttheorie, die Walden aus der expressionistischen Malerei entwickelt hatte. Stramm lieferte Beispiele, die eine Übertragung der modernen Kunstprinzipien auf eine neue Wortkunst ermöglichten.*⁶⁹ Auch Kristina Mandalka bemerkt dazu: *Waldens Abhandlungen zur bildenden Kunst existierten bereits, Stramm verwirklichte diese Überlegungen in der Dichtung und trug maßgeblich zur Bildung der Wortkunsttheorie bei [...].*⁷⁰

Stramms lyrischer Stil wird gerne mit malereispezifischem Vokabular beschrieben. Besonders fragwürdig erscheinen hier die Äußerungen mancher Forscher, die einen direkten Einfluß Kandinskijs und des Kubismus auf Stramm konstatieren bzw. ganz bestimmte Aspekte

⁶⁷ Siehe das Kapitel „Die Wortkunsttheorie des ‚Sturm‘“ dieser Arbeit.

⁶⁸ So diskutiert Walden im Aufsatz „Einblick in Kunst“ eine neue Art und Weise der lyrischen Sprachbehandlung am Beispiel von Stramms Gedicht „Traum“. Er ernennt Stramm zum *Maßstab* (EiK, 124) bzw. zur *Richtschnur* (ebd.) für andere Dichter und verkündet: *Ein Höheres in der Wortkunst ist mir nicht bekannt* (ebd.). Auch Blümner und Schreyer verweisen auf Stramms bahnbrechende Rolle bei der Schaffung einer neuen lyrischen Sprache. Siehe z.B. Rudolf Blümner: August Stramm, a.a.O. Schreyer behauptet in seinem für die Auseinandersetzung mit der „Sturm“-Dichtung bis heute maßgebenden Aufsatz „Expressionistische Dichtung“, daß ihm bei der Deutung der Verfahren ‚Konzentration‘ und ‚Dezentration‘ das Schaffen von Stramm als Vorbild gedient habe: *Sie [die Leitsätze der Dichtung – d. Vf.] können ausgesprochen werden, nachdem sie ein deutscher Dichter zum ersten Mal seit Jahrhunderten wieder im Kunstwerk gestaltet hat. Dieser Dichter heißt August Stramm.* In: Ders.: Expressionistische Dichtung, a.a.O., S. 443.

⁶⁹ Christoph Hering: Die Botschaft des Schweigens, a.a.O., S. 24.

dieser künstlerischen Konzepte in seinem Schaffen verwirklicht sehen. Solche Aussagen werden in den meisten Fällen nicht hinreichend belegt – was auch nicht möglich wäre, da das entsprechende Material fehlt. Völlig unbegründet klingt z.B. die Behauptung Hallers, Stramm habe Kandinskij persönlich gekannt⁷¹, denn unter einer persönlichen Bekanntschaft versteht man gewöhnlich etwas mehr als die Vertrautheit mit Bildern und Aufsätzen, auf die Haller seine Hinweise beschränkt. Darüber hinaus wird in Hallers Aufsatz eine in der Stramm- sowie „Sturm“-Forschung verbreitete und sehr problematische Sichtweise vertreten, indem der Autor Stramms Verfahren als Realisierung von Kandinskij's *Das Wort ist ein innerer Klang* interpretiert⁷² und meint: *Auf dieser Grundlage sind die Wortwiederholungen in Stramms Lyrik, besonders das Spiel mit den Wörtern Du und Ich, zu verstehen.*⁷³ Ähnlich wie Haller bringt Mandalka das Schaffen von Stramm in unmittelbare Nähe zur Kunst sowie theoretischen Überlegungen Kandinskij's: *Stramm will in der Dichtung erreichen, was Kandinsky in der Malerei und Schönberg in der Musik anstreben [...]*⁷⁴. Stramms poetische Sprachbehandlung beschreibt die Autorin in Anlehnung an die Kunstprinzipien Kandinskij's als Bemühungen um die Erweckung des inneren Klangs der Wörter, der die Seele des Lesers in Schwingungen versetzt, und beruft sich zustimmend auf den Standpunkt von Hans-Georg Kemper, *daß Stramm der Dichter ist, der den dichtkunsttheoretischen Ansatz Kandinskys poetisch umsetzt.*⁷⁵

Gegen diese Thesen ist einiges einzuwenden. Zum einen ist überhaupt nicht sicher, daß Stramm die entsprechende Passage Kandinskij's gekannt hat. Kandinskij's vielzitierte Äußerungen zum Problem der Dichtung stammen aus dem Kapitel „Geistige Wendung“ des Buches „Über das Geistige in der Kunst“, im „Sturm“ jedoch wurde bekanntlich nur das Kapitel „Formen- und Farbensprache“ abgedruckt. Zum anderen ist der berühmte Satz Kandinskij's *Das Wort ist ein innerer Klang* seinem Kommentar zur poetischen Sprachbehandlung bei Maurice Maeterlinck entnommen. Die symbolistische Gestaltungsweise Maeterlincks, welche auf die Erzeugung einer bestimmten seelischen Wirkung, einer mit dem Auge nicht faßbaren Atmosphäre zielt und dichterische Mittel nicht zur Benennung

⁷⁰ Kristina Mandalka: August Stramm, a.a.O., S. 33.

⁷¹ Rudolf Haller: August Stramm, a.a.O., S. 240.

⁷² Auf diesen Gedanken Kandinskij's rekurriert z.B. auch Bruno Hillebrand und meint: *Daraus hatten die Wortkünstler ursprünglich ihre Lehre entwickelt.* (Hervorhebung d. Vf.) In: Ders.: Expressionismus als Anspruch, a.a.O., S. 253. Diese These ist stark anzuzweifeln. Wie im Kapitel „Die Wortkunsttheorie des ‚Sturm‘“ dieser Arbeit dargestellt wurde, gelangen die „Sturm“-Theoretiker erst um 1918 zur Vorstellung einer auf der Klangwirkung der Vokale und Konsonanten basierenden Dichtung, also keineswegs ‚ursprünglich‘, wie Hillebrand behauptet.

⁷³ Rudolf Haller: August Stramm, a.a.O., S. 240.

⁷⁴ Kristina Mandalka: August Stramm, a.a.O., S. 162.

⁷⁵ Ebd., S. 53.

gegenständlicher Details, sondern im Sinne mehrdeutiger geistiger Chiffren verwendet, hat Kandinskij zu folgenden Überlegungen angeregt:

Das Wort ist ein innerer Klang. Dieser innere Klang entspringt teilweise (vielleicht hauptsächlich) dem Gegenstand, welchem das Wort zum Namen dient. [...] Geschickte Anwendung [...] eines Wortes, eine innerlich nötige Wiederholung desselben zweimal, dreimal, mehrere Male nacheinander, kann nicht nur zum Wachsen des inneren Klanges führen, sondern auch andere nicht geahnte geistige Eigenschaften des Wortes zutage bringen. Schließlich bei öfterer Wiederholung des Wortes [...] verliert es den äußeren Sinn der Benennung. Ebenso wird sogar der abstrakt gewordene Sinn des bezeichneten Gegenstandes vergessen und nur der reine Klang des Wortes entblößt. [...] Im letzten Falle [...] tritt dieser reine Klang in den Vordergrund und übt einen direkten Druck auf die Seele aus. Die Seele kommt zu einer gegenstandslosen Vibration [...]. Hier öffnen sich große Möglichkeiten für die Zukunftsliteratur.⁷⁶

Diese Ausführungen könnte man vielleicht noch mit Haller als Erläuterung dem symbolistischen Drama „Sancta Susanna“, zu welchem Stramm ja auch höchstwahrscheinlich durch Maeterlinck angeregt wurde⁷⁷, voranstellen⁷⁸. Auf Stramms Liebeslyrik „Du“ sind sie kaum zu beziehen. Zwar bildet eine metaphysische, dem ausgehenden 19. Jahrhundert verbundene Weltanschauung den Hintergrund der gesamten Strammischen Lyrik; daraus auf gleiche Intentionen der Wortverwendung wie bei Maeterlinck zu schließen erscheint jedoch höchst problematisch. Das expressionistische Aufbrechen tradierter Sprachstrukturen bei Stramm den symbolistischen Zwecken eines Maeterlinck gleichzustellen ist kaum angemessen. Bereits die ersten Gedichte Stramms sowie seine vielzitierten Erklärungen an Walden mit ihren Begründungen für die Wahl dieses und nicht jenes Ausdrucks lassen erkennen, daß es dem Dichter nicht auf die Tilgung des semantischen Inhaltes und das Ansprechen des Rezipienten allein durch den Klang der Wortverbindungen, sondern gerade auf die Intensivierung der Bedeutung im einzelnen Wort und sogar im einzelnen Laut ankam.⁷⁹

Bei der Untersuchung von Stramms Stil nimmt die Forschung durch Angleichung des literaturwissenschaftlichen Vokabulars an die Bildbeschreibung auf Kandinskij Bezug. Solche Vergleiche, wie sie z.B. Michelsen verwendet, sind jedoch ungeeignet, da sie bei allgemeinen Analogien bleiben und einzelne sprachgestalterische Merkmale übergehen: *Wie Formen und Farben bei Kandinsky werden bei Stramm die sprachlichen Chiffren zu Kräftebündeln, die, dem Gegenständlichen entzogen, in den Raum gestoßen und zu*

⁷⁶ Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, a.a.O., S. 45f.

⁷⁷ Vgl. dazu René Radrizzani: Lebensgeschichte. In: August Stramm: Das Werk, a.a.O., S. 421.

⁷⁸ Rudolf Haller: August Stramm, a.a.O., S. 240.

⁷⁹ Vgl. Stramms Briefe an Walden vom 22. Mai 1914 und vom 11. Juni 1914 mit den Erläuterungen zu den Gedichten „Untreu“ sowie „Freudenhaus“ in: August Stramm: Alles ist Gedicht, a.a.O., S. 14–16.

*Bewegungsfiguren komponiert werden.*⁸⁰ Eine ähnliche Vorgehensweise wählt auch Hering. Er geht davon aus, daß Stramm seine Gedichte gezielt nach dem Vorbild der Malerei verfaßt hat, und glaubt erkennen zu können, *wie sehr sich Stramm abmühte, eine Wortkunst zu entwickeln, die der Flächenkomposition der modernen Malerei gleichwertig sein sollte.*⁸¹ In einem späteren Artikel präzisiert der Autor, an welche Form der Malerei er dabei denkt: an die Gestaltungspraxis des Kubismus. In der dichterischen Methode Stramms sieht Hering demnach den *Versuch [...], jene Prinzipien auf die Literatur zu übertragen, die man damals im „Sturm“ aus der Theorie des Kubismus entwickelt hatte.*⁸² Es erstaunt, daß Hering gerade den Kubismus für die Grundlage der „Sturm“-Kunsttheorie hält, hat sich doch der „Sturm“ in erster Linie für die Malerei der Gruppe um Kandinskij eingesetzt und ästhetische Konzeptionen ihrer Künstler, vor allem die von Kandinskij selbst, als Basis für die eigene kunsttheoretische Position genommen.⁸³ Nicht weniger problematisch mutet Herings Erklärung an, er gebrauche die Bezeichnung Kubismus im Sinne des „Sturm“ für die moderne Kunst schlechthin mit ihren grundlegenden Merkmalen. Diese Berufung auf die Theoretiker des „Sturm“ ist schwer nachzuvollziehen: Auch wenn sie bei verschiedenen zeitgenössischen Kunstströmungen vor allem das Gemeinsame herausgestellt haben mögen, zeichnet sich in ihren Aufsätzen doch keine Bevorzugung dieser oder jener Bezeichnung für die stilistischen Neuerungen in der bildenden Kunst ab. Hering leitet zudem zentrale Gestaltungsprinzipien der modernen Malerei aus der Schrift Rudolf Blümmers „Der Geist des Kubismus und die Künste“ ab. Seine Datierung dieses Buches auf das Jahr 1918⁸⁴ sowie die Behauptung, daß Blümmer darin *die verstreuten Beiträge der „Sturm“-Künstler zusammenfaßt*⁸⁵, läßt an der Kompetenz des Autors in dieser Frage zweifeln. Abgesehen davon erscheint der Gebrauch des Begriffs Kubismus als eines übergeordneten Terminus für moderne Kunstrichtungen auch deshalb sehr unglücklich, weil dieser Begriff dem französischen Kubismus vorbehalten und für die Charakterisierung allgemeiner Tendenzen der Moderne wenig geeignet ist. Hering benutzt zudem bei der Beschreibung von Stramms Stil, trotz der verkündeten Absicht, das Wort ‚kubistisch‘ zusammenfassend für moderne malerische Verfahren überhaupt zu gebrauchen, immer wieder Ausdrücke, die eher an die geometrisierte Formensprache des Kubismus als an die

⁸⁰ Peter Michelsen, Zur Sprachform des Frühexpressionismus bei August Stramm, a.a.O., S. 294.

⁸¹ Christoph Hering: August Stramm. Untreu. In: Horst Denkler (Hg.): Gedichte der Menschheitsdämmerung. München 1971, S. 97–105, hier S. 99f.

⁸² Ders.: Die Botschaft des Schweigens, a.a.O., S. 21.

⁸³ Zur Bedeutung Kandinskij's für den „Sturm“ siehe das Kapitel „Theoretische Begründung des abstrakten Malerei. ‚Über das Geistige in der Kunst‘“ dieser Arbeit.

⁸⁴ Das Buch wurde 1921 im Verlag Der Sturm veröffentlicht.

musikorientierte Malpraxis Kandinskij erinnern. So ist für Hering jedes Gedicht in Stramms Werk ein *Kunstgegenstand*⁸⁶, eine *Konstruktion*⁸⁷, ein *Bauwerk mit eigenem Grundriß und eigener Architektur*⁸⁸. Solche Charakteristika wie *Strukturprinzip*, *Bauplan* und *das architektonische Bilden*⁸⁹, *Konstruktionsprinzip*⁹⁰, *konstruktivistische Bauweise*⁹¹ sind ebenso eher als Anspielungen an die rationale, intellektuell geprägte Schaffungsmethode des Kubismus als an die expressive Linienführung oder an den ausdrucksvollen Farbauftrag von Kandinskij und seiner Kunstgenossen zu verstehen.

Das Beschreibungsvokabular Herings macht deutlich, daß hier typische Gestaltungszüge der modernen Malerei vorwiegend mit dem Kubismus identifiziert werden. Es wirkt zwar anschaulich, aber für die Ermittlung lyrischer Sprachmerkmale wenig ergiebig, wenn im Gedicht „Trieb“ die *Schichtung der Einzelwörter, die wie Bauklötze gestellt und geschoben werden, und die Architektur der Zeilenbündel*⁹² als Formprinzip hervorgehoben werden. An einer anderen Stelle rekurriert Hering auf den Aufbau eines Bildes und schließt daran seine Schilderung der dichterischen Gestaltung an – ein Vergleich, der etwas gewaltsam wirkt und außer Feststellungen sehr allgemeiner Art wenig Erkenntniswert besitzt: wenn *ein Bild [...] auf der Fläche konstruiert ist, als Nebeneinander und gleichzeitig, dann läßt sich entsprechend ein sprachliches Gebilde als zeitlicher Ablauf verstehen, der aber seinerseits ebenso eine Konstruktion aus zusammensetzbaren Einzelteilen erlaubt, was – wenigstens im Druckbild – als räumliche Anordnung sichtbar wird [...]*⁹³.

Neben der bereits geäußerten Kritik an Herings Untersuchungsmethode ist seine Interpretation von Stramms Sprachverfahren mit einer an den Kubismus angelehnten Ausdrucksweise als unsachgemäß zurückzuweisen. Wie bereits hervorgehoben, ist die Beschreibung spezifisch sprachlicher Mittel mit malereitypischen Begriffen schon an sich fraglich, da die qualitativen Unterschiede zwischen beiden Medien einen adäquaten Vergleich verhindern und die Darstellung meistens in allgemeinen metaphorischen Formulierungen steckenbleibt. Die Anwendung ausgerechnet kubistisch-konstruktivistischen Vokabulars auf Stramms Lyrik ist um so mehr anzuzweifeln, als der Dichter für den Kubismus verhältnismäßig wenig Interesse zeigte, denn es sind ausschließlich die Namen der expressionisti-

⁸⁵ Christoph Hering: Die Botschaft des Schweigens, a.a.O., S. 22. Es handelt sich nur um die Texte von Blümmer selbst.

⁸⁶ Christoph Hering: Die Botschaft des Schweigens, a.a.O., S. 17.

⁸⁷ Ebd., S. 18.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd., S. 16.

⁹⁰ Ebd., S. 20.

⁹¹ Ebd., S. 17.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd., S. 29.

schen Maler – Wasilij Kandinskij, Franz Marc, Oskar Kokoschka, August Macke, Marc Chagall – die er in seinem Tagebuch notiert hat. Auch wenn man einwenden könnte, daß kubistische Künstler deshalb nicht verzeichnet sind, weil sie Stramm schon bekannt waren, stand zum Zeitpunkt seines produktiven dichterischen Schaffens der Kubismus eindeutig nicht im Vordergrund seiner Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst.

Viel angemessener als die Annahme einer direkten Beeinflussung von Stramms dichterischer Praxis durch bestimmte Verfahren der modernen bildenden Kunst erscheint eine andere Position der Forschung, die zwar die Möglichkeit einer fruchtbaren Auswirkung der neuen Malerei auf Stramm nicht bestreitet, die aber auch epochenbedingte Ähnlichkeiten verschiedener Schaffenspraktiken zuläßt, ohne gleich auf eine Anleihe einer bei der anderen zu schließen. Diesen Standpunkt vertritt z.B. Bozzetti, der auf die Übereinstimmungen in den weltanschaulichen Auffassungen von Stramm und Kandinskij aufmerksam macht, Spekulationen über eine mögliche Abhängigkeit einzelner thematisch-formaler Aspekte in Stramms Schaffen von Kandinskij jedoch unterläßt.⁹⁴ Auch Möser zieht in seiner Monographie Vergleiche zwischen den Schaffungsmethoden Stramms und Kandinskis nicht im Sinne einer einseitigen Beeinflussung, sondern einer im wesentlichen gleichen geistigen Haltung. Er untersucht Stramms Lyrik vor dem Hintergrund der kunsttheoretischen „Sturm“-Konzeptionen, die er unter dem Begriff ‚Abstraktionstheorien‘⁹⁵ zusammenfaßt, und geht der Frage nach, *ob Stramms lyrische Texte die durch die ‚Sturm‘-Aufsätze geforderte [...] Ablösung des Kunstwerks von der Natur vollzogen*⁹⁶. Die von ihm festgestellten Parallelen zwischen Stramms ästhetischen Vorstellungen und den Positionen anderer Künstler, nicht zuletzt Kandinskis, betreffen Schaffensprinzipien, die sowohl von einer gleichen Intention als auch von einer gleichen Methode zeugen. So sieht er Stramms zunehmende Abwendung von den wahrnehmbaren Tatsachen der Außenwelt in Übereinstimmung mit Kandinskis Distanzierung von der Darstellung erkennbarer empirischer Details durch die gleiche künstlerische Absicht – Vermittlung metaphysischer Inhalte – gegeben.⁹⁷ Auch auf der Verfahrensebene werden weitgehende Entsprechungen zwischen Stramms lyrischem Schaffen und den abstrakten Maltechniken eines Kandinskij bzw. den Postulaten kunsttheoretischer Abstraktionskonzepte verzeichnet, die allerdings nicht auf ei-

⁹⁴ Elmar Bozzetti: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, a.a.O., S. 297–299.

⁹⁵ Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“, a.a.O., S. 99. Zur Kritik an der Bezeichnung ‚abstrakt‘ in bezug auf die Kunsttheorie des „Sturm“ siehe das Kapitel „Die frühe Kunsttheorie des „Sturm“ als Plädoyer für amimetische Malerei“ in dieser Arbeit.

⁹⁶ Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“, a.a.O., S. 100.

⁹⁷ Ebd., S. 102.

nem Vergleich von formalen dichterischen Sprachzügen mit einzelnen Merkmalen eines bestimmten malerischen Stils beruhen, sondern prinzipielle, für eine moderne Kunstauffassung typische Gestaltungsmethoden betreffen.⁹⁸ Besonders erwähnenswert ist die Schlußfolgerung Möser, daß die festgestellten formal-thematischen Übereinstimmungen zwischen der Lyrik Stramms und den Kunstkonzeptionen des „Sturm“ nicht auf dem Wege einer Aneignung der „Sturm“-Postulate durch den Dichter zustande gekommen sind: *Stramm fügt sich in Tendenzen dieser Konzeptionen ein, ohne daß er erst von diesen entscheidende Anregungen empfangen mußte, da viele der hier im Zusammenhang mit „Abstraktion“ betrachteten Verfahren vor dem Kontakt mit dem ‚Sturm‘ bereits angelegt sind. Für die festgestellte Verstärkung der diesbezüglichen Tendenzen ist mit hoher Wahrscheinlichkeit Walden und der ‚Sturm‘ verantwortlich zu machen.*⁹⁹

Wenn es darum geht, die malerische Praxis, mit der Stramms Gedichte angeblich verwandt sind, genauer zu bestimmen, fällt am häufigsten das Wort ‚abstrakt‘. In seinem Bericht „Bemerkungen zu Stand und Aufgaben der Stramm-Forschung“ hebt Lothar Jordan den *Versuch, mit dem Terminus „abstrakte Dichtung“ bzw. „abstrakte Literatur“ einen Begriff zu wählen, der mit den Entwicklungen der Bildenden Kunst im frühen 20. Jahrhundert kompatibel ist*¹⁰⁰, als eine der Haupttendenzen der Stramm-Untersuchungen hervor. Den berechtigten Zweifeln Jordans an der genannten Vorgehensweise¹⁰¹ ist nur zuzustimmen. Hier hat man es wieder mit dem Problem zu tun, wie das im Forschungsbericht dieser Arbeit bereits dargestellt wurde. Der Haupteinwand, der dort gegen den Gebrauch des Begriffes ‚abstrakt‘ in bezug auf die Lyrik erhoben wurde und jetzt bei der Untersuchung von Stramms Schaffen wiederholt werden muß, betrifft das Fehlen spezifischer Beschreibungskriterien: es sind ganz unterschiedliche Merkmale, die von den Forschern als kennzeichnend für eine abstrakte Dichtungspraxis angenommen werden. Der Grund für diesen Mangel ist vor allem darin zu sehen, daß die literaturwissenschaftliche Forschung den Begriff ‚abstrakt‘ zwar in Anlehnung an die moderne Malerei verwendet, seinen kunstwissenschaftlichen Bedeutungsumfang jedoch nicht reflektiert und ihn meistens als ein Charakte-

⁹⁸ Für solche hält Möser zum einen *Entsemantisierung der „Kunstmittel“ und Auflösung der konventionell üblichen oder vorgefundenen Kohärenzrelationen*, zum anderen *Neusemantisierung und Neukohärenzbildung aus den isolierten und purifizierten „Kunstmitteln“*, mit dem Ziel, *die verlorengegangene Leistungsfähigkeit der Kunst zu restituieren [...]*. Ebd., S. 103.

⁹⁹ Ebd., S. 104.

¹⁰⁰ Lothar Jordan: *Bemerkungen und Aufgaben der Stramm-Forschung*. In: August Stramm. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung, a.a.O., S. 111.

¹⁰¹ Vgl. seine kritischen Ausführungen in: Ebd., S. 114f.

ristikum der modernen, sich von der Nachahmung abwendenden bildenden Kunst überhaupt auffaßt.

Einer der maßgeblichen Aufsätze, die die Bezeichnung ‚abstrakt‘ auf Stramms Verfahren angewendet und die nachfolgende Forschung in dieser Hinsicht geprägt haben, ist der Aufsatz von Richard Brinkmann „Zur Wortkunst des Sturm-Kreises. Anmerkungen über Möglichkeiten und Grenzen abstrakter Dichtung“¹⁰². Die Fragwürdigkeit seiner Argumentationsweise wird schon an seiner Interpretation der theoretischen „Sturm“-Schriften zur modernen bildenden Kunst offensichtlich: ‚*abstrakte Kunst‘ heißt hier nicht unter allen Umständen ungegenständliche Kunst*¹⁰³. Es ist zwar richtig, daß es den „Sturm“-Theoretikern bei der Malerei nicht auf die Ungegenständlichkeit an sich ankommt; daß aber der Begriff ‚abstrakt‘ in den frühen, der Herausbildung der Wortkunsttheorie vorangegangenen Aufsätzen von Behne und Walden überhaupt keine Rolle spielt, wurde im Kapitel „Die frühe Kunsttheorie des ‚Sturm‘“ nachgewiesen. Abstraktheit im Sinne von Brinkmann, und nicht im Sinne der „Sturm“-Theoretiker, wie der Autor behauptet, meint *Absehen von den Zusammenhängen und Bedeutungen der empirischen Welt, Umformen, Überformen dieser Wirklichkeit oder der künstlerischen Mittel überhaupt nach den Gesetzen der Komposition, die einen eigenen Aussagewert hat*.¹⁰⁴ Diese weite, in dieser Arbeit bereits an einer früheren Stelle kritisierte Auffassung der Abstraktion, die eigentlich auf jede Form moderner Malerei zutrifft, bildet bei Brinkmann den Hintergrund für die Betrachtung der Dichtung. Analog zu dieser Definition des Abstrakten sieht er auch die innovative Sprachbehandlung Stramms, bei der die vorgegebenen Wortformen verändert und eigene, von den gewohnten grammatisch-syntaktischen Regeln unabhängige Zusammenhänge gestiftet werden, als Verkörperung eines abstrakten Stils: *So ist hier die gewohnte Sprache in ihren einzelnen Worten und in den syntaktischen Figuren überprägt von Formen unmittelbaren Ausdrucks, für die die mitteilende Sprache überhaupt nur noch Material ist [...]. Im Hinblick auf diese Tatsache kann man die Dichtung Stramms abstrakte Dichtung nennen*.¹⁰⁵

Teils im Anschluß an Brinkmann, teils unabhängig von ihm bedient sich eine Reihe weiterer Forscher des Begriffes ‚abstrakt‘, wenn es darum geht, die Modernität von Stramms Stil und seine Nähe zu den Praktiken der modernen bildenden Kunst hervorzuheben, ohne dabei zu hinterfragen, worin denn eigentlich das Phänomen der Abstraktion in der Malerei besteht. So glaubt man in der einleitenden Äußerung Kristina Mandalkas zu ihrer Untersu-

¹⁰² A.a.O.

¹⁰³ Ebd., S. 64.

¹⁰⁴ Ebd., S. 65.

chung von Stramms Lyrik eine Andeutung auf die Revision des Begriffes ‚abstrakt‘ zu vernehmen: *Stramm gilt allgemein als abstrakter Dichter; doch was ist abstrakte Dichtung?*¹⁰⁶ Die Autorin läßt jedoch unmittelbar auf diese Frage eine lange Passage aus einem anderen Aufsatz Brinkmanns¹⁰⁷ folgen, dessen Unzulänglichkeiten im Zusammenhang mit dem poetischen Abstraktionsbegriff bereits besprochen wurden¹⁰⁸. Es mag zwar stimmen, daß *Brinkmanns Definition der abstrakten Dichtung [...] zugleich als detaillierte Beschreibung der lyrischen Sprache Stramms hätte verfaßt werden können*¹⁰⁹, ob diese Definition aber auch den objektiven Sachverhalt der Abstraktion trifft, überprüft Mandalka nicht.

Auch von anderen Literaturwissenschaftlern wird der genaue Sinngehalt, der sich hinter dem Attribut ‚abstrakt‘ verbirgt, nicht oder nicht ausreichend reflektiert oder quasi als allgemein bekannt vorausgesetzt. Wenn jedoch der Bedeutungsumfang des Ausdrucks ‚abstrakt‘ und der Kontext seines Gebrauchs präzisiert werden, fällt die Breite und oft auch die Beliebigkeit der herangezogenen Charakteristika auf. Jeremy Adler z.B. setzt Stramms lyrische Sprache explizit mit der Abstraktion Kandinskijs gleich: *Wie Kandinsky in der Malerei oder wie Schönberg in der Musik hat Stramm die Abstraktion in die deutsche Dichtung eingeführt*¹¹⁰, und erweitert diese Behauptung durch folgende Erklärung: *Er zertrümmerte die alten Schreib- und Anschauungsformen, führte die Lyrik mit absoluter Konsequenz auf ihre Grundprinzipien zurück und schuf dadurch eine literarische Ausdruckskunst, die bis zum heutigen Tag nichts von ihrer Brisanz, von ihrem Anspruch verloren hat.*¹¹¹ Ob diese Ergänzung wesentlich zur Klärung des Wesens ‚abstrakter‘ Dichtung beiträgt, ist zu bezweifeln.

Ähnlich problematisch sind die Ausführungen von Bruno Hillebrand. Hillebrand stellt Stramm in eine Reihe mit anderen expressionistischen Dichtern und hebt als gemeinsames Merkmal ihrer Lyrik den sprachimmanenten Wortbezug hervor, *der nicht mehr auf die Dinge zugeht, auf eine sensuell wie denkerisch begreifbare Umwelt, auf ein semantisches wie historisches Bedeutungskontinuum, sondern existentiell auf sich selbst.*¹¹² Parallelen zur modernen bildenden Kunst, die den Rückzug in ihre eigene Ausdruckssphäre proklamiert, sind in dieser Darstellung nicht zu verkennen, was Hillebrand noch durch mehrere, vor allem bei den Beschreibungen der neuen Malerei verbreitete Epitheta unterstützt: *Der*

¹⁰⁵ Ebd., S. 72.

¹⁰⁶ Kristina Mandalka: August Stramm, a.a.O., S. 157.

¹⁰⁷ Richard Brinkmann: „Abstrakte“ Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage, a.a.O.

¹⁰⁸ Siehe das Kapitel „Forschungsbericht“ dieser Arbeit.

¹⁰⁹ Kristina Mandalka: August Stramm, a.a.O., S. 157.

¹¹⁰ In: Jeremy Adler: Nachwort. In: August Stramm: Die Dichtungen, a.a.O., S. 327–383, hier S. 327.

¹¹¹ Ebd.

*neue Wortbezug ist antiempirisch und ahistorisch, antinaturalistisch, damit asensuell und antimimetisch, er ist antipsychologisch, alogisch und akausal.*¹¹³ Diese umfassende Charakteristik des expressionistischen lyrischen Stils, den Hillebrand z.B. bei Trakl, Heym oder Benn verwirklicht sieht, scheint ihm jedoch für Stramm und dessen radikalen Ausdruck nicht zu genügen: *Bei Stramm wird darüber hinaus die Grammatik eliminiert, um zur puren Wortwurzel vorzustoßen, zum Wortzentrum, zur Sinnmitte der Sprache. Hier wird ernst gemacht mit der allgemeinen Forderung nach der abstrakten, absoluten Kunst.*¹¹⁴ Wurde in der ersten Definition neuer Sprachmerkmale noch hinreichend deutlich, auf welche Tendenzen der modernen Kunst Bezug genommen wird, so ist jetzt bei der Einführung der Begriffe ‚abstrakt‘ sowie ‚absolut‘ nicht klar, auf welche künstlerische Praktiken Hillebrand sich beruft. Aus anderen Äußerungen wird ersichtlich, daß der Autor die Bezeichnung ‚abstrakt‘ synonym mit dem Begriff des Amimetischen verwendet. So spricht er z.B. angesichts der „Sturm“-Theorie sowie der Dichtung August Stramms von der *Entdeckung des Abstraktionsmomentes, der antimimetischen Möglichkeiten der Kunst seit Kandinsky*¹¹⁵. An einer anderen Stelle werden beide Aspekte malerischer Praxis noch deutlicher in eins gesetzt, indem die neue Schaffensmethode des modernen Künstlers – *antinatural, gegenempirisch, bildhaft nur der inneren Vision folgend* – mit den Worten kommentiert wird: *Kandinsky brachte für dieses Kunstverfahren das Wort „abstrakt“ in Umlauf*¹¹⁶. Damit folgt Hillebrand der weit verbreiteten problematischen Vorgehensweise der Forschung, Begriffe der Kunstwissenschaft für literaturwissenschaftliche Zwecke zu übernehmen, ohne sich in ihren Bedeutungsgehalt zu vertiefen.

Mit dem Begriff ‚abstrakt‘ wird in den Abhandlungen über Stramms Lyrik zum Teil auf den kühnen, experimentellen Wortgebrauch sowie auf formale Gestaltungsprinzipien seiner Dichtung rekurriert, zum Teil auf die inhaltliche Ebene Bezug genommen und auf das zunehmende Verschwinden konkreter Sachverhalte in seinen Texten hingewiesen. So hebt Christoph Hering an Stramms Schaffen die Entwicklung *zur abstrakt formalistischen Gestaltung*¹¹⁷ hervor; rein formale – grammatische, syntaktische, rhythmische – Merkmale in Stramms Gedichten stellen für ihn *Tendenzen zur Abstraktion*¹¹⁸ dar. In einem anderen Aufsatz bezeichnet er bei der Interpretation des Gedichtes „Trieb“ dagegen vor allem *die*

¹¹² Bruno Hillebrand: Expressionismus als Anspruch, a.a.O., S. 248f.

¹¹³ Ebd., S. 249.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd., S. 251.

¹¹⁶ Ebd., S. 238.

¹¹⁷ Christoph Hering: August Stramm. Untreu, a.a.O., S. 98.

¹¹⁸ Ebd., S. 99.

*Tilgung des Inhalts*¹¹⁹ als abstrakte Tendenz: *Stramms Bemühen richtet sich in erster Linie darauf, die Anklänge an die Konkretheit des Vorgangs zu reduzieren, [...] zu entstofflichen und damit das Wesen des Triebhaften an sich in Gestalt umzusetzen*¹²⁰. Vom Bedeutungsaspekt des poetischen Wortes geht auch Elmar Bozzetti aus. Angesichts der zunehmenden Zahl der Verben ohne Anschauungsgehalt in Stramms Gedichten spricht er von einer *Tendenz zur Abstraktion und Entgegenständlichung*¹²¹. In der Bevorzugung bestimmter Wortarten, vor allem Verben, sowie im semantischen Gehalt des Wortbestandes glaubt er *einen wachsenden Verzicht auf äußere Beschreibung*¹²² der Wirklichkeit und gleichzeitig eine zunehmende Gestaltung des inneren Erlebens in der Strammschen Lyrik festzustellen – für Bozzetti eine Entwicklung zur Abstraktion.

Sowohl aus semantisch-thematischer als auch aus formaler Sicht nähert sich Thomas Maier der Abstraktion in den Kriegsgedichten Stramms. Für Maier bedeutet die Darstellung geistiger Realität in der Kunst *notwendig eine Abstraktion von der empirischen Wirklichkeit*¹²³. Diese These untermauert er nicht nur durch Aussagen von Kandinskij, Malevic oder Klee, die um die Gestaltung einer von äußeren Elementen verdeckten ursprünglichen Wirklichkeit bemüht waren und damit ihre Absage an gegenständliche Sachverhalte legitimierten¹²⁴, sondern führt seine Argumentation bis auf Platon und dessen Anspruch *auf Wirklichkeit und Wahrheit*¹²⁵ in der Kunst zurück. Ihr gemeinsames Ziel nach der *Aufdeckung der wahren Realität der geistigen Urbilder*¹²⁶ zwingt sie zum Verzicht auf zufällige sichtbare Formen der Erfahrungswirklichkeit. Da Maier Stramms Gedichte vor allem als *Ausdruck einer geistig-seelischen Realität*¹²⁷ betrachtet, sieht er hier die Gründe für die Abstraktion in Stramms Lyrik. Aus Stramms Streben nach dem Erfassen erlebnishafter Inhalte sowie ihrer möglichst unmittelbaren Darstellung sieht er einen stark ausgeprägten Gestaltungswillen entstehen, der die Abstraktion seiner Texte fördert. Demnach *verlangt die geforderte Unmittelbarkeit und Präzision des Ausdrucks die Eliminierung der Erfahrungswirklichkeit aus und durch die poetische Sprache*.¹²⁸ Die Suche nach einer für die Vermittlung des inneren Erlebnisses treffenden sprachlichen Form werde so sehr auf die Spitze getrieben, daß sie die empirische, diesem Erlebnis ursächlich

¹¹⁹ Christoph Hering: Die Botschaft des Schweigens, a.a.O., S. 17.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Elmar Bozzetti: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, a.a.O., S. 68.

¹²² Ebd., S. 55.

¹²³ Thomas Maier: Die Kriegspyrik August Stramms und das Problem der expressionistischen Abstraktion. In: Literatur für Leser. 1990, S. 155–170, hier S. 166.

¹²⁴ Vgl.: Ebd. S. 161f. und S. 164.

¹²⁵ Ebd., S. 163.

¹²⁶ Ebd., S. 165.

¹²⁷ Ebd., S. 161.

zugrundeliegende objektive Realität verdränge: *In dieser formalen Übersteigerung tritt der Inhalt in den Hintergrund, wird quasi entmaterialisiert [...]. Das konstruktivistisch geformte Kriegserlebnis wird von der empirischen Realität abstrahiert und in eine neue Existenzsphäre, nämlich die des lyrischen Kunstgegenstandes [...] transponiert.*¹²⁹ Bei der Untersuchung von Stramms Kriegsgedichten wird noch zu fragen sein, ob hier tatsächlich ein derartiger Prozeß der ‚Entmaterialisierung‘ der empirischen Erfahrungsrealität durch konstruktivistische Verfahren vorliegt. Was die Definition der Abstraktion selbst betrifft, so wird hier der für die Malerei zentrale Grundsatz von der Auflösung empirischer Zusammenhänge angesichts der Gestaltung einer geistigen Realität auf die Dichtung angewendet. Gerade dieses Kriterium ist aber, wie bereits dargestellt¹³⁰, für ein poetisches Werk problematisch, da die Sprache den gegenständlichen Bezug kraft ihrer zeichenhaften Natur immer beibehält. Auch Maier selbst verweist auf die Schwierigkeiten, die sich bei der Tilgung konkreter Erfahrungsinhalte aus der Sprache ergeben¹³¹, glaubt jedoch in Verfahren wie der Aufhebung des Reims, dem Verzicht auf grammatisch-syntaktische Bindungen oder Veränderungen auf der semantischen Ebene einen Schwund konkreter empirischer Wirklichkeitsdetails im Gedicht zu erkennen.¹³² Die hier aufgezählten Verfahren genügen jedoch nicht, um das Wesen der sprachlichen Abstraktion plausibel zu erklären.

Es sei an dieser Stelle daran erinnert, daß die Bezeichnung ‚abstrakt‘ in der Malerei hauptsächlich auf völlig ungegenständliche Werke, wie etwa die von Kandinskij oder Mondrian, angewendet wird. Neben dieser Schaffensmethode, die durch eine extreme Ablehnung empirischer Details gekennzeichnet ist, gibt es viele nicht mehr nachahmend-illusionistisch orientierte, auf eine schöpferische Verwandlung und nicht auf eine völlige Eliminierung gegenständlicher Realität gerichtete malerische Versuche, welche in dieser Arbeit unter dem Begriff der ‚amimetischen‘ Kunstpraxis zusammengefaßt werden. Diese Strömungen finden jedoch in den besprochenen Arbeiten kaum ernsthafte Berücksichtigung, wie es dort auch keine Abgrenzung einer abstrakten Formensprache gegen andere nicht mehr mimetisch ausgerichtete Darstellungsmethoden reflektiert wird.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd., S. 160.

¹³⁰ Siehe die Kapitel dieser Arbeit „Der Begriff der Mimesis in Malerei und Dichtung“ sowie „Forschungsbericht“.

¹³¹ Thomas Maier: Die Kriegsliteratur August Stramms, a.a.O., S. 165.

¹³² Ebd., S. 157ff.

Die meisten Forscher, die den Begriff des ‚Abstrakten‘ auf die Lyrik Stramms anwenden, projizieren ihre Untersuchungen auf ein epochales Ereignis im Bereich der Malerei – ihren Verzicht auf den Gegenstand. Dies bedeutete Anfang des 20. Jahrhunderts tatsächlich eine Erschütterung aller bis dahin gültigen bildnerischen Normen und Konventionen und den Beginn einer neuen künstlerischen Epoche. Die Suche nach den stilistischen Entsprechungen zu diesen malereispezifischen Prozessen im Bereich der poetischen Sprache darf jedoch, wie in dieser Arbeit bereits ausführlich diskutiert, nicht blind die Kriterien der bildenden Kunst für die Charakterisierung innovativer dichterischer Ausdrucksformen übernehmen. Die Gestaltung des optisch Unfaßbaren ist seit jeher eine ureigene Angelegenheit der Dichtung. Ein Äquivalent zum Verschwinden sinnlich erfahrbarer Sachinhalte aus den malerischen Werken und zur dadurch hervorgerufenen Resonanz ist in der Strammschen Dichtung auf einer anderen Ebene als der des Darstellungsgegenstandes zu suchen. Es gilt, sich in diesem Zusammenhang zu vergegenwärtigen, daß sowohl der vollkommene Verzicht auf gegenständliche Details wie auch andere nicht weniger revolutionäre, jedoch gegenständlich gebundene stilistische Leistungen der malerischen Moderne mit einem neuen Verständnis der eigenen Darstellungsmittel einhergeht. Eine Untersuchung möglicher Parallelen zwischen Malerei und Dichtung muß daher zuallererst einen Vergleich ihres Verhältnisses zu den Kunstmitteln, ihres Umgangs mit der gegebenen Formensprache vornehmen.

Im folgenden wird eine vergleichende Untersuchung sprachlicher Merkmale in den Gedichten Stramms mit Grundzügen der modernen Malerei vor dem Hintergrund der in dieser Arbeit diskutierten Kriterien vorgenommen.¹³³ Zum einen wird dabei aus einer epochenbedingten, auf die allgemeinen Zeittendenzen zurückzuführenden Entwicklung beider Kunstbereiche ausgegangen, die in der poetischen Sprachbehandlung ebenso wie in der Maltechnik ihren Ausdruck findet. Zum anderen wird nicht ausgeschlossen, daß manche radikalen Gestaltungsmethoden der bildenden Kunst Stramm Anstöße zu einigen seiner kühnen Verfahren gegeben haben.

4.4 Stramms lyrische Sprachverfahren in Gedichten aus der mittleren Schaffensperiode

Die Texte „Sehnen“, „Heimlichkeit“ und „Erhört“, welche im folgenden den Gegenstand der Untersuchung bilden, werden alle im ersten und zweiten Dezemberheft 1914 des

„Sturm“ veröffentlicht¹³⁴, also schon nach der Einberufung des Dichters an die Front. Die für ihn bedeutendste Phase des „Sturm“-Kontaktes, in der er die Gelegenheit hatte, die neuen Kunsttendenzen unmittelbar kennenzulernen, liegt hinter ihm. Man darf vermuten, daß in den genannten Gedichten die meisten seiner Schaffensintentionen und Gestaltungsprinzipien bereits herausgebildet sind. Die thematische Einheitlichkeit der Texte ist durch den Titel der Sammlung „Du/Liebesgedichte“ gegeben, wobei im Rahmen dieser Grunderfahrung eine Vielfalt von Erlebnisformen gegensätzlichen Charakters gegenwärtig ist. Die Situationen wechseln vom leidenschaftlichen und wehmütigen Begehren („Sehnen“) über ein körperlich-seelisches Einvernehmen („Heimlichkeit“) bis hin zur ekstatischen Erfüllung („Erhört“). Die meisten Verständnisschwierigkeiten bereitet wohl das Gedicht „Erhört“, aber auch bei anderen Texten wäre man ohne die Überschriften in der Sinndeutung erheblich behindert. Das liegt, wie bei der Interpretation des Gedichts „Werben“ ersichtlich geworden sein dürfte, an einer recht unkonventionellen Form der Sprachhandhabung. Im folgenden sollen kennzeichnende Merkmale der sprachlichen Darstellung betrachtet werden, um festzustellen, worin die innovative Gestaltung einer recht konventionellen Thematik – der Liebesgefühle und Leidenschaften des lyrischen Subjekts – besteht.

SEHNEN

*Die Hände strecken
 Starre bebt
 Erde wächst an Erde
 Dein Nahen fernt
 Der Schritt ertrinkt
 Das Stehen jagt vorüber
 Ein Blick
 Hat
 Ist!
 Wahnnichtig
 Icht!¹³⁵*

Im Gedicht wird der schmerzvolle Gemütszustand ungestillten Liebesverlangens durch eine Abfolge von Bildern vergegenwärtigt, die alle eine psychische Spannung in sich tragen, selbst wenn sie physische Vorgänge und Tätigkeiten bezeichnen: die in die Leere ausgestreckten Hände, wobei das Verb ‚strecken‘, welches entweder das Reflexivpronomen ‚sich‘ oder ein Objekt erfordert, die Vergeblichkeit dieser Geste noch unterstreicht; das Oxymoron *Starre bebt*, welches man als Mischung seelischer Verhärtung ohne die

¹³³ Siehe das Kapitel „Schwerpunkte und Aspekte der Untersuchung amimetischer Gestaltungstendenzen in der expressionsistischen Lyrik“.

¹³⁴ „Sehnen“, Heimlichkeit“, „Erhört“. In: „Der Sturm“ V (1914/15), H. 17/18, S. 115.

Geliebte einerseits und des emotionalen Verlangens nach ihr andererseits interpretieren könnte. Eine ähnliche der Gegensätzlichkeit der Wortbedeutungen entspringende Intensivierung des Erlebnisinhaltes tritt in den Oxymora *Dein Nahen fernt* sowie *Das Stehen jagt vorüber* zutage, welche die innere Zwiespältigkeit und Verzweiflung des Betroffenen deutlich machen. Von seiner Enttäuschung zeugt auch die metaphorische Wendung *Der Schritt ertrinkt*, denn die Schritte verhallen, ohne einen Halt vor dem hoffnungslos Wartenden zu machen. Im Vers *Erde wächst an Erde* wird die Sphäre des Zwischenmenschlichen auf den umgebenden materiellen Existenzbereich ausgeweitet, der dem Liebenden aber nur neue Widerstände entgegensetzt. Diese Einbezogenheit der anorganischen Natur, die sich als eine Barriere zwischen zwei Menschen aufbaut, führt das Ausmaß ihrer Isoliertheit voneinander auf einer anderen, weiter gefaßten Ebene vor Augen.

An der Art der sprachlichen Textkonstituierung ist bemerkenswert, daß das Thema des Gedichts sich in mehreren, inhaltlich wie formal scheinbar in sich abgeschlossenen und isoliert gegeneinander gestellten Aussagen entfaltet. Zwar fehlt größtenteils die Interpunktion, welche einzelne Satzeinheiten markieren würde, syntaktische Grenzen sind jedoch ohne große Schwierigkeit erkennbar. Im Unterschied zum Gedicht „Werben“, wo die grammatischen Wortbezüge an manchen Stellen ineinander übergangen und Bedeutungszusammenhänge mehrdeutig waren, ist jetzt eine Tendenz zur deutlicheren Abgrenzung der Sinnbestandteile zu konstatieren. Jeder Vers bringt eine neue Empfindung zum Ausdruck, die eine andere Seite der Gesamtsituation bezeichnet. Mit jeder Zeile scheint die Hoffnung auf das Festhalten der Geliebten immer mehr zu schwinden, bis nur ein verzweifelter Ausruf übrigbleibt. Der Eindruck der Vereinzelung der Aussagen entsteht zum einen durch die zweigliedrige syntaktische Satzstruktur, zum anderen durch den Rhythmus. Auch rein optisch, aus dem äußeren Erscheinungsbild des Gedichts, wird die Intention zur Hervorhebung einzelner Sinneinheiten ersichtlich.

Überwiegend herrscht eine Subjekt-Prädikat-Beziehung, ohne daß zusätzliche Angaben über andere Objekte, Raum- oder Zeitverhältnisse gemacht werden. Die beiden Satzkomponenten stehen auf diese Weise in einem viel dichterem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis, als wenn das vom Prädikat genannte Geschehen außer dem Subjekt noch auf andere Glieder ausgeweitet wäre. Rhythmisch kann man einen unregelmäßigen Wechsel von jambischem und trochäischem Versmaß mit weiblichen bzw. männlichen Ausklängen beobachten. Das schon beim „Werben“ festgestellte Verfahren, praktisch jedes Wort des Verses rhythmisch gleich stark zu betonen, verleiht nicht nur diesen Einzelelementen ein

¹³⁵ In: August Stramm: Das Werk, a.a.O., S. 27.

größeres Gewicht, sondern mit ihnen auch der ganzen Verseinheit. Die durch die Akzentuierung hervorgehobenen Subjekte und Prädikate vermitteln zusammen den Eindruck eines bedeutungsschweren Aussageinhaltes, der keiner Ergänzungen bedarf.

Die Verringerung des Satzumfangs auf ein Minimum an konstitutiven Bedeutungsgliedern – auf Subjekt und Prädikat zum einen, die verstärkte rhythmische Akzentuierung dieser Bestandteile zum anderen – hebt die sprachlich-formale Beschaffenheit des Gedichts ins Bewußtsein. Bereits auf der Ebene größerer Einheiten wie der des Satzes ist zu konstatieren, daß bei Stramm die Arbeit am Sprachmaterial im Mittelpunkt des dichterischen Schaffensprozesses steht. Einfache, zweigliedrige Sätze bringen den emotional stark beladenen Sachverhalt in einer klar strukturierten Sprache zum Ausdruck; eine unbestimmte, nuancenreiche innere Gefühlsregung wird in ein schlichtes Wortgefüge gedrängt. Der Abbau des Satzgefüges bis zu seinem syntaktischen Grundgerüst bewirkt eine Konzentration des Aussageinhaltes und läßt Stramms Bemühung um die Aufwertung der Kunstmittel, um die Intensivierung der Ausdrucksseite erkennen. Auch die typographische Gestaltung des Gesamttextes, seine Verteilung nach auffallend kurzen semantisch-syntaktischen Verssyntagmen bis auf die Einwortzeile, lenkt den Blick auf die Machart des poetischen Stoffes.

Syntaktische, rhythmische und typographische Faktoren, welche die thematische Aussage des Gedichts wesentlich prägen, werden durch andere sprachlich-formale Aspekte vervollständigt. Der Prozeß der Hervorhebung und gleichzeitiger Aufwertung der Bedeutungseinheiten wird im Bereich kleinerer lexikalischer Elemente fortgesetzt. Hat man semantisch-syntaktische Wortfügungen einzelner Verse vor dem Hintergrund des Textganzen als etwas isoliert empfunden, treten auch die diese Sätze konstituierenden Lexeme aus dem syntagmatischen Zusammenhang hervor. Neben der bereits erwähnten rhythmischen Akzentuierung beinahe jedes Wortes tragen die grammatikalischen Formen der Vokabeln dazu bei, daß man sie voneinander isoliert und mit mehr Aufmerksamkeit wahrnimmt. Die bereits im Gedicht „Werben“ festgestellte unkonventionelle Handhabung der Grammatik läßt auch hier die Wörter als selbständige Ausdrucksträger und nicht als Bestandteile eines übergeordneten gestalterischen Gefüges, welches ihnen erst einen Sinn verleiht, erscheinen. Vor allem Neologismen, wie z.B. das verbalisierte Substantiv ‚fernen‘, stehen wegen ihrer ungewöhnlichen Wortbildungsform hervor. Die kühnsten Neuschöpfungen finden sich in den abschließenden Versen, die auch optisch vor dem Hintergrund des Gedichtganzen etwas herausgestellt wirken, da sie jeweils aus einem Wort bestehen. Die Neubildungen ‚wahnichtig‘ und ‚icht‘ fallen dabei besonders auf. Die erste der beiden

Formen stellt ein Kompositum dar, welches aus einem Substantiv, ‚Wahn‘, sowie einem Adjektiv, ‚nichtig‘, konstituiert ist und im Text die Funktion einer Adverbialbestimmung erfüllt. Diese Zusammensetzung, die sich auf den ‚Blick‘ bezieht, charakterisiert diesen offenbar in seiner Hoffnung auf Erfüllung als vergeblich. Das Verb ‚ichen‘ ist durch eine Ableitung vom Personalpronomen ‚ich‘ gebildet und schwierig zu deuten. Es ist vorstellbar, daß damit das Verhalten des lyrischen Ich in seinem eindringlichen Bestreben, in seiner Besessenheit, die ersehnte Frau festzuhalten, gemeint ist.

Einzelne Lexeme werden auch durch gebrochene semantisch-syntaktische Bezüge als eigenwertige Sprachelemente ins Bewußtsein erhoben. Außer dem schon erwähnten intransitiven Gebrauch des Verbs ‚strecken‘, welches den Leser zum Verweilen bei dieser Wortform und zu ihrer gesonderten Wahrnehmung zwingt, ist vor allem der Aufbau der letzten zwei Sätze des Gedichts bezeichnend. Sie sind die einzigen, die mit einer Form von Interpunktion – den Ausrufezeichen – versehen und in ihrem Verlauf durch Enjambements unterbrochen sind. Der erste Satz – *Ein Blick / Hat / Ist!* – entspricht der syntaktischen Grundstruktur Subjekt – Prädikat – Akkusativobjekt. Der zweite Satz – *Wahnichtig / Ich!* – ist unvollständig, da das Subjekt im ersten Satz bleibt, hat aber eine freie Adverbialergänzung, nämlich ‚wahnichtig‘. Das, was formal gesehen den Gesetzen der Syntax nicht widerspricht, erweist sich bei der Einbeziehung der Semantik konstitutiver Satzglieder als äußerst problematisch. Nach dem Prädikat ‚haben‘ erwartet man am ehesten ein Nomen, welches die Funktion eines Akkusativobjekts ausfüllen wird, an dessen Stelle erscheint aber das Verb ‚sein‘ in der 3. Person Singular, dem ein Ausrufezeichen folgt. Bei der Auslegung dieser Wortfügung ist die Phantasie des Lesers herausgefordert. Eine mögliche Deutung wäre, daß das Subjekt des Gedichts den Augenblick, in dem die Frau an ihm vorbeigeht, festzuhalten wünscht. Dies würde auch mit der darauffolgenden Neuschöpfung ‚wahnichtig‘, welche diesen Wunsch als eitle Einbildung bezeichnet, im Einklang stehen. Neben der Tendenz zur Isolierung des Wortmaterials, welche der Intensivierung des sprachlichen Ausdruckspotentials dient, ist hier im Vergleich zum Gedicht „Werben“ eine Entwicklung zu größerer formaler Straffheit zu konstatieren. Vor allem die kürzeren Verse, welche in den meisten Fällen mit der Satzgrenze zusammenfallen, sowie eine größere rhythmische Einheitlichkeit lassen den dichterischen Text gestalterisch ganzheitlicher wirken. Auch rein optisch, durch die Abnahme der Zeilenlänge zum Schluß des Gedichts hin, entsteht der Eindruck eines formal straff organisierten Gebildes.

Ähnlich verhält es sich mit der sprachlichen Konstituierung des thematischen Gehalts im Gedicht „Heimlichkeit“.

HEIMLICHKEIT

*Das Horchen spricht
 Gluten klammen
 Schauer schielen
 Blut seufzt auf
 Dein Knie lehnt still
 Die heißen Ströme
 Brausen
 Heiß
 Zu Meere
 Und
 Unsere Seelen
 Rauschen
 Ein
 In
 Sich.¹³⁶*

Auch hier ist im Rahmen eines gemeinsamen Motivs eine gewisse inhaltliche Verselbständigung einzelner Aussagen festzustellen. Durch die zweigliedrige syntaktische Struktur wirken die Sätze als in sich vollendet und abgeschlossen, auch wenn bei manchen von ihnen semantische Bezüge zu anderen Aussageinhalten des Gedichts bestehen. So bringt im Gedicht „Heimlichkeit“ jeder der fünf ersten Verse einen semantisch wie formal eigenständigen Sachverhalt zum Ausdruck, wobei bemerkenswert erscheint, daß es im ganzen Gedicht ein einziges Interpunktionszeichen – den Punkt am Schluß des Textes – gibt. Die Bildinhalte sind verschiedenen Sinnbereichen entnommen, stehen aber im Dienste eines übergeordneten Motivs. Der Leser muß assoziativ Bezüge zwischen den Wortverbindungen herstellen, will er der Ausdrucksintention des Dichters näherkommen. Besonders die ersten drei Aussagen scheinen in sich geschlossen und anderen Sinnsyntagmen gegenüber abgegrenzt zu sein und nur einen Bezug zum Gesamtmotiv zu haben. Auch in diesem Gedicht wird die Natur in das erlebnishafte Geschehen einbezogen, ist aber von menschlichen Empfindungen kaum zu trennen. Man denkt vielleicht beim Oxymoron *Gluten klammen* sowie bei der Metapher *Schauer schielen* zunächst an Erscheinungen der Außenwelt, die hier eine Art Parallele zum Gefühlsleben bilden; vor dem Hintergrund der asyndetisch wie interpunktionslos angeschlossenen Personifizierung *Blut seufzt auf* und der darauffolgenden parallelen syntaktischen Struktur ist man jedoch eher geneigt, sie als Metaphern für Vorgänge seelisch-sinnlichen Charakters aufzufassen. Der syntaktische Parallelismus der Verse 6 bis 15, der eine Vereinigung im Liebesakt mit Bildern aus dem Bereich der freien,

stürmischen Natur – Ströme‘, ‚Meere‘, ‚brausen‘ – schildert, zeigt deutlich, daß es in diesem Gedicht nicht um die Ereignisse in der Außenwelt als Entsprechungen zum menschlichen Erleben, sondern um die Vergegenwärtigung leidenschaftlicher Gefühle selbst geht. Zwischen dem syntaktischen Parallelismus und den ersten fünf syntaktisch ebenso parallel gebauten Sätzen des Gedichts, gewissermaßen zwei gedankliche Abschnitte des Textes, gibt es zwar keine expliziten Zeichen für ihr Aufeinanderbezogensein, wie etwa parallele Strukturen oder beiordnende Konjunktionen, die inhaltlichen Zusammenhänge zwischen voneinander weit entfernten Aussagen sind jedoch nicht zu übersehen. Die semantische Nähe der Vokabeln ‚heiß‘, ‚Ströme‘, ‚brausen‘, ‚rauschen‘ des zweiten Abschnittes zu ‚Gluten‘ sowie ‚Schauer‘ des ersten Abschnittes liegt auf der Hand. Die Zugehörigkeit der beiden bildlichen Ausdrücke des zweiten und dritten Verses zur inneren Erlebniswelt wird damit offenkundig.

Schon die beim ersten Lesen auffallenden Besonderheiten des syntaktischen Aufbaus machen deutlich, daß der Stoff bei Stramm mit einer nachdrücklichen Akzentuierung aller sinntragenden Bestandteile des Bedeutungsgefüges präsentiert wird. Wie im Gedicht „Sehnen“ wird ein einfacher, zweigliedriger Satz gewählt, wodurch jede Aussage vor dem Hintergrund des Gesamttextes stark hervorgehoben wird und inhaltlich-formal eigenständig wirkt. Rhythmisch ist die gleiche Tendenz zu einer gesonderten Betonung jeder Sinneinheit und ihrer Bestandteile zu beobachten. Das Versschema weist eine aus anderen Gedichten bekannte Abfolge von jambisch bzw. trochäisch geprägten Zeilen auf, jedoch mit einem deutlichen Übergewicht an Trochäen. Besonders zum Schluß des Gedichts hin, wo die Ein-Wort-Zeilen dominieren, werden einzelne Lexeme neben ihrem rein optischen Hervortreten aus dem Gesamtzusammenhang vor allem durch die rhythmische Akzentuierung und die damit einhergehende Verlangsamung des Sprechtempos etwas isoliert voneinander und so in ihrem ganzen Ausdrucksvermögen wahrgenommen. Das auf der Bedeutungsebene thematisierte Einswerden der Seelen wird hier graphisch durch eine allmähliche Abnahme des Zeilenumfangs, bis zu den drei Ein-Wort-Zeilen *Ein / In / Sich*, welche die Verschmelzung quasi optisch vor Augen führen, dargestellt. Die diese Verse konstituierenden Vokabeln erhalten inhaltlichen Nachdruck und größeres Gewicht innerhalb des Gedichtganzen, da das Potential einer ganzen Zeile sich in ein bzw. zwei Wörtern konzentriert.

Graphische, rhythmische sowie syntaktische Merkmale, welche das sprachliche Erscheinungsbild des Gedichts und seine inhaltliche Aussage wesentlich prägen, werden durch die

¹³⁶ Ebd., S. 25.

Verfahren auf der grammatikalischen Ebene vervollständigt. Allerdings gibt es in diesem Bereich nicht so viele auffallende Elemente, wie sie im Gedicht „Sehnen“ festgestellt werden konnten; die Grundtendenz der Sprachbehandlung bleibt aber erhalten. Neben dem bei Stramm so typischen substantivierten Infinitiv ‚Horchen‘ ist unter den Verwandlungen auf der Wortbildungsebene vor allem das neugebildete Verb ‚klammen‘ erwähnenswert, welches vom Adjektiv ‚klamm‘ abgeleitet wurde und etwa als ‚sich vor Kälte versteifen‘ gedeutet werden könnte. Sein prädikativer Gebrauch in Verbindung mit dem Subjekt ‚Gluten‘ erzeugt das schon erwähnte Oxymoron, welches in seiner semantischen Widersprüchlichkeit eine Atmosphäre voller verborgener Spannung zu verkörpern scheint. Darüber hinaus würde man aus semantisch-syntaktischer Sicht in zwei Fällen von einer abweichenden Wortverwendung sprechen. Zwar kann das Verb ‚schielen‘ auch ohne Ergänzungen in einem Satz stehen, doch erwartet man in der Aussage *Schauer schielen*, welche metaphorisch eine innere Befindlichkeit thematisiert, eher eine präpositionale Spezifizierung des genannten Prozesses. Beim Verb ‚lehnen‘ im Satz *Dein Knie lehnt still* fehlen dagegen obligatorische Ergänzungen.

Die sprachlichen Mittel dienen nicht nur der Vereinzelung des Wortmaterials und der semantischen Aufwertung seiner Bestandteile, sondern ebenso der formalen Organisation des Textes. Im Vergleich zum Gedicht „Sehnen“ sind in „Heimlichkeit“ sowohl die strukturelle Gliederung als auch die textinterne Organisation stärker ausgeprägt. Im Aufbau des poetischen Textes lassen sich, wie oben bereits angesprochen, gewissermaßen zwei Blöcke erkennen: zum einen die Verse 1 bis 5, zum anderen der syntaktische Parallelismus der Zeilen 6 bis 15. Fällt diese Zweiteilung zunächst syntaktisch auf, indem die ersten fünf, vorwiegend aus Subjekt und Prädikat bestehenden Verse einer weit komplizierteren Satzstruktur der darauffolgenden Zeilen gegenüberstehen, scheint auch der Rhythmus die angenommene Gliederung zu bestätigen. Die fünf einleitenden Sätze sind rhythmisch so konstituiert, daß sie als eine in sich geschlossene Einheit wirken. Während die Syntagmen 2 bis 4 ein trochäisches Versmaß und wechselnde Ausgänge aufweisen, zeichnen sich die erste und fünfte Zeile durch ein zweifüßiges jambisches Schema mit männlichen Ausgängen aus und umrahmen damit praktisch drei mittlere Verse. Wie der Fünfzeiler wird auch die sich anschließende parallele Struktur als eine in sich vollendete Ganzheit wahrgenommen. Dafür sorgt neben den syntaktischen Bindungen vor allem die optische Anordnung der Verse, indem die Konjunktion ‚und‘ als ein Ein-Wort-Vers die Aufeinanderbezogenheit zweier Satzteile anschaulich hervorhebt. Schließlich ist zu bemerken, daß beide Textblöcke nicht nur jeweils in sich zusammengehalten werden,

sondern auch in einem Verhältnis zueinander stehen und somit die Einheit des Gedichtganzen gewährleisten. Dies wird, wie oben bereits betrachtet, durch semantische Korrespondenzen verwirklicht.

Zwischenbilanz:

Es kann festgehalten werden, daß die bis jetzt untersuchten Gedichte – „Werben“, „Sehnen“ und „Heimlichkeit“ – viele Aspekte inhaltlich-formaler Strukturierung gemeinsam haben und durch einen unkonventionellen Umgang mit dem Wortmaterial gekennzeichnet sind. Thematisch gesehen handelt es sich um mühelos faßbare, da allgemeinmenschliche Empfindungen und Erlebnisse, nur daß diesen auf eine befremdliche Weise Ausdruck gegeben wird. Es ist in erster Linie die Art der Sprachbehandlung, welche eine eingehende Auseinandersetzung mit diesen Texten erfordert. Die sprachliche Form der Gedichte fällt einem Leser, der sich ihnen interpretatorisch nähert, als erstes auf und steht im Mittelpunkt der Auseinandersetzung.

Dies beginnt bereits mit der typographischen Anordnung des Sprachmaterials, die durch die Variation der Zeilenlänge ein bestimmtes optisches Bild vermittelt. Wird im Gedicht „Werben“ von dieser Gestaltungsmöglichkeit noch kaum Gebrauch gemacht, sind im Text „Heimlichkeit“ die Ausdrucksmöglichkeiten der graphischen Form voll ausgeschöpft und spielen eine wesentliche Rolle bei der Konstituierung der inhaltlichen Aussage. In diesem Zusammenhang ist ein zunehmender Anteil kurzer Verse im Gesamtbestand der Texte festzustellen: Der Zeilenumfang reicht selten über drei bis vier Wörter hinaus und wird häufig auf ein einziges Wort reduziert. Besonders in „Heimlichkeit“ und „Sehnen“ dominieren die Einwortverse zum Ende des Gedichts hin, was optisch eine nach unten zugespitzte geometrische Form ergibt.

Geht man vom ersten äußeren Eindruck zum grammatisch-syntaktischen Aufbau der Texte über, wird man mit einigen hervorstechenden Unregelmäßigkeiten konfrontiert, welche die sprachliche Beschaffenheit sowohl ganzer Wortverbindungen als auch einzelner Vokabeln bewußt werden lassen. Auf der syntaktischen Ebene wirkt schon der auf die Hauptglieder zusammengezogene Satz ungewöhnlich, der durch die meist ein- bzw. zweisilbige Form der ihn konstituierenden Wörter noch knapper erscheint. Das weitgehende Fehlen der Interpunktion ebenso wie das häufige Überspielen der Satzgrenze durch Enjambements stören das Textverständnis und machen ein Nachdenken über die Sprachstruktur als solche notwendig. Semantisch-syntaktische Besonderheiten, wie etwa der intransitive Gebrauch transitiver Verben oder das Weglassen eines Reflexivpronomens, erfordern ebenfalls eine

intensive Auseinandersetzung mit dem Sprachmaterial und den Prinzipien seiner Anordnung im Gedicht. Neben den aufgelockerten syntaktischen Bezügen bereiten die Wortbildungsprozesse im lexikalischen Bereich die meisten Interpretationsschwierigkeiten und lassen den Ausdruckswert selbst kleinster Bedeutungselemente wie Morpheme deutlich werden. Zahlreiche Neologismen lenken die Aufmerksamkeit auf das semantische Potential der Wortbestandteile und ihre Neudefinition in einem veränderten Umfeld. Bezeichnend ist der vorherrschende Gebrauch einfacher Wörter, deren Bedeutung im Stamm konzentriert ist, ohne durch Präfixe oder Suffixe ergänzt zu werden. Auch bei den Neuschöpfungen werden Affixe meist beiseite gelassen und nur die Wurzellexeme berücksichtigt.

Da die meisten stilistischen Umstrukturierungen und Verwandlungen, die durch das Weglassen einzelner Sprachelemente zustande kommen, gleichzeitig von einer starken rhythmischen Akzentuierung fast aller Bestandteile des Gedichts begleitet werden, entsteht das Gefühl einer Verdichtung des gesamten Sinngefüges. Durch die Betonung fast jedes Wortes erscheinen alle Bedeutungsmerkmale als gleich wichtig, selbst wenn es nur um eine Konjunktion, einen Artikel oder eine Präposition geht.

Zugleich wurde festgestellt, daß die neue Herangehensweise an das poetische Material in den entsprechenden Gedichten nicht nur die Beschäftigung mit einzelnen Spracheinheiten und ihre Neubewertung umfaßt, sondern auch formale Organisationsprinzipien berührt. Sowohl im Hinblick auf die äußere Gedichtsgestalt, die rein optisch zunehmend kompakter wirkt, als auch bezüglich des Textaufbaus konnte von Text zu Text eine zunehmende strukturelle Strenge beobachtet werden. Es gilt jedoch festzuhalten, daß die Tendenz zur Gliederung des sprachlichen Stoffes durch formale Hervorhebung einzelner Sinnabschnitte, wie dies etwa im Gedicht „Heimlichkeit“ durch syntaktische, rhythmische oder graphische Elemente geleistet wurde, gegenüber der Herstellung von Wechselbezügen zwischen Textkonstituenten dominiert.

ERHÖRT

Das Hauchen weht

Und

Wirft die Widerstände

Das Wehen bebt

Und

Schüttelt Halt zu Boden

Das Hauchen braust

Und

Wirrt die wühle Tiefe

Das Brausen schwirrt
Und
Schluchzt das Herzblut auf.
Das Hauchen stürmt
Und
Reißt die Zeit in Ewig
Das Stürmen stürzt
Und
Wirbelt in das Nichtsein!
Du
Haucht
Das
Du!
Und
Hauchen Hauchen
Hauchen
Stürmet
*Du!*¹³⁷

Thematisch gesehen fällt im Gedicht „Erhört“ die Herstellung inhaltlicher Bezüge wesentlich schwieriger als in anderen Texten. Dies liegt zum großen Teil an einem überwiegend abstrakten Vokabular, welches keine anschaulichen Details zur Sprache bringt. Es ist fast unmöglich, sich etwas Konkretes hinter den genannten Vorgängen vorzustellen. Auch die in anderen Gedichten vorhandenen Hinweise auf die Sphäre menschlicher Empfindungen und Gefühle sind zunächst kaum erkennbar. Der Titel evoziert eine Situation aus dem religiösen Bereich, er stellt einen Bezug zu einer göttlichen Instanz her, indem er die Erhörung eines Gebets thematisiert. Entsprechend vermittelt das Gesamtvokabular den Eindruck eines in kosmische Prozesse eingebundenen Geschehens, bei welchem man kaum Aufschluß über persönliche Erlebnisse zu bekommen scheint.

Formal ist das Gedicht klar gegliedert. Bereits rein optisch können durch die typographische Gestaltung zwei große Abschnitte unterschieden werden, die ihrerseits weiter unterteilt sind. Der erste, umfangreichere ist durch eine Blockanordnung aus sechs jeweils drei Verse umfassenden Gruppen geprägt, die einen Einwortvers in zwei längeren Zeilen einschließen. Aufgrund dieser Einteilung wirkt jeder der Blöcke optisch als ein einheitliches Ganzes. Der zweite Abschnitt hat die für Stramm typische, zum Schluß des Gedichts sich zuspitzende geometrische Form, die durch die zunehmende Verkürzung der Zeilen entsteht. Besonders klar strukturiert ist der erste Abschnitt, welcher syntaktisch gesehen aus sechs parallel gebildeten Einheiten besteht.

Obwohl nur zweimal durch die Interpunktion markiert, fällt die Satzgrenze in den meisten Fällen mit dem Versende zusammen und ist problemlos erkennbar. Jeder der sechs Sätze

ist durch eine optisch hervorgehobene, einen ganzen Vers einnehmende Konjunktion ‚und‘ in zwei Teile gegliedert. Während die erste Satzeinheit das für Stramm typische Subjekt-Prädikat-Gerüst aufweist, folgt nach der Konjunktion noch ein zweites, nebengeordnetes Prädikat mit zusätzlichen Ergänzungsgliedern. Als Subjekte treten hier, wie schon häufig in anderen Gedichten, substantivierte Infinitive auf, nur daß diese kaum an irgendwelche konkrete Vorstellungsinhalte gebunden werden können. Hätte man noch beim Oxymoron *Das Horchen spricht* im Gedicht „Heimlichkeit“ bei aller Widersprüchlichkeit sowie Unbestimmtheit der Inhalte an eine angespannt erwartungsvolle Stille zwischen zwei Personen denken können, da das Verb ‚sprechen‘ das Merkmal des spezifisch Menschlichen unmißverständlich zum Ausdruck bringt, ist hier schwer zu entscheiden, auf welche Sachbereiche man die von verbalen Subjekten bezeichneten Vorgänge beziehen muß. Das hängt zum Teil damit zusammen, daß die Satzglieder semantisch gesehen sehr nah beieinander liegen und zusätzliche Definitionshinweise fehlen. Schon Harald Weinrich hat darauf aufmerksam gemacht, daß Metaphern desto kühner wirken, je kleiner die Bildspanne zwischen den einzelnen Metapherngliedern ist. Dementsprechend groß sind auch die Schwierigkeiten, sie zu entschlüsseln.¹³⁸ Dies betrifft vor allem das Verhältnis zwischen dem Subjekt und dem jeweils ersten der beiden nebengeordneten Prädikate. So ist der substantivierte Infinitiv ‚Hauchen‘, der im Gedicht insgesamt sechsmal vorkommt, über die Prädikate ‚wehen‘, ‚brausen‘ sowie ‚stürmen‘ näher charakterisiert, die unterschiedlich heftige atmosphärische Schwingungen schildern: von einer ruhigen Luftbewegung bis zu geräuschvollen und wilden Windstößen. Jedes der drei Verben wird im weiteren Gedichtsverlauf wiederaufgenommen und tritt seinerseits auch als verbales Subjekt eines selbständigen Satzes auf. Entsprechende Prädikate, die diesen Subjekten zugeordnet werden, präzisieren das Geschehen lediglich hinsichtlich seiner Intensität oder konstatieren die ihm ohnehin immanenten Merkmale. So wird im Vers *Das Wehen bebt* an der Windströmung das Erzittern der Luft hervorgehoben, während in den Ausdrücken *Das Brausen schwirrt* sowie *Das Stürmen stürzt* die von den Subjekten bereits genannten Sachverhalte in ihrem Wesen noch vertieft werden: das Rauschen in der Art des Geräusches als ein Schwirren, das Stürmen in der Richtung seiner Bewegung als ein Stürzen. Betrachtet man die genannten Verben in der Reihenfolge ihres Vorkommens im Gedicht, macht sich eine Steigerung bemerkbar: wehen – beben – brausen – schwirren – stürmen – stürzen. Das Erwachen einer elementaren Naturkraft bleibt trotz ihrer sinnlichen, akustisch wahrnehmbaren Eigen-

¹³⁷ Ebd., S. 20.

¹³⁸ Harald Weinrich: Semantik der Metapher. In: *Folia Linguistica*. 1 (1967), S. 3–17, hier S. 14–15.

schaften dem Vorstellungsvermögen größtenteils verschlossen. Es gibt kaum Details, welche das Geschehen durch anschauliche Elemente konkretisieren würden.

Das zweite nebengeordnete Prädikat wird, wie bereits erwähnt, durch andere Glieder ergänzt und müßte schon deswegen zusätzliche Angaben über die geschilderten Vorgänge enthalten. In ihm kommt der Aspekt einer Kraft zum Ausdruck, die sich fremdem Druck bzw. einem von außen kommenden Einfluß energisch entgegenstellt – *Wirft die Widerstände*, wie es im Gedicht heißt. Dieses Widerstreben umfaßt die Erde (*Schüttelt Halt zu Boden*) und die Tiefe (*Wirrt die wühle Tiefe*), die Zeit (*Reißt die Zeit in Ewig*) und den Raum, bis in das Unendliche hinein (*Wirbelt in das Nichtsein!*). Auch in dieser Reihe ist ein Anwachsen der Intensität deutlich spürbar. Sie weckt Assoziationen an einen Wirbelsturm, der allmählich an Stärke zunimmt und verschiedene Seinsbereiche in seinen Strudel reißt.

Auf dieser weiten Ebene des elementaren Naturgeschehens gibt es jedoch ein paar Andeutungen, die den Blick auf den Bereich des Belebt-Menschlichen lenken. Dieser Sphäre kann man schon das Hauchen selbst, das einen eher dem Menschen eigenen Prozeß bezeichnet, sowie die Ausdrücke *Wirft die Widerstände* und *Schüttelt Halt zu Boden* zuordnen. Wenn anschließend durch eine Anzahl von Verben bzw. Substantiven verbalen Charakters das Geschehen wieder in eine breite, überindividuelle Dimension verlegt wird, wendet sich der Satz *Das Brausen schwirrt / Und / Schluchzt das Herzblut auf* wiederum der inneren Erlebniswelt zu. Daß am Ende gerade dieser Aussage ein Punkt steht, während bis dahin die Sätze interpunktionslos nacheinander folgten, läßt hier eine inhaltliche Zäsur vermuten. Der Wendung *Schluchzt das Herzblut auf* kommt dabei besonderes Gewicht zu. Das Gedicht scheint förmlich zu dieser Stelle hinzustreben, was nicht nur semantisch, sondern auch rhythmisch deutlich wird: Während andere Sätze – also die Verse 3, 6 und 9 – auf eine Senkung ausgingen, schließt eine Hebung den letzten Ausdruck ab. Vor dem Hintergrund der Tatsache, daß der anfänglich eher als ein Naturgeschehen erkennbare Prozeß auf der sinnlich-seelischen Ebene angelangt ist, stellt sich die Frage, ob die von Substantiven und Verben bezeichneten Vorgänge nicht auch als Metaphern für die Gefühlswelt und das emotionale Verhalten des Menschen zu verstehen sind. Diese Deutung bietet sich auch angesichts der oben erfolgten Interpretation des Gedichts „Heimlichkeit“ an, wo die Metaphern aus dem Naturbereich als Charakteristika der Innenwelt verstanden wurden. Schaut man sich beide Texte genauer an, erkennt man manche semantische Übereinstimmung, so die Bedeutungsnahe zwischen den Ausdrücken *Blut seufzt auf* („Heimlichkeit“) und *Schluchzt das Herzblut auf* („Erhört“) sowie der Gebrauch

des Verbs ‚brausen‘ in bezug auf die Inhalte beider Wendungen. Umkreisten die Vokabeln ‚brausen‘, ‚Ströme‘, ‚Meere‘, ‚rauschen‘ in „Heimlichkeit“ metaphorisch das erotische Geschehen, fragt man sich, ob die in „Erhört“ aus dem gleichen Bildfeld – der freien Natur – stammenden Metaphern, welche die gleichen Inhaltsmerkmale – überwältigend, unbeeinträchtigt, heftig – in den Vordergrund rücken, nicht auch die gleichen Sachverhalte meinen. Das Erscheinen des Pronomens ‚Du‘ am Schluß des Gedichts scheint diese Annahme zu bestätigen. Das Du als Verkörperung des Weiblichen in den Gedichten Stramms projiziert alle vorher genannten Vorgänge auf die Erfahrung der Liebe. Bildete bis jetzt das ‚Hauchen‘ den Ausgangspunkt aller Prozesse, erweist sich das ‚Hauchen‘ nun als unmittelbarer Ausdruck des ‚Du‘, ja als mit diesem praktisch identisch (*Du / Haucht / Das / Du!*), womit das gesamte Geschehen als auf das Du bezogen erscheint.

Man begegnet der bereits im Gedicht „Werben“ beobachteten Verwobenheit von Persönlichem und Universellem, von individuellen Empfindungen und dem den Menschen umgebenden weiten Lebensraum. Ist in „Sehnen“ die Korrespondenz zwischen beiden Bereichen noch sehr subtil, spielt sie in „Heimlichkeit“ eine bedeutende Rolle. In „Erhört“ schließlich wird das intime Geschehen ganz in den Kontext der Natur eingebunden und elementaren kosmischen Urkräften gleichgestellt. Das anfänglich scheinbar kaum mit real vorhandenen Erscheinungen, seien es äußerlich beschreibbare oder unsichtbare innere, erlebnishaft, verbundene Ereignis erscheint als eine nahe, der unmittelbaren Erfahrung zugängliche Wirklichkeit.

In der Gestaltung des Gedichtthemas spielt neben den bereits ausführlich besprochenen syntaktisch-semantischen Darstellungsmitteln der Rhythmus eine wesentliche Rolle. Waren andere Gedichte durch einen völlig unregelmäßigen, wenn auch inhaltlich gerechtfertigten rhythmischen Wechsel gekennzeichnet, hat man es im Gedicht „Erhört“ mit einer systematischen Abfolge bestimmter Versschemata zu tun. Der ganze erste Abschnitt ist durch eine einheitliche rhythmische Form geprägt. Jeder der sechs jeweils dreizeiligen Blöcke ist eine Kombination des ersten jambischen und des dritten trochäischen Verses mit einer einzigen dazwischen liegenden Senkung in der zweiten Zeile. Außerdem ist auf die durchgehend eingehaltenen alternierenden männlichen und weiblichen Ausgänge der jeweils ersten und dritten Verse jedes Blockes hinzuweisen. Eine schon besprochene Ausnahme bildet die Hebung des vierten Dreizeilers, welche einen inhaltlichen Abschnitt markiert.

Der syntaktisch-semantische Aufbau des Textes wird durch rhythmische Elemente erheblich unterstützt. Zum einen wird damit die Hierarchie des Satzbaus unterstrichen, indem

der präzisierende, aus einem nebengeordneten Prädikat sowie weiteren Ergänzungen bestehende Teil der Aussage von der einführenden Behauptung des einfachen Subjekt-Prädikat-Gerüsts abgehoben wird. Zum anderen spiegelt der Rhythmus die Entwicklung auf der inhaltlichen Ebene wieder: Ist durch den Jambus das Hauchen bzw. seine Modifikationen als eine fließende Vorwärtsbewegung charakterisiert, die mit der abschließenden Hebung ins Stocken gerät, bringt der nach der einzigen Senkung der mittleren Zeile einsetzende Trochäus das bereits erwähnte Gefühl des Widerstandes zum Ausdruck. Die trochäische Härte entspricht der im jeweils zweiten Satzteil der insgesamt sechs syntaktischen Einheiten fortschreitenden Intensität des Geschehens.

Der eine, auf vier Verse – 19 bis 22 – verteilte Satz des letzten Abschnitts besteht ausschließlich aus Hebungen, was den vier Wörtern besonderes Gewicht verleiht. Dieser Nachdruck ist verständlich, wenn man sich bewußt macht, daß hier zum ersten Mal der Bezugspunkt des ganzen Geschehens genannt wird. Die Reihung trochäisch geprägter kurzer Zwei- bzw. Einwortzeilen – 24 bis 27 – des letzten Satzes mit weiblichen Ausklängen vergegenwärtigt eine wirbelnde Bewegung, in welche das ‚Du‘ eingebunden ist. Die Stellung des Pronomens ‚Du‘ am Schluß des Gedichts und seine starke Betonung zeugen von dessen großen Gewicht innerhalb des Textes. Die oben angedeutete Projektion des Geschehens auf die Sphäre individueller Gefühle findet damit ihre Bestätigung.

Zur sprachlichen Konstituierung der lyrischen Aussage im Gedicht „Erhört“ ist festzuhalten, daß das Wortmaterial hier viel konsequenter durchstrukturiert und durch interne Textrelationen in seinen konstitutiven Elementen aufeinander bezogen ist. Graphisch-syntaktische Mittel ebenso wie semantische und rhythmische Faktoren schaffen einerseits eine klar gegliederte Struktur, andererseits sorgen sie für die Verstärkung des inneren Gedichtgefüges. Das Gedicht entwickelt sich auf dieser Grundlage zu einem künstlerisch geformten Gebilde, bei dem die Gestaltung weitgehend mit der intendierten inhaltlichen Aussage übereinstimmt.

Was die aus anderen Gedichten bereits bekannten, für Stramm so typischen grammatikalischen Unregelmäßigkeiten in der Sprachbehandlung betrifft, so spielen diese im Text „Erhört“ eine verhältnismäßig geringe Rolle. Die Herausstellung einzelner Ausdrücke oder Lexeme aus dem sprachlichen Kontinuum durch die Verletzung grammatischer Normen ist in diesem Gedicht eher eine Ausnahme. Syntaktische Abweichungen beschränken sich auf das weitgehende Fehlen der Interpunktion. Von einer Zurückführung des Satzes auf ein einfaches Subjekt-Prädikat-Gerüst ist ebenso nur mit Einschränkung zu sprechen, da der erste Eindruck von einem einfachen syntaktischen Schema gleich nach der Konjunktion

durch das Hinzukommen anderer Ergänzungsglieder gebrochen wird. Ungewohnt wirkt lediglich der transitive Gebrauch des sonst intransitiven Verbes ‚aufschluchzen‘, da für Stramm gerade das umgekehrte Verfahren – die Verwendung transitiver Verben ohne notwendige Objekte – als typisch gilt.

Am deutlichsten fällt wohl der Umgang mit dem Personalpronomen ‚du‘ im zweiten abschließenden Abschnitt des Gedichts aus dem konventionellen grammatischen Rahmen heraus. Die insgesamt drei Mal vorkommende, die zweite Person Singular anzeigende pronominale Form wird jeweils abweichend von ihrer grammatikalischen Funktion gebraucht. Im Satz *Du / Haucht / Das / Du!* übernimmt das Pronomen ‚Du‘ sowohl die Rolle des Subjekts als auch die des Akkusativobjekts. Bei der ersten Erwähnung zeigt das entsprechende Verb an, daß das ‚Du‘ als ein Nennwort in der 3. Person Singular aufzufassen ist, während es beim zweiten Mal, ebenso wie am Schluß des Gedichts, statt die erwartbare Akkusativform ‚dich‘ zu bilden, undekliniert als ‚du‘ erscheint. Das Hinzukommen des bestimmten Artikels ‚das‘ zeigt, daß hier eine Substantivierung des Personalpronomens stattgefunden hat. Die in der Forschung vieldiskutierte Frage, ob mit dem ‚Du‘ ein göttliches Prinzip oder ein weibliches Gegenüber gemeint sei¹³⁹, taucht an dieser Stelle wieder auf. Eine eindeutige Antwort ist indes kaum möglich, da die semantischen Bezüge schwebend sind. Bezeichnend ist, daß das ‚Du‘ nur einmal mit einem bestimmten Artikel und zweimal ohne den Artikel vorkommt, was auf eine gewisse inhaltliche Differenzierung zwischen diesen drei Wörtern hindeutet. Da der bestimmte Artikel häufig etwas Allgemeingültiges bezeichnet, ist zu vermuten, daß hier eine transzendente Instanz gemeint ist. Das artikellose ‚Du‘ könnte sich auf eine konkrete Person beziehen. Die umgekehrte Leseart ist aber ebenso möglich, da der bestimmte Artikel auch etwas gut Bekanntes und Vertrautes begleitet und damit einem weiblichen ‚Du‘ beigegeben sein könnte. Beide Bedeutungen stehen dabei in einer engen Wechselbeziehung, denn unabhängig davon, wie man die inhaltliche Unterscheidung zwischen beiden Personalpronomen trifft, offenbart sich im Hauchen sowohl das sinnlich begreifbare ‚Du‘ als auch eine allgegenwärtige geistige Instanz. Auf diese Weise erscheinen beide thematischen Bereiche – die Liebeserfahrung und die Erschließung des Göttlichen – so eng miteinander verwoben, daß sie fast nicht zu trennen sind. Im Hinblick auf den Titel des Gedichts sind ebenfalls zwei Auslegungen möglich: Ist das Hauchen das Attribut eines höheren Prinzips, findet das lyrische Ich Erfüllung in der Erschließung des

¹³⁹ Vgl. zu diesem Punkt René Radrizzani, der sich mit dem Verhältnis von Du und Gott im Werk Stramms im Zusammenhang mit der Interpretation des Gedichts „Allmacht“ ausführlich befaßt hat. In: ders.: „Allmacht“. Ein Liebesgedicht, a.a.O.

Göttlichen; bezieht sich das Hauchen dagegen auf ein konkretes Gegenüber, ist in der Vereinigung mit diesem das ersehnte Ziel erreicht. Die zweite Deutung erscheint jedoch vor dem Hintergrund der gesamten Bildlichkeit des Textes als wahrscheinlicher, ohne daß das Gefühl der Präsenz einer kosmischen Macht ausgeschlossen wird.

Zwischenbilanz:

Ging es in anderen Gedichten in erster Linie um die Auseinandersetzung mit dem Sprachmaterial als solchem, um die Isolierung und die semantische Aufwertung selbst seiner kleinsten Bestandteile, rückt jetzt die Konstituierung übergeordneter Formzusammenhänge in den Mittelpunkt poetischer Darstellungspraxis. Im Gedicht „Erhört“ ist vom Aufbrechen konventioneller syntaktisch-grammatischer Regeln verhältnismäßig wenig zu spüren, während der Aspekt des Konstruktiven stark an Bedeutung gewinnt.

Bereits in anderen Gedichten zeugte sowohl die äußere, auf eine optische Wirkung angelegte Textgestalt als auch das intertextuelle Gefüge von einem gut durchdachten Aufbau. Ist dieser Formwille im Gedicht „Werben“ lediglich in Ansätzen vorhanden, kommt er in „Sehnen“ und „Heimlichkeit“ wesentlich stärker zum Ausdruck. Die allmähliche Verringerung der Zeilenlänge und das Mühen dieser Gedichte in einem einzigen, akzent- und bedeutungsschweren Wort ist ein bewußtes Verfahren, durch welches bereits rein optisch die formale Geschlossenheit des lyrischen Sprachgebildes erreicht wird. Auch der innere Aufbau ist durch einen konstruktiven Willen gekennzeichnet. Vorwiegend einfache Sätze, welche mit den jeweiligen Versen übereinstimmen, sowie rhythmisch weitgehend einheitliche Schemata evozieren den Eindruck eines formal geordneten Ganzen.

Alle genannten Gestaltungsmerkmale finden sich im Gedicht „Erhört“ wieder, nur daß die Binnenstruktur hier viel dichter und der Text daher inhaltlich wie formal in sich geschlossener wirkt. Zu den auch in anderen Gedichten vorhandenen Gestaltungsverfahren, wie der Herstellung typographischer, syntaktischer oder rhythmischer Wechselbezüge zwischen einzelnen Sprachelementen, kommen starke semantische Korrespondenzen hinzu, welche bewirken, daß sich die inhaltliche Aussage quasi aus sich selbst entfaltet. Die Anbindung aller Bilder des Gedichts an die Metapher des Hauchens im ersten Vers schafft eine engmaschige semantische Ordnung. Eine derartig in sich schlüssige, auf das Zusammenwirken innersprachlicher Relationen angelegte dichterische Gestalt bildet in der Lyrik Stramms eher die Ausnahme. Bei der Mehrzahl der Gedichte ist trotz eines sehr kreativen Umgangs mit grammatisch-syntaktischen sowie gestalterischen Gesetzmäßigkeiten keine

ähnliche, immer wieder auf die Elemente ihrer eigenen Struktur zurückgreifende und aus dieser heraus sich entfaltende lyrische Sprachform gegeben.

4.5 Einige thematisch bedingte stilistische Merkmale in den Kriegsgedichten Stramms

Um den Gesamteindruck von Stramms lyrischen Verfahren zu vervollständigen, soll abschließend auf die während des Krieges entstandenen Gedichte aus der Sammlung „Tropfblut“ eingegangen werden. In diesem Zusammenhang ist insbesondere die These mancher Forscher von der zunehmenden Abstraktheit der späten Lyrik Stramms zu hinterfragen. Zeitlich sind diese Gedichte einige Monate später entstanden als die Liebeslyrik. Während die Gedichte „Heimlichkeit“, „Sehnen“ und „Erhört“ am 1.12.1914 im „Sturm“ veröffentlicht wurden, erschienen die unten zu besprechenden Texte „Granaten“ und „Haidekampf“ am 1.9.1915¹⁴⁰. Die eigentliche Entstehungszeit dürfte natürlich für beide Gruppen jeweils davor liegen.

Eines der Gedichte, das im sprachlichen Ausdruck deutliche Unterschiede zu den Gedichten mit Liebesthematik demonstriert, ist „Granaten“.

GRANATEN

*Das Wissen stockt
Nur Ahnen webt und trägt
Taube täubet schrecke Wunden
Klappen Tappen Wühlen Kreischn
Schrillen Pfeifen Fauchen Schwirren
Splittern Klatschen Knarren Knirschen
Stumpfen Stampfen
Der Himmel tapft
Die Sterne schlacken
Zeit entgraust
Sture weltet blöden Raum.*¹⁴¹

Neue, in bezug auf die „Du“-Gedichte noch nicht besprochene Aspekte der Sprachbehandlung tauchen kaum auf, einige stilistische Merkmale treten jedoch gehäuft auf. So enthält der Text verhältnismäßig viele verbale Bedeutungselemente, zum großen Teil als substantivierte Infinitive¹⁴². Eine Reihe dieser Verben lässt sich unmittelbar mit den militärischen Kampfhandlungen assoziieren. Beispielsweise nennen zehn von insgesamt 22 Sprachformen mit verbaler Komponente verschiedene Geräusche, darunter viele Onoma-

¹⁴⁰ „Granaten“, „Haidekampf“. In: „Der Sturm“ VI (1915/16), H. 11/12, S. 64.

¹⁴¹ In: August Stramm: Das Werk, a.a.O., S. 94.

¹⁴² Siehe über das Verhältnis der Wortarten zueinander in den Gedichten beider thematischer Gruppen die Tabelle bei Elmar Bozzetti: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms, a.a.O., S. 54.

topoetika wie *Kreischen*, *Schrillen*, *Schwirren*, *Klatschen*, *Knarren* oder *Knirschen*, welche akustische Eindrücke anschaulich vergegenwärtigen. Entsprechend der zentralen Bedeutung akustischer Wahrnehmungsdaten in der Thematik des Gedichts spielt die Lautung eine wesentliche Rolle bei der Gestaltung. Als konstitutive Mittel sind hier Stabreime, Binnenreime, Assonanzen sowie die Bevorzugung bestimmter Lautkombinationen zu nennen. Besonders zahlreich sind die Stabreime, so *Taube täubet*, *Klatschen Knarren Knirschen*, *Stumpfen Stampfen* sowie *Sterne schlacken*, wobei nicht nur klanglich übereinstimmende Anfangskonsonanten, sondern die Äquivalenz ganzer Konsonantengruppen im Anlaut – ‚kn‘ oder ‚st‘ – zu verzeichnen ist. Die Binnenreime *Klappen Tappen* oder die Assonanzen *Klatschen Knarren*, welche auch zur Organisation der lautlichen Textstruktur beitragen, finden sich wesentlich seltener. Neben dem Einsatz von Lautfiguren wird im Gedicht vor allem von den akustischen Qualitäten bestimmter Konsonanten Gebrauch gemacht, welche den Inhalt des Gedichts unmittelbar und evokativ zu gestalten erlauben. Gemeint sind hier vor allem Affrikaten – [pf] und [tʃ] –, stimmlose Frikative – [ʃ], [f], [x] –, stimmlose Verschlusslaute – [p], [t], [k] – sowie die Kombination aus diesen Lauten. Dazu kommt die häufige Verwendung des Vibranten [r], welcher alleine oder mit den eben angeführten Konsonantenklassen verknüpft erscheint. Als Beispiele seien folgende Wörter oder Wortverbindungen genannt: *stockt*, *Taube täubet*, *schrecke*, *Schrillen*, *Pfeifen*, *Fauchen*, *Kreischen*, *Schwirren*, *Splittern*, *Klatschen*, *Knarren*, *Knirschen*, *Stumpfen Stampfen*, *tapft*, *Sterne schlacken*, *Sture*. Diese klangliche Konstitution gibt eine sehr unmittelbare, sinnlich wahrnehmbare Vorstellung von der bedrohlichen Atmosphäre einer Frontschlacht. Der thematische Bezugspunkt des Gedichts, die Realität des Kriegsgeschehens, ist durch diese Lautkombinationen so anschaulich präsentiert, daß der Leser nicht erst nach semantischen Entsprechungen innerhalb des Textes zu suchen braucht, um den Sinn einzelner Aussagen zu rekonstruieren.

Ansonsten weist das Gedicht, welches die Fassungslosigkeit des menschlichen Verstandes angesichts der zerstörerischen Gewalt des Kriegs schildert, die schon bekannten Verfahren auf: So sind auf der lexikalischen Ebene zahlreiche Neologismen zu verzeichnen, die durch unterschiedliche Wortbildungsprozesse entstehen: durch Wortverkürzungen (*schrecke* statt ‚schreckliche‘ oder ‚erschreckende‘), durch das Weglassen von Vorsilben (*täubet* statt ‚betäubet‘) oder durch die Überführung aus einer Wortart in eine andere (das Substantiv *Sture* aus dem Adjektiv ‚stur‘, das Verb *welte[n]* aus dem Substantiv ‚Welt‘). Bei der Neuschöpfung ‚tapfen‘ im Vers *Der Himmel tapft* ist es schwer zu entscheiden, ob dieses Verb vom Substantiv ‚die Tapfe‘ bzw. ‚der Tapfen‘ im Sinne von ‚Fußstapfe[n]‘ gebildet oder durch

Verkürzung des Verbs ‚stapfen‘ entstanden ist. Den Neologismus selbst kann man so deuten, daß damit das Ausmaß des verheerenden Schlachtgeschehens, in dem die Unterschiede zwischen Oben und Unten, Himmel und Erde in einem einzigen höllischen Gestampf untergehen, noch einmal anschaulich vorgeführt wird. Der unmittelbar anschließende Satz *Die Sterne schlacken* weitet die Verwüstung auf kosmische Dimensionen aus und schildert die Auflösung nicht nur der unmittelbaren Umgebung, sondern des ganzen Universums. Die für Stramms Liebeslyrik typische Einbezogenheit der Natur in das menschliche Tun ist auch hier zu finden, nur daß sich die Verwobenheit beider Bereiche in diesem Gedicht vor dem Hintergrund des Hasses und der Gewalt statt dem der Liebe ereignet. Neben den Neologismen gibt es auch syntagmatische Wortverbindungen, die einige an die vorhergehenden Texte erinnernde Unregelmäßigkeiten aufweisen, wie z.B. der transitive Gebrauch von *welte[n]*. Syntaktisch begegnet man hier zwar dem charakteristischen zweigliedrigen Satz wieder, der ganze mittlere, die Zeilen 4 bis 7 umfassende Abschnitt des Gedichts stellt aber eine asyndetische Aneinanderreihung substantivierter Infinitive dar, wobei die Verse mit bis zu vier Wörtern in einer Zeile auffallend lang sind. Die Reste grammatisch-syntaktischer Bezüge, die an einen Satz erinnern würden, sind bei dieser losen Abfolge unflektierter Wortformen vollkommen getilgt. Da aber alle dort aufgezählten substantivierten Infinitive, semantisch gesehen, Träger sinnlich-anschaulicher Sachverhalte sind, deren Deutung zudem durch den Titel vorgeprägt ist, ist trotz des Mangels an grammatischem Zusammenhang der Sinnbezug nicht schwer zu ermitteln. Rhythmisch weist das Gedicht mit seinem jambisch-trochäischen Versschema keine auffallenden Neuerungen im Vergleich zu den schon interpretierten Gedichten auf.

Die zuletzt aufgezählten Verfahren auf der grammatisch-syntaktischen sowie der rhythmischen Ebene werden hier nicht ausführlicher betrachtet, da sie im Zusammenhang mit der Liebeslyrik bereits ausführlich interpretiert wurden. Das Ergebnis der hier vorgeführten Sprachbehandlung ist ähnlich wie in den besprochenen Liebesgedichten. Die Hauptwirkung liegt in der isolierten und daher besonders deutlichen Wahrnehmung der einzelnen Wörter. In diesem Gedicht trägt außerdem die Lautgestalt der Lexeme zu diesem Effekt bei, da viele von ihnen schwer auszusprechende Affrikaten [pf] und [tʃ] sowie die Verbindungen des Zischlautes [ʃ] mit stimmlosen Verschlußlauten [p] und [t] in ihrem Bestand haben, welche die Wahrnehmung verlangsamen. Auch geringfügige Lautveränderungen wie *Stumpfen Stampfen* oder *Taube täubet* rücken die Sprachgestalt der Wörter in den Vordergrund. Die Sprachverfahren haben einen direkten Bezug zu den Prozessen auf der Sinnebene. So ist z.B. neben den lautmalerischen Gestaltungselementen als Entspre-

chungen zum thematischen Gegenstand auch auf die Umkehrung grammatischer Konventionen in der dritten und der letzten Zeile hinzuweisen, welche als Ausdruck eines Ohnmachtsgefühls vor einer völlig gestörten Weltordnung verstanden werden könnte.

Das Bemerkenswerte des Gedichts „Granaten“ im Vergleich zu den besprochenen Liebesgedichten liegt weniger im Aufbrechen der Grammatik oder der Syntax als vielmehr darin, daß es ein überwiegend aus akustischen Sinneseindrücken bestehendes Geschehen durch sprachliche Mittel authentisch wiederzugeben versucht. Thematisch gesehen geht es im Gedicht weniger um die Verdeutlichung innerer Erlebnisse als vielmehr um eine lautliche Nachgestaltung von Wahrnehmungsdaten der außersprachlichen Realität, um die Schrecken des militärischen Kampfgeschehens dem Leser auf diese Weise anschaulich näherzubringen. Die Folge ist, daß sich der Sinn trotz der zum Teil zerstörten grammatischen Zusammenhänge hier leichter als in den untersuchten Liebesgedichten rekonstruieren läßt, da das dröhnende, erschütternde Geräusch, welches den zentralen inhaltlichen Sachverhalt des Textes bildet, zum großen Teil durch nachahmende phonetische Lautstrukturen in seinen akustischen Eigenschaften sinnlich adäquat dargestellt und dem Verständnis des Rezipienten daher gut zugänglich ist. Die entsprechende Bedeutungsvorstellung kommt auf diese Weise in der Mehrheit des Wortbestandes direkt zum Ausdruck und muß nicht aufgrund der intertextuellen Korrelationen nach und nach erschlossen werden.

In engem Zusammenhang mit dem thematischen Gegenstand des Gedichts und dessen sinnlich vergegenwärtigender sprachlicher Darstellung steht auch die Konstituierung interner Sinn- und Formrelationen. Zwar wird der Sprachfluß durch lautliche Mittel in sich strukturiert und zusammengehalten, die intertextuellen Bezüge semantischer und formaler Art sind im Text „Granaten“ jedoch weniger ausgeprägt als in den untersuchten ‚Du‘-Gedichten. Dies liegt offensichtlich daran, daß die auf Anschaulichkeit angelegten Darstellungsverfahren interne Textstrukturen mit ihren zusätzlichen Bedeutungselementen überflüssig machen. Die Entwicklung eines auf die inhaltlich-formale Autonomie des Kunstgebildes hinzielenden Gedichttyps ist im Vergleich zu den Liebesgedichten, vor allem zum Text „Erhört“, hier eher rückläufig.

Onomatopoetische Verfahren kommen in den Kriegsgedichten insgesamt häufig zur Anwendung und rücken die Wirklichkeit in der ganzen Breite ihrer sinnlich wahrnehmbaren Details in den Vordergrund poetischer Darstellung. Sogar in den Gedichten, die innere

Zustände des lyrischen Ich thematisieren, wie z.B. „Angststurm“¹⁴³ oder „Feuertaufe“¹⁴⁴, ist der Text reich an onomatopoetischen Wörtern und Lautkombinationen, welche die Bedeutungsebene wesentlich mitgestalten und dem Rezipienten die außersprachliche Realität immer vor Augen halten.

Ein anderer Weg, das Geschehen bildhaft zu vergegenwärtigen, ohne auf lautmalerische Mittel zurückzugreifen, ist die Erzeugung ikonischer Zeichen, wie sie im Gedicht „Haidekampf“¹⁴⁵ praktiziert wird. Ohne den ganzen Text zu interpretieren, soll dieses Verfahren, welches Stramms Bemühen um eine anschauliche Darstellung der Kriegsrealität besonders deutlich zeigt, im folgenden erläutert werden. Den Konstituierungsprozeß ikonischer Zeichen in der Lyrik Stramms hat Kurt Möser in Anlehnung an die Definition von Jurij Lotman beschrieben.¹⁴⁶ Das Bemerkenswerte an diesem Verfahren besteht darin, daß es eine Annäherung der Ausdrucksseite des dichterischen Wortes an seine Inhaltsseite ermöglicht. Lotman macht vor allem auf folgendes Merkmal des ikonischen Sprachzeichens aufmerksam: *durch unmittelbare Ähnlichkeit mit dem Objekt und durch Anschaulichkeit ruft es den Eindruck geringerer Bedingtheit des Codes hervor und garantiert deshalb – wie es scheint – größeren Wahrheitsgehalt und größere Verständlichkeit als die konventionalen Zeichen.*¹⁴⁷ Die Sprachgestalt des Textes ist bei diesem Verfahren auf eine möglichst große Übereinstimmung mit dem Bedeutungsgehalt der lyrischen Aussage angelegt. Zu diesem Zweck können verschiedene Mittel eingesetzt werden, die sowohl optisch, durch graphische Elemente, als auch textimmanent, durch Rhythmus, Kombinationen einzelner Lexeme oder Wortfiguren, den Inhalt evokativ zum Ausdruck bringen.

Das Gedicht „Haidekampf“ schildert eine blutige Schlacht in glühender Hitze.¹⁴⁸ Die Bedeutungsebene wird hier sehr augenfällig durch formale Mittel unterstützt. Durch den ganzen Text zieht sich ein gleichmäßiger trochäischer Rhythmuswechsel, der das Abstumpfen der menschlichen Wahrnehmung angesichts des sinnlos-brutalen Vernichtungskrieges wiedergibt. Die an den ohnehin erschöpften kämpfenden Menschen zehrende Gluthitze dringt durch das anaphorisch insgesamt sechsmal wiederkehrende Lexem ‚Sonne‘ eindrucksvoll ins Bewußtsein. Von einem ikonischen Zeichen, welches den Inhalt der Aus-

¹⁴³ Angststurm. In: August Stramm: Das Werk, a.a.O., S. 98.

¹⁴⁴ Feuertaufe. In: Ebd., S. 82.

¹⁴⁵ Haidekampf. In: Ebd., S. 91.

¹⁴⁶ Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“, a.a.O., S. 87–90.

¹⁴⁷ Jurij Lotman: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt a. M. 1973, S. 95. Zitiert nach: Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“, a.a.O., S. 88.

¹⁴⁸ Jeremy Adler nimmt an, daß es hier um die Erlebnisse der Schlacht von Gorlice am 2. Mai 1915 geht. Ders.: „Kämpfen, Wirren, Stürmen“, a.a.O., S. 41.

sage durch sprachliche Mittel quasi abzubilden sucht, ist indes vor allem im folgenden Gedichtabschnitt zu sprechen:

[...]
Blut
Und
Bluten
Blut
Und
Bluten Bluten
Dumpfen tropft
Und
Dumpfen
Siegt und krustet [...]

Die Evokation des Tropfens zieht sich mit seiner trochäischen Regelmäßigkeit durch den gesamten Text. Der zitierte Abschnitt jedoch strebt die Identität zwischen dem dichterischen Ausdruck und dem gemeinten Sachverhalt und damit eine unmittelbare Vergegenwärtigung des Darstellungsobjektes an. Zu den Faktoren, die hier an der Konstitution des ikonischen Zeichens beteiligt sind, zählen die Wortwiederholung und der Rhythmus. Während die mehrmalige Verwendung ein und desselben Wortes bzw. die Verwendung eines Wortes vom gleichen Stamm den Bedeutungsgehalt der Aussage verdichtet und intensiviert, spiegeln die rhythmischen Unterbrechungen das Sickers des Blutes, welches zuerst langsam, dann immer schneller fließt. Schließlich erzeugen kurze Ein- bzw. Zweiwortzeilen das Bild von einzelnen nacheinander fallenden Tropfen auch optisch.

Das letzte Gedicht zeigt, wie problematisch es ist, in Stramms Wortwiederholungen die Umsetzung der poetologischen Ausführungen Kandinskis über den *inneren Klang* des Wortes zu sehen.¹⁴⁹ In diesem wie in anderen Texten Stramms, so z.B. „Signal“¹⁵⁰ oder „Frage“¹⁵¹, stehen die Wiederholungen einzelner Lexeme oder ganzer Wortfügungen im Dienste einer vergegenwärtigenden Gegenstandswiedergabe. Mit jeder neuen Nennung des Wortes wächst sein Bedeutungspotential gleichsam an und erzeugt beim Leser eine immer lebendigere Vorstellung des jeweiligen Sachverhalts. Der Sinngehalt des Lexems steht bei den Wortwiederholungen Stramms zu sehr im Vordergrund, um dieses Verfahren allein mit Kandinskis Äußerungen über die assoziative Wirkung der Wortklänge erklären zu können.

¹⁴⁹ Siehe dazu ausführlicher das Kapitel „Die Forschung über die Korrespondenzen zwischen Stramms Dichtung und der modernen Malerei“ dieser Arbeit.

¹⁵⁰ Signal. In : August Stramm: Das Werk, a.a.O., S. 72.

¹⁵¹ „Frage“. In: Ebd., S. 92.

Obwohl die Kriegsgedichte, wie bereits angedeutet, kaum neue, bei der Interpretation der Liebesgedichte noch nicht besprochene stilistische Aspekte aufweisen, können durch ihre Heranziehung zusätzliche Erkenntnisse über die lyrische Ausdrucksweise Stramms und über ihre möglichen Parallelen zu modernen malerischen Verfahren gewonnen werden. Die an der Front entstandenen Texte wirken einer in der Forschung weit verbreiteten Meinung entgegen, daß es in Stramms Lyrik eine Entwicklung zur Abstraktion gebe, wobei unter ‚Abstraktion‘ in diesen Arbeiten meistens der Verzicht auf empirische Erfahrungsinhalte wie überhaupt auf konkrete gegenständliche Details und die Reduktion der dichterischen Darstellung auf die Hervorbringung einer geistigen Erlebnisrealität verstanden wird.¹⁵² Auf die Unangemessenheit des Terminus ‚Abstraktion‘ in bezug auf die poetische Gestaltung wurde bereits ausführlich eingegangen.¹⁵³ Hier gilt es die häufig geäußerte These von einem zunehmenden Verschwinden von Außenwelteindrücken aus der Lyrik Stramms und ihrer Ersetzung durch innere Gefühlsbewegungen noch einmal kritisch zu überprüfen. Die Behauptungen von einer ‚Entmaterialisierung‘ oder ‚Entgegenständlichung‘ der darzustellenden Realität in den Gedichten Stramms erschienen schon bei der Untersuchung der Liebeslyrik angesichts der dort vorliegenden bildlich anschaulichen, auf die allgemeinemenschliche Erfahrung rekurrierenden Ausdrucksformen als höchst fragwürdig. Vor dem Hintergrund der Kriegsgedichte jedoch mit ihrem Reichtum an akustischen sowie optischen Sinneseindrücken ist die These von der Verdrängung der Erfahrungswirklichkeit aus der poetischen Darstellung bei Stramm nicht mehr aufrechtzuerhalten. Die häufige Verwendung lautmalerischer Mittel, welche Sinneseindrücke aus der Außenwelt unmittelbar evozieren, rückt die empirischen Sachverhalte gerade in den Vordergrund der sprachlichen Gestaltung. Sicherlich sind diese onomatopoetischen Elemente kein Selbstzweck, sondern dienen zur Verdeutlichung innerer Zustände und psychischer Erlebnisse des lyrischen Ich. Sie sind aber deswegen für die Darstellung nicht weniger bedeutend, so daß von ihrer *Sekundärsetzung*¹⁵⁴ im Vergleich zur Thematisierung der Gefühle und Empfindungen des lyrischen Subjekts, also zu einer ‚geistigen‘ Realität, keine Rede sein kann.

¹⁵² Siehe das Kapitel „Die Forschung über die Korrespondenzen zwischen Stramms Dichtung und der modernen Malerei“ der vorliegenden Arbeit.

¹⁵³ Ebd. sowie das Kapitel „Forschungsbericht“ der vorliegenden Arbeit.

4.6 Zusammenfassung. Amimetische Züge in den Gedichten August Stramms

Wie bereits dargestellt wurde, zeichnet sich die neue Epoche in der Malerei durch eine intensive und sehr eingehende Beschäftigung mit dem Kunstmaterial aus.¹⁵⁵ Die Erforschung der ganzen Palette von Ausdrucksmöglichkeiten selbst der kleinsten Bestandteile der vorhandenen Darstellungsmittel stellt ein grundlegendes Arbeitsprinzip in der Entwicklung einer neuen Formensprache dar. Ob Farbe oder zeichnerische Elemente – immer wird versucht, bis zu ihren elementaren Ausdrucksträgern vorzudringen und im malerischen Gestaltungsprozeß gerade mit diesen gleichsam neu gewonnenen Grundkomponenten zu operieren. Auf die Lyrik Stramms bezogen, bedeutet dieses Prinzip der modernen malerischen Praxis eine entsprechend ausführliche Auseinandersetzung des Dichters mit dem poetischen Sprachmaterial einschließlich seiner konstitutiven Elemente. Bei der Untersuchung ausgewählter Gedichte dürfte deutlich geworden sein, daß bei Stramm dem Wort als der Grundeinheit der Dichtung ein außerordentlich hoher Rang zukommt. Das Ausloten des Bedeutungspotentials jedes einzelnen Lexems wird für Stramm zur primären Aufgabe des poetischen Schaffensprozesses. Seine Bevorzugung einfacher Stammwörter steht im unmittelbaren Zusammenhang mit seiner Überzeugung von der großen Leistungsfähigkeit gerade der elementaren Spracheinheiten. In diesem Kontext sind auch die Auflösung grammatisch-syntaktischer Bindungen sowie die Vernachlässigung einer logischen Sprachordnung zu sehen, was der Aufgabe konventioneller Bildstrukturen in der Malerei entspricht. In beiden Fällen gewinnt man durch die Zerstörung gewohnter und tradierter Bezugssysteme mehr schöpferische Freiheit im Umgang mit dem Kunstmaterial sowie mehr Möglichkeiten, dessen bis dahin ungenutzten, in elementaren Bestandteilen verdeckten Eigenschaften zu erproben.

Der Verzicht auf grammatische Gesetzmäßigkeiten findet bei Stramm auf nahezu allen Ebenen sprachlicher Gestaltung statt. Dieser Prozeß kann gleichzeitig als ein Vordringen zu den grundlegenden Sprachstrukturen und kleinsten Materialeinheiten betrachtet werden. So deutet sich auf der syntaktischen Ebene bereits durch das Weglassen der Interpunktion eine Lockerung grammatikalischer Regeln an, die dann in Einzelheiten fortgeführt wird. Die Vereinfachung des Satzgefüges schreitet bis zur Reduktion auf die beiden Hauptglieder – Subjekt und Prädikat – voran, die als die bevorzugte syntaktische Struktur Stramms gelten kann. Dabei dürfen die Bezeichnungen ‚Vereinfachung‘, ‚Reduktion‘ u.ä. in bezug auf die Verfahren dieser Lyrik nicht in einem negativen, abwertenden Sinne als Vernach-

¹⁵⁴ Kurt Möser: Literatur und „Die Große Abstraktion“, a.a.O., S. 102.

lässigung notwendiger Sprachkomponenten verstanden werden, denn fast immer geht mit der Verminderung des Satzumfangs eine Konzentration des Aussageinhaltes einher.

Die Zurückführung des Sprachbestandes der Gedichte auf elementare Formen wird auf der grammatisch-semantischen Ebene fortgesetzt. Verstöße gegen das geltende Deklinations- und Konjugationssystem führen zur Isolation einzelner Vokabeln und lenken damit die Aufmerksamkeit des Lesers in verstärktem Maße auf die konstitutiven Bestandteile des poetischen Ausdrucks. Solche grammatikalischen Abweichungen, wie etwa die Nichtbeachtung des Kasus, der intransitive Gebrauch transitiver Verben und umgekehrt oder das Weglassen eines Reflexivpronomens, wurden oben bereits hinreichend beleuchtet. Auf der Ebene des einzelnen Worts schließlich erreicht die Reduktion der äußeren Form bei gleichzeitiger Verdichtung des Bedeutungsgehaltes ihren Höhepunkt, indem überwiegend Stammlexeme Verwendung finden, selbst wenn diese befremdend wirken. Stramms Bevorzugung der Wurzellexeme bei der Gestaltung der dichterischen Aussage wird besonders in zahlreichen Neologismen offensichtlich, welche sehr oft durch Wortverkürzungen, wie das Auslassen von Präfixen bei Verben oder von Suffixen bei Substantiven, entstehen. Auch die Übergänge aus einer Wortart in eine andere werden fast immer ausgehend von Stammlexemen und nach Möglichkeit ohne zusätzliche Affixe vollzogen. Durch die Neuschöpfungen richtet sich die Aufmerksamkeit des Rezipienten zum einen auf die äußere Form des Lexems, da ihm diese ungewöhnlich und störend erscheint, zum anderen auf dessen Sinngehalt. Durch die befremdende Gestalt des neu gebildeten Wortes wird der Leser gezwungen, sich mit dessen konstitutiven semantischen Elementen auseinanderzusetzen, wodurch ihm die Bedeutung der sonst bekannten Morpheme erst richtig bewußt wird. Neben den Morphemen als kleinsten semantischen Spracheinheiten verwendet Stramm zahlreiche, meistens onomatopoetische Lautkombinationen, die den Inhalt der Aussage zusätzlich stützen.

Berücksichtigt man außerdem das häufige Fehlen des Artikels sowie die konjunktionslose Reihung von Sätzen und Wörtern, wird die Tendenz zu einer gewissen Zusammenhanglosigkeit der Sprachbezüge, die zugleich die Eigenschaften des Kunstmaterials um so deutlicher in den Vordergrund rückt, offenkundig. Die zentrale Bedeutung des Wortes als des grundlegenden Ausdrucksmittels in der Dichtung Stramms geht auch aus der Handhabung des Rhythmus sowie aus der typographischen Anordnung seiner lyrischen Texte hervor. Die rhythmische, meistens trochäische Akzentuierung möglichst jedes Sprachelementes mit einer beinahe gleich starken Betonung läßt alle Wörter des Gedichts, vom

¹⁵⁵ Siehe das Kapitel „Formen des Amimetischen in der modernen bildenden Kunst“ dieser Arbeit.

Substantiv bis zur Konjunktion, als eigenständige Bedeutungseinheiten gelten. Durch die zusätzliche optische Gliederung wird das Sprachmaterial in seinen sinntragenden Bestandteilen anschaulich strukturiert. Nicht selten bestehen die Verse dabei nur aus einem einzigen Wort, womit die konstitutiven Gedichtelemente noch stärker hervorgehoben werden. Gleichzeitig wird der sprachliche Stoff in seiner Materialität erkennbar, denn kurze, auf selbständige Verse verteilte Wortfügungen oder gar ein- bzw. zweisilbige Wörter wirken vor dem Hintergrund des Gesamttextes wie einzelne Bausteine einer übergeordneten dichterischen Konstruktion.

Stramms Arbeit mit dem poetischen Sprachmaterial kann also im Rahmen der amimetischen Kunsttendenzen des beginnenden 20. Jahrhunderts betrachtet werden. Dafür spricht nicht nur die Auseinandersetzung des Dichters mit seinen Darstellungsmitteln bis hin zu ihren kleinsten Ausdruckselementen, sondern auch ein weiteres, für das amimetische Kunstverständnis ausschlaggebendes Merkmal, der in der Lyrik Stramms zunehmend Raum gewinnt – der Verzicht auf die herkömmliche Alltagslogik und ihre Ersetzung durch die Logik der Kunst. Dieses Prinzip hängt mit der Materialfrage aufs engste zusammen, denn die Ablehnung rationaler Beurteilungsmaßstäbe kommt am deutlichsten bei den Bemühungen Stramms um die maximalen Ausdrucksqualitäten dichterischer Sprachkonstituenten zum Vorschein. Die dort zur Regel gewordene bewußte Vernachlässigung grammatischer Normen, welche einzelne Sprachmittel in ihrer Bedeutung aufwertet, indem sie diese als eigenständige Ausdrucksträger in den Vordergrund rückt, ist ein überzeugender Beweis für die Priorität kunstimmanenter Gesetze in der Lyrik Stramms. Alle in Zusammenhang mit der Behandlung der dichterischen Sprache oben aufgelisteten ‚Regelwidrigkeiten‘ belegen eine weitgehende Unabhängigkeit Stramms von tradierten Stil- und Sprachnormen. Insbesondere seine syntagmatischen Wortfügungen und Neologismen sind in der Kühnheit ihrer formalen Gestaltung nur auf der Grundlage autonomer Kunstgesetze zu rechtfertigen und zu erklären. In dieser Hinsicht kann Stramms Befreiung von allen seine schöpferische Tätigkeit einschränkenden Sprachnormen mit der Emanzipation der bildenden Künstler von geltenden Darstellungskonventionen verglichen werden.

In der amimetischen Malerei stellen die Reflexion über das Ausdruckspotential der Darstellungsmittel, die Erforschung der gestalterischen Möglichkeiten ihrer kleinsten konstitutiven Elemente sowie deren Aufwertung einen entscheidenden Schritt zur Herausbildung einer eigenständigen Ordnung des Kunstwerkes dar. Damit spielen die von den Kunstmitteln und deren Logik diktierten Gesetzmäßigkeiten der Gestaltung die dominierende Rolle im künstlerischen Prozeß, so daß das inhaltlich-formale Gefüge des Werkes quasi aus sich

heraus, ohne die Zuhilfenahme außerkünstlerischer Komponenten entsteht. Der wichtigste, das Bild organisierende Faktor sind die werkimmanenten, miteinander korrespondierenden semantisch-strukturellen Bezüge. Sie garantieren, daß die Selbstreferenzialität des Gebildes und damit seine Autonomie der außerkünstlerischen Realität gegenüber erhalten bleibt. Dieses zentrale Merkmal der amimetischen Kunstpraxis hat manche Parallelen im dichterischen Schaffen Stramms, ist dort aber verhältnismäßig schwach ausgeprägt. Die oben analysierten Strukturmerkmale von Stramms Gedichten lassen jedoch auf den Willen des Dichters schließen, ein durchgeformtes, aufgrund inhaltlich-formaler Korrespondenzen zwischen den Textbestandteilen zusammengehaltenes Gebilde zu schaffen. Für die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Textbeispiele gilt jedoch, daß lediglich das Gedicht „Erhört“ das amimetische Kunstprinzip – die Konstituierung einer selbstreferentiellen Bedeutungs- und Formstruktur – annähernd verwirklicht. Graphische und rhythmische Gestaltungszüge ebenso wie stilistische Figuren oder semantische Korrespondenzen wirken hier gezielter als in vielen anderen Gedichten an der Hervorbringung eines geschlossenen poetischen Textganzen mit. Besonders entscheidend für den Eindruck der sprachlichen Autonomie dieses lyrischen Gebildes erweist sich dessen metaphorischer Bestand, indem die Bilder hier aus benachbarten semantischen Feldern stammen und im Verlauf des Gedichts jeweils auseinander hervorgehen bzw. sich gegenseitig ergänzen.

Was die Diskussion über die Abstraktheit von Stramms Lyrik betrifft, soll im Zusammenhang mit den untersuchten Gedichten Folgendes festgehalten werden. Obwohl vor allem die Liebesgedichte eine ‚geistige‘ Realität – ein inneres Erlebnis – zum Ausdruck bringen, hat man es hier keineswegs mit einer ‚Entmaterialisierung‘ gegenständlicher Inhalte, d.h. mit einem Abstraktionsvorgang, zu tun, wie manche Forscher behaupten. Das Geschehen wird meist aus bildlich vorstellbaren Inhalten zusammengesetzt, die wiederum konkrete Sachverhalte ins Bewußtsein rufen. Selbst dort, wo es um seelische Prozesse geht, können diese mit Hilfe der Erfahrung erkannt und gedeutet werden. Selbst die Neologismen geben noch genügend Anhaltspunkte, um aus ihnen auf bekannte Sachverhalte zu schließen. Gerade die Kriegsgedichte mit ihrer Anschaulichkeit und sinnlichen Vergenwärtigung widersprechen ganz offensichtlich der gängigen Meinung von einem zunehmenden Verzicht Stramms auf die Einbeziehung der empirischen Realität.

In dieser Arbeit wird die Ansicht vertreten, daß ein Gedicht trotz einer offensichtlichen Dominanz abstrakten Vokabulars sowie schwer nachzuvollziehbarer Sachbezüge nicht als ein abstraktes Gebilde bezeichnet werden kann. Es ist unverzichtbar, zwischen einer ab-

strakten Gestaltung und Abstraktion im erkenntnistheoretischen Sinn zu unterscheiden: die Gemälde Mondrians gelten nicht deswegen als abstrakt, weil sie ein höheres geistiges Prinzip zu vermitteln suchen, sondern weil dieses Prinzip ausschließlich durch malerische Mittel, ohne Heranziehung inhaltlich-beschreibender Details dargestellt wird. Ebenso kann ein poetischer Text nicht allein aufgrund der in ihm thematisierten seelischen Regungen als abstrakt bezeichnet werden; dieser abstrakte Darstellungsgegenstand muß auch ohne Einbeziehung außersprachlicher Inhalte, einzig durch die Eigenschaften des poetischen Materials, gestaltet werden. Diese Möglichkeit ist aber höchstens in der konkreten Dichtung gegeben, in der die Sprache selbst zum Thema wird. In den Gedichten Stramms geht es zwar um eine ungegenständliche, weil gefühlsmäßige Wirklichkeit, die Texte können aber schon deshalb nicht als abstrakt gelten, da eine außersprachliche Thematik im Vordergrund steht: Empfindungen, die zu einer real existierenden, allgemeinmenschlichen Sphäre sinnlicher Erfahrungen gehören und vom Bewußtsein des Rezipienten nachvollzogen werden können. Der Mitteilungscharakter der Sprache wird hier keineswegs aufgegeben, da der Text einen über die Sprache als solche weit hinausweisenden Sachverhalt zum Ausdruck bringt.

Die besprochenen Liebesgedichte können auch aufgrund ihrer strukturellen Organisation nicht als abstrakt bezeichnet werden. Selbst das Gedicht „Erhört“ erfüllt trotz seines quasi autonomen, durch ein dichtes Gewebe interner Textbezüge gekennzeichneten Charakters die malereispezifischen Kriterien der Abstraktheit nicht. In diesem Zusammenhang sei z.B. an die Kunstprinzipien des Kubismus erinnert. Wie bereits betont, muß der Gegenstandsbezug nicht völlig verschwinden, damit das Bild wie ein selbständiger Organismus wirkt. Entscheidend ist vielmehr die Erschaffung einer eigengesetzlichen künstlerischen Ordnung innerhalb des Werkes, aus der heraus es seine Ausdruckskraft entwickelt. Die erkennbaren gegenständlichen Details gehen dabei in die Gesamtstruktur des Gebildes mit ein und sind aufgrund ihres Stellenwerts innerhalb des inhaltlich-formalen Gefüges, dessen Bestandteile sie sind, zu deuten. Die engen Bezüge zwischen einzelnen Bildelementen, die sich gegenseitig erhellen und aus diesem Wechselspiel ihre Wirkung schöpfen, gehören zu den Hauptprinzipien nicht nur der kubistischen, sondern der amimetischen Malpraxis überhaupt. Dieses Prinzip ist es, das es erlaubt, von malerischen Werken als eigenständigen, selbstreferentiellen oder amimetischen Gebilden zu sprechen, und dieses Prinzip kann im Gedicht „Erhört“ als im wesentlichen verwirklicht gelten.

5 Otto Nebel

Der Aufbau des folgenden Kapitels, in dem die Dichtung von Otto Nebel auf ihren amimetischen Charakter untersucht wird, wurde durch zwei Faktoren mitgeprägt. Zum einen liegt zu Nebel, anders als etwa zum „Sturm“ oder zu August Stramm, keine umfangreiche Forschungsliteratur vor. Es gibt in diesem Kapitel daher auch keine kritische Auseinandersetzung mit anderen literaturwissenschaftlichen Positionen, wie diese im Zusammenhang mit der Betrachtung der Kunst- und Dichtungstheorie des „Sturm“ sowie mit der Interpretation lyrischer Sprachverfahren Stramms vorgenommen wurde. Zum anderen hat sich Nebel im Gegensatz zu Stramm auch theoretisch zu poetologischen Fragen geäußert, selbst wenn man hier, wie bereits in bezug auf die Ausführungen der „Sturm“-Künstler angemerkt, nicht von einer ‚Theorie‘ im strengen wissenschaftlichen Sinne reden kann. Die entsprechenden Aufsätze Nebels enthalten Erläuterungen zu den beiden zentralen Begriffen seiner Dichtung – der Fuge sowie der Rune – und führen in die grundlegenden Prinzipien des Schaffens einer Runenfuge ein. Diese Darlegungen bilden eine logische Ergänzung zu seiner dichterischen Praxis und sind daher mit ihr zusammen zu betrachten.

Nach einem Überblick über die Forschungsliteratur zu Nebel wird als erstes auf seinen Werdegang als Dichter und bildender Künstler und die hierbei besonders prägenden Einflüsse eingegangen. Dies sind sowohl die „Sturm“-Ästhetik und der von Stramm etablierte Gedichttyp als auch die zeitgenössische Malerei, vor allem die von Kandinskij ausgehenden Anregungen. Die Interpretation eines Ausschnittes aus dem ersten bedeutenden poetischen Werk Nebels, „Zuginsfeld“, soll einerseits die Anlehnung des Dichters an die für den „Sturm“ und Stramm charakteristischen Merkmale der Sprachbehandlung, andererseits die Weiterführung dieser Arbeitstechniken sowie die Erprobung neuer eigenständiger Gestaltungselemente demonstrieren.

Da im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung die Dichtung „Unfeig“ steht, welche von Nebel als Verwirklichung des von ihm erfundenen Gestaltungsprinzips der Runenfuge konzipiert wurde, sollen im nächsten Schritt poetologische Äußerungen Nebels, welche einen unmittelbaren Bezug zu diesem Werk haben, näher betrachtet werden. Es gilt zu klären, was Nebel unter diesem Dichtungstyp im einzelnen verstand, wofür vor allem die beiden Aufsätze „Vorworte zur Dichtung UNFEIG“ sowie „GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung“ aufschlußreich sind. Sowohl der Begriff ‚Fuge‘ als auch die ‚Rune‘ werden dabei gesondert besprochen, denn beide akzentuieren das neue Wortkunstwerk jeweils anders. Im Hinblick auf eine enge Zusammenarbeit Nebels mit den

Vertretern des „Sturm“-Kreises wird im Laufe der Untersuchung auf Übereinstimmungen seines poetologischen Konzeptes mit den wortkunsttheoretischen Grundsätzen des „Sturm“ hingewiesen. Entsprechend dem Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit, soll bei der Betrachtung dichtungstheoretischer Ausführungen Nebels diskutiert werden, ob er darin grundlegende Prinzipien einer amimetischen Darstellungspraxis berührt und wenn ja, um welche es sich dabei handelt.

Diesem theoretischen Abschnitt schließt sich ein interpretatorischer an, in dem die Runenfuge „Unfeig“ untersucht wird. Da zu diesem Werk verschiedene Fassungen vorliegen, wird zunächst erörtert, wie sie sich zeitlich sowie in ihrem formalen Aufbau zueinander verhalten und welche für die Untersuchung als geeignetste erscheint. Der eigentlichen Interpretation werden einige methodologische Hinweise zur Erschließung der Inhaltsebene des Werkes vorausgeschickt, da die Art der Bedeutungskonstituierung durch eine Reihe semantisch-formaler Besonderheiten gekennzeichnet ist, welche es verhindern, daß der Text sich bei der Lektüre inhaltlich nachvollziehen läßt. Danach werden einige ausgewählte Motive der Dichtung „Unfeig“ näher untersucht. Zum einen soll hier diskutiert werden, wie die mit der Rune verbundenen poetologischen Vorstellungen Nebels im Werk umgesetzt werden, zum anderen sollen die von ihm durch den Begriff ‚Fuge‘ problematisierten formal-technischen Aspekte der Sprachbehandlung betrachtet werden. Beide thematisch-gestalterischen Komplexe sollen anschließend daraufhin befragt werden, ob sie Elemente einer amimetischen Darstellungsweise enthalten und diese gegebenenfalls das dichterische Werk im Sinne eines amimetischen Kunstgebildes prägen.

5.1 Ausgewählte Forschungsliteratur zu Nebel

Das dichterische wie malerische Schaffen von Otto Nebel ist noch weitgehend unerforscht, so daß die vorliegende Untersuchung nur auf einige wenige Darstellungen über sein Leben und Werk zurückgreifen kann. Eine der zuverlässigsten Quellen stellt in dieser Hinsicht die dreibändige Werkausgabe von René Radrizzani dar¹, welche Nebels wortkünstlerischen, dichterischen und Prosawerke sowie kunst- und wortkunsttheoretischen Schriften und Aufsätze in einer klar gegliederten Anordnung präsentiert. Neben einem umfangreichen und ausführlichen kritischen Editionsteil enthält diese Ausgabe auch Daten zum Werdegang des Künstlers wie zu seinen wichtigsten Schaffensperioden und gibt im Nachwort Interpretationshinweise zu einigen zentralen Werken. Als weiteres informatives Buch ist der

von Radrizzani herausgegebene Sammelband „Schriften zur Kunst“² zu nennen, in welchem Nebels kunsttheoretischen, nicht in die Werkausgabe aufgenommenen Arbeiten zusammengefaßt sind. Das dem Band vorangestellte „Geleitwort“³ von Radrizzani hilft, einen ersten Einblick in die Vorstellungswelt des Malers Otto Nebel zu gewinnen. Mit Nebels malerischem Werk beschäftigt sich auch die Monographie von Therese Bhattacharya⁴, die seine Entwicklung als bildender Künstler nachzeichnet und die für einzelne Phasen seines malerischen Schaffens charakteristischen Stilzüge hervorhebt. Sehr aufschlußreich erscheinen in diesem Zusammenhang Bhattacharyas Darstellungen über Nebels Kontakte zu anderen Künstlern sowie Künstlergruppen und über mögliche Einflüsse auf seine Kunstanschauung sowie auf die Formensprache seiner Bilder. Unter den Aufsätzen, welche sich mit Nebels dichterischem Schaffen befassen, ist der Beitrag von Peter K. Wehrli⁵ mit einem knappen, aber recht informativen Überblick über die wichtigsten Wortkunstwerke Nebels – „Zuginsfeld“, „Unfeig“ sowie „Das Rad der Titanen“ – zu erwähnen. Der Autor schafft es, auf eine sehr komprimierte Weise grundlegende Verfahren dieser Dichtungen treffend zu charakterisieren. Ein anderer Aufsatz, den es hervorzuheben gilt, ist der von Jörg Drews⁶, in welchem Nebels Werk „Zuginsfeld“, seine poetische Struktur sowie wichtigste konstitutive Sprachtechniken betrachtet werden. In diesem Beitrag wird überzeugend gezeigt, wie durch eine radikale Handhabungsweise des Wortmaterials Nebels antimilitaristische Position zum Ausdruck kommt. Hinweise auf Nebel und sein dichterisches Schaffen finden sich immer wieder im Rahmen der Abhandlungen über den „Sturm“, wie z.B. zwei gleichnamige Kapitel „Otto Nebel“ jeweils in den Monographien von Volker Pirsich⁷ und Enno Stahl⁸. Während das eine Kapitel auf die Wechselbeziehung Nebel – „Sturm“ eingeht, schildert das andere Aspekte der Sprachbehandlung in den Werken „Zuginsfeld“ sowie „Unfeig“. Ansonsten bieten die Nebel gewidmeten Abschnitte in anderen Arbeiten in der Regel kaum nennenswerte weiterführende Erkenntnisse, so daß sich ihre Nennung hier erübrigt.

¹ Otto Nebel: Das dichterische Werk. Hg. von René Radrizzani. 3 Bde. München 1979. Im folgenden als ‚das Werk‘ zitiert.

² Otto Nebel: Schriften zur Kunst. Hg. von René Radrizzani. München 1988.

³ René Radrizzani: Geleitwort. In: Otto Nebel. Schriften zur Kunst, a.a.O., S. 7–21.

⁴ Therese Bhattacharya: Otto Nebel. Bern 1982.

⁵ Peter K. Wehrli: Die „Unzeit“ ist vorbei. Zum Erscheinen der dreibändigen Ausgabe der Werke des Berners Otto Nebel im Verlag „Text + Kritik“. In: Orte 6, Nr. 28. Zürich 1980, S. 13–16.

⁶ Jörg Drews: „Denn wer den Bestien seiner Zeit genug hat angetan / der hat gelebt.“ Notizen zu den Ähnlichkeiten zwischen Karl Kraus' „Die letzten Tage der Menschheit“ und Otto Nebels „Zuginsfeld“. In: Ders. (Hg.): Das Tempo dieser Zeit ist keine Kleinigkeit. Zur Literatur um 1918. München 1981, S. 128–142.

⁷ Otto Nebel. In: Volker Pirsich: „Der Sturm“, a.a.O., S. 294–306.

5.2 Der „Sturm“-Künstler Otto Nebel

Nebel macht seine erste Bekanntschaft mit einem Künstler aus dem „Sturm“-Kreis im Jahr 1913, als er eine Ausbildung an der Schauspielschule der Lessing-Bühne in Berlin beginnt und bei Rudolf Blümner, der dort zu dieser Zeit als Lehrer für Sprechkunst tätig ist, Schauspielunterricht nimmt. Hier ist Wehrli, der diese Begegnung für *das wichtigste Datum in Nebels sich anbahnender künstlerischer Entwicklung*⁹ hält, zuzustimmen. Blümner ist es auch, der im November 1916, als Nebel für 14 Tage von der Kriegsfront nach Berlin in Urlaub kommt, diesen mit Herwarth Walden sowie anderen „Sturm“-Mitgliedern bekannt macht und damit einen Grundstein für Nebels weiteren künstlerischen Werdegang legt. In die Zeit dieses kurzen, aber nach Nebels eigenen Worten *recht folgenreichen Urlaubes*¹⁰ in Berlin fällt auch sein Besuch einer Franz-Marc-Ausstellung in der Kunstgalerie des „Sturm“, welche Nebel einen entscheidenden Anstoß zur Beschäftigung mit der neuen und, wie er sagt, *wahrhaft innenweltlichen Malerei geistigen Gepräges*¹¹ gibt. Der Berliner Aufenthalt markiert auch den Beginn von Nebels Auseinandersetzung mit der Wortkunsttheorie und -praxis des „Sturm“. Wertvolle Hinweise bekommt er in dieser Hinsicht von der Schriftstellerin und damaligen Privatsekretärin Waldens Sophie van Leer, mit der Nebel nach seiner Rückkehr an die Front im Laufe des Jahres 1917 einen Briefwechsel beginnt. Wie fruchtbar sich dieser Kontakt für Nebel erwies, zeigt die Tatsache, daß er schon Ende 1916 erste dichterische Versuche im Sinne der „Sturm“-Wortkunst unternimmt, wie es aus seinen Erinnerungen hervorgeht: *Gegen Ende 1916 bereits kamen in meinen zahlreichen Feldpostbriefen [...] eigenartige Zuraunungen zur Sprache: – zu einer urhaften Sprache wohlverstanden, die sich lebensfrischer und neuartiger Bilder bediente. [...] In jeder milderer Stunde meines Kriegerdaseins arbeitete ich an höheren Wortformungen und blieb emsig bemüht, allem Geschriebenen eine kunstwürdige, knappste Fassung zu geben.*¹² Nebels Streben nach der *knappste[n] Fassung* verrät seine Orientierung an den damals im Entstehen begriffenen Leitsätzen der „Sturm“-Wortkunsttheorie, die ja gerade um die Befreiung poetischer Gestaltung von allen Elementen erzählerischen Charakters und um die Zurückführung der Dichtung auf ihre grundlegende und ursprüngliche Materialeinheit – das Wort oder sogar den Laut – bemüht war. Daß Nebel mit dem Beginn des per-

⁸ Otto Nebel. In: Enno Stahl: *Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909–1933)*. Frankfurt a.M., Berlin, Bern u.a. 1997, S. 189–198.

⁹ Peter K. Wehrli: *Die „Unzeit“ ist vorbei*, a.a.O., S. 14.

¹⁰ Otto Nebel: *Zur Entwicklung des Künstlers*. In: Ders.: *Das Werk*, a.a.O., Bd. 3, S. 54.

¹¹ Ebd., S. 53.

¹² Ebd.

sönlichen Kontaktes zu Walden sowie zu anderen „Sturm“-Künstlern, also seit November 1916, auch Gedichte von August Stramm kennenlernte, kann als ziemlich sicher vorausgesetzt werden. Da Walden diesen Dichter in dem 1916 erschienenen Aufsatz „Einblick in Kunst“ zum *Maßstab* für andere Wortkünstler erklärte, ist es eher unwahrscheinlich, daß Walden selbst oder eines der anderen „Sturm“-Mitglieder Nebel nicht auf August Stramm aufmerksam gemacht hätte. Nebels systematische dichterische Aufzeichnungen fangen ab August 1917 an.

Das erste große poetische Werk Nebels entsteht 1918/19 im Kriegsgefangenenlager Colsterdale – die das Unsinnige und Grausame der Kriegsrealität wie des ganzen militärischen Apparats überhaupt entlarvende Dichtung „Zuginsfeld“. Als 1920 die dritte und letzte Fassung dieses Werkes vorliegt, wird sie sofort im „Sturm“ abgedruckt.¹³ Bereits in dem ersten Wortkunstwerk Nebels wird deutlich, wie bedeutend dieser Dichter die sprachliche Gestaltungsmethode August Stramms umwandelt. Anklänge an die für Stramm charakteristische Art der dichterischen Sprachbehandlung sind nicht zu verkennen. Die Aufdeckung der kleinsten sinntragenden Bestandteile des Wortes und volle Ausschöpfung des ihnen immanenten Ausdruckspotentials findet eine deutliche Parallele im Schaffen Nebels. Die unten zitierte kurze Passage aus diesem Werk soll veranschaulichen, wie materialbewußt Nebel mit der poetischen Sprache umgeht.

Wehrkraft im Geist
Wer
Der Mann
Pflicht gibt ihm Zwang und nimmt ihm Kraft
Zwang gibt ihm Waffen und nimmt ihm Wehr
Nimmt er das Gewehr über
Übernimmt
Und
Untergibt es ihn
Untergebener
Überlieferter
Der Mann ist geliefert
Vorgesetzter
Zurückgesetzter
So wird der Mann versetzt
Verstellt
Verrückt
 [...] ¹⁴

Der Abschnitt zeigt, daß jedes Morphem, ob ein Präfix, ein Suffix oder ein Stamm, von Nebel als ein eigenständiges sinntragendes Textelement wahrgenommen wird. Der Dichter

¹³ Otto Nebel: Zuginsfeld. In: „Der Sturm“ X (1919/20), H. 10ff. und XI (1920), H. 11/12ff.

nutzt die formalen Möglichkeiten der Wortbildung maximal aus, um die Bedeutungsebene des Werkes zu konstituieren. Das Sprachpotential jedes Wurzelmorphems wird durch immer neue Kombinationen mit verschiedenen Affixen voll ausgeschöpft, während die Bedeutung und die wortbildende Funktion einzelner Affixe in diesem Prozeß stärker in den Vordergrund rückt. So zerfällt z.B. das zusammengesetzte Wort *Wehrkraft* im weiteren Textverlauf in die es konstituierenden, jetzt als selbständige Vokabeln auftretenden Stammwörter *Kraft* und *Wehr*, wobei das letzte Lexem wiederaufgenommen wird und als Bestandteil in das Wort der nächsten Zeile – *Gewehr* – eingeht. Eine Abwandlung von den Stammwörtern zu affixalen Bildungen erfahren die Verbformen *nimmt* und *gibt*, die mit den Präfixen ‚über-‘ und ‚unter-‘ versehen werden, wobei im Falle von ‚übernehmen‘ gleich zwei Verben – mit trennbarer sowie mit untrennbarer Vorsilbe – gebildet werden. Von der Verbform *untergibt* wird außerdem mit Hilfe des Suffixes ‚-er‘ das Substantiv *Untergebener* abgeleitet. Die Semantik der Wortbildungsmorpheme wird in einer ähnlichen Weise bei den Vokabeln *Überlieferter* und *geliefert* sowie *Vorgesetzter*, *Zurückgesetzter* und *versetzt* ausgeschöpft. Durch die vielfältigen Ableitungen, Präfixbildungen und Zusammensetzungen¹⁵ erfahren die sonst wenig beachteten, meistens als Hilfsmittel betrachteten Wortelemente wie Präfixe und Suffixe eine Aufwertung und werden neben den Stammlexemen zu wichtigen, eigenwertigen Bedeutungsträgern. Die zahlreichen Wortbildungsprozesse, die sich quasi vor den Augen des Lesers am Sprachmaterial vollziehen, vermitteln den Eindruck, daß sich der dichterische Text aus sich selbst heraus entfalte. Es entsteht eine in sich schlüssige Sprachstruktur, die nach wortspezifischen Gesetzen organisiert ist und aus internen Beziehungen ihre künstlerische Wirkung schöpft. Auf andere Gestaltungselemente, welche neben den morphologischen Mitteln ein selbstreferentielles poetisches Sprachgefüge schaffen, kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden, da dies den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde. Es sei nur auf die wohl verbreitetsten strukturbildenden Faktoren wie Wortwiederholungen, parallele Strukturen oder die auf Klangähnlichkeiten beruhenden Wortspiele hingewiesen. Noch ein weiteres Beispiel soll dies veranschaulichen:

Gehen Völker vor die Hunde
Und vergehen
Gehen Hunde vor den Völkern
Höllenhunde
Und Vergehen

¹⁴ Otto Nebel: Zuginsfeld. In: Ders.: Das Werk, a.a.O, Bd. 1, S. 5–181, hier S. 7. Im folgenden wird die Seitenzahl in Klammern neben dem jeweiligen Zitat angegeben.

¹⁵ Siehe zu den Typen der Wortbildung: Wolfgang Fleischer: Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache. Tübingen 1975. Insbesondere das Kapitel 1.4.: „Modelle und Mittel der Wortbildung“, S. 53–80.

Und Verbrechen
Brechen Völker in die Kniee
Und verröcheln unter Rädern
Unter Protzen
Ungeschützte
Unter Mordgeschützen (S. 9f.)

Gleichzeitig werden bereits in diesen kurzen Abschnitten etwas andere Töne als bei Stramm deutlich. Der ganze Aufwand der Wortabwandlungen ist dazu da, Nebels kritische Einstellung zum Krieg, zum Militärsystem überhaupt sowie zur Gesellschaft, welche dieses System unterstützt und welche letztendlich für den Krieg verantwortlich ist, zu verdeutlichen. Diente bei Stramm die Suche nach einem treffenden Wort selbst da, wo es um das Grauen des Krieges ging, vor allem dazu, die innere Befindlichkeit des lyrischen Ich auszudrücken, trägt die Sprachbehandlung Nebels einen ausgeprägt zeitkritischen Charakter. Sind die Gedichte Stramms mehr auf die Einfühlung des Lesers in die psychische Verfassung des lyrischen Ich bedacht, auch wenn dies aufgrund seiner radikalen Neuschöpfungen nicht immer möglich ist, haben die Wortbildungen Nebels eine kommentierend-kritische Funktion. Sie führen die untergeordnete, trotz Waffen wehrlose und willenlose Stellung des Soldaten in der Armee vor Augen. Noch anschaulicher als in den Morphem- und Lexemkombinationen kommt die kritische Stimme Nebels dann zum Ausdruck, wenn er Versatzstücke aus anderen Quellen in den Text aufnimmt und sie überraschende Verbindungen untereinander sowie mit eigenem Dichtungsmaterial eingehen läßt. Dieses Zusammenfügen von heterogenen ‚vorfabrizierten‘ Textfragmenten, das als Sprachcollage bezeichnet wird¹⁶, stellt in der dichterischen Praxis Nebels ein ganz neues Element gegenüber Stramm und ein wichtiges satirisches Mittel im Werk „Zuginsfeld“ dar. Zitate werden mit dem eigenen Text konfrontiert, und ihr meist phrasenhafter leerer Gehalt wird aufgedeckt. Nebels Kritik an Militär und Gesellschaft wird vor allem durch Kritik an deren Sprache geleistet, die voller klischeehafter nichtssagender bzw. unsinniger Wendungen ist. Begriffe aus der militärischen Fachsprache, Befehle, Militärjargon und Soldatenwitze, dialektale Ausdrücke sowie im zeitgenössischen Sprachgebrauch vorkommende Redewendungen und Sprichwörter oder Verse aus Gedichten und Liedern werden durch die Verwendung in einem neuen Umfeld als hohle Phrasen entlarvt. Darunter sind auch Zitate aus dem allgemeinen Bildungsgut, die durch geringe Abwandlung, oft nur mit Hilfe

¹⁶ Siehe dazu die Definition von ‚Sprachcollage‘ in: Volker Hage (Hg.): *Literarische Collagen. Texte, Quellen, Theorie*. Stuttgart 1981, S. 11; siehe weiterhin zur Sprachcollage und ihrer satirischen Funktion Silvio Vietta: *Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 48 (1974), S. 354–375, hier S. 365–369; Karl Riha: *Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collage als poetische und satirische Technik*. Stuttgart 1971.

eines Buchstabens, in ihrem ursprünglichen Sinn verdreht werden und auf diese Weise den deformierten Gesellschaftszustand demonstrieren. Hier einige Beispiele: *O Thäler weit / O Hohn* (S. 11), *Seid furchtlos und mehret euch / Viel seid ihr nicht / Vieh seid ihr / Dieb Vaterland magst ruhig sein* (S. 13), *Morgenstunde, Sold im Mund* (S. 14), *Siebe deinen Nächsten / [...] Du sollst das Schwert in Feindesherzen tauchen / Nichts auf die Spitze treiben* (ebd.), *Verkleidungsamt / Kleider machen Beute / [...] Wäscht eine Hand die andern Füße* (S. 16), *Erkenne dich selbst / Selbstlos ist der Mann* (S. 17), *Am Brunnen vor dem Rohre* (S. 19), *Man beißt nicht in's Gras / Obwohl man auf der Erde liegt / Im Sterben.* (S. 47), *Macht geht vor Recht / Nein, Recht ist Macht / Wenn man's keenem recht macht / Vormacht ist Recht / Mal vormachen / Recht geht vor Macht* (S. 53). Die durch diese Arbeitstechnik erzielte Wirkung entspricht ganz der künstlerischen Absicht Nebels, das zeigt folgendes Zitat: *Die Bildformen und Sinngefüge der großen Anklage und der ganzheitlichen Verdammung des Abscheulichen hätten sich [...] möglichst zahlreicher Ausdrücke der Heeressprache und des täglichen Lebens und der Sprichwörter zu bedienen. Diese müßten aber in neuer Sinnführung und Ausdeutung oder Sinnbildverknüpfung als vernichtende Waffen wider den machtgerigen Ungeist ins Feld geführt werden.*¹⁷

Die Dichtung „Zuginsfeld“ mit ihrer völlig unkonventionellen Sprachbehandlung und einer Vielfalt an radikalen wortkünstlerischen Techniken ist der erste Schritt Nebels in Richtung der großen Sprachkunstwerke – der Runenfugen. Das erste Beispiel dieses Dichtungstyps gibt die 1922 entstandene Runenfuge „Uns, Unser, Er Sie Es“, die aber vom Autor eher als Vorarbeit zu späteren Runendichtungen betrachtet und nicht zur Veröffentlichung preisgegeben wird.¹⁸ 1923/24 gipfelt Nebels Beschäftigung mit der Sprache und die Erforschung ihrer schöpferischen Möglichkeiten in die Erschaffung der aus nur neun Buchstaben, von Nebel ‚Runen‘ genannt, bestehenden Dichtung „Unfeig“¹⁹; eine andere, zwölf Buchstaben enthaltende Runendichtung „Das Rad der Titanen“²⁰ wird 1926 begonnen. Gleich nach der Entstehung der ersten Fassung des Werkes „Unfeig“ erscheint diese in den Jahren 1924–25 im „Sturm“. 1924 werden in derselben Zeitschrift auch zwei als theoretische Einführung in

¹⁷ Otto Nebel: Zur Entwicklung des Künstlers, a.a.O., S. 57f.

¹⁸ Die größten Teile des Werkes wurden 1951 von Nebel vernichtet; 1959/60 wurde von René Radrizzani mit der Zustimmung Nebels und z.T. mit dessen Hilfe die teilweise Rekonstruktion des Textes vorgenommen. Die erhaltenen Fragmente sind abgedruckt in: Otto Nebel: Das Werk, a.a.O., Bd. 3, S. 24–27. Siehe zur Entstehungsgeschichte und Wiederherstellung auch: Ebd., S. 330–333.

¹⁹ Otto Nebel: Unfeig. In: „Der Sturm“ XV (1924), H. 3, S. 129–138; „Der Sturm“ XVI (1925), H. 2–H. 7/8, S. 22–23, 34–36, 78–80, 90–92, 111–112.

²⁰ Ders.: Das Rad der Titanen. In: Ebd., S. 233–320. Diese als Nebels Hauptwerk geltende Dichtung wird im Laufe von dreißig Jahren ständig ergänzt, umgearbeitet und erst 1955/56 vollendet. Es kann auf sie in der vorliegenden Arbeit aus konzeptionellen Gründen nicht eingegangen werden. Erste Interpretationshinweise finden sich bei Radrizzani in: Otto Nebel: Das Werk, a.a.O., Bd. 1, S. 328–331.

die Gestaltungsprinzipien der Runenfuge gedachte Aufsätze Nebels²¹ sowie 1925 die gemalten Runenfahnen zur Dichtung veröffentlicht.²² Beide Publikationen stellen wichtige Ergänzungen zum Wortkunstwerk „Unfeig“ dar und erweitern das Gesamtbild von Nebels künstlerischer Persönlichkeit. Zum einen tritt er hier, im Unterschied etwa zu Stramm, von dem nur einige Äußerungen zur eigenen Dichtungsmethode in Briefen bekannt sind, als Theoretiker hervor und legt seine Auffassung von Kunst überhaupt sowie seine Konzeption der Dichtung „Unfeig“ im besonderen dar. Zum anderen kommt in den gemalten Runentafeln, wo Nebel jedem der neun Buchstaben eine bestimmte Farbe sowie graphische Form beigibt, seine Doppelbegabung als Dichter und Maler deutlich zum Ausdruck. Da sich mit der Runenfuge „Unfeig“ sowie mit den entsprechenden theoretischen Anschauungen Nebels eigene Kapitel der vorliegenden Arbeit beschäftigen, wird darauf an dieser Stelle nicht näher eingegangen. Nebels enge Mitarbeit beim „Sturm“ dauert etwa bis 1925 an^{23, 24}; danach wendet er sich mehr der Malerei zu. 1925/26 arbeitet er am Bauhaus in Weimar, ab 1926 unternimmt er Reisen in die Schweiz, nach Frankreich, Spanien und Italien und verarbeitet seine Eindrücke in Kunstschriften und Bildern.

Im Zusammenhang mit der Fragestellung der vorliegenden Arbeit scheint es noch wichtig, Nebels Berufung als bildender Künstler hervorzuheben. Als entscheidend für die Entwicklung seines Kunstverständnisses sowie für die Ausbildung seines Malstils sind die Mitarbeit an der Zeitschrift „Der Sturm“ sowie dann die späteren Aufenthalte am Bauhaus in Weimar anzusehen. Zu den Künstlern, von denen Nebel die meisten und für ihn folgenreichsten Anregungen empfängt, zählen vor allem Franz Marc, Marc Chagall, Oskar Koschka, Wassilij Kandinskij, Albert Gleizes sowie Paul Klee. Insbesondere bei Kandinskij findet Nebel von Anfang an und im Laufe seines ganzen schöpferischen Weges zahlreiche fruchtbare Impulse sowie Bestätigungen seiner eigenen Ideen. Der Band „Der Blaue Reiter“ ist die erste kunsttheoretische Schrift, die Nebel 1917 während seines Aufenthalts in Berlin erwirbt.²⁵ In den „Sturm“-Jahren vollzieht sich, offenbar in erster Linie unter den

²¹ Otto Nebel: Vorworte zur Dichtung UNFEIG. In: „Der Sturm“ XV (1924), H. 3, S. 130–131; ders.: GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung. In: Ebd., H. 4, S. 210–214.

²² In: „Der Sturm“ XVI (1925), H. 2, S. 22–23; farbiger Abdruck in: Unfeig. Eine Neun-Runen-Fuge, zur Unzeit gegeben. Hg. von René Radrizzani. Zürich 1960.

²³ Außer den genannten dichterischen und theoretischen Arbeiten sind von Nebel noch folgende Veröffentlichungen im „Sturm“ zu erwähnen: die 1924 im Verlag Der Sturm erschienene Schrift „Das Wesentliche. Eine Reinschrift“; der gegen den Krieg gerichtete Artikel „Die Rüste-Wüste / Eine Keilschrift“, in: „Der Sturm“ XV (1924), H. 3, S. 122–124, sowie zahlreiche Linolschnitte.

²⁴ Pirsich äußert in dieser Hinsicht die Meinung, daß der „Sturm“ bis zum Einstellen seines Erscheinens im Jahr 1932 für Nebel *wenn nicht die entscheidende, so doch zumindest eine der entscheidenden [Anlaufstellen]* (im Original gesperrt – d. Vf.) ist. In: Volker Pirsich: „Der Sturm“, a.a.O., S. 297. Dies mag zwar stimmen, in dieser Arbeit wird jedoch die Auffassung vertreten, daß von einem intensiven und fruchtbaren Mitwirken Nebels am „Sturm“ nur bis 1925 zu sprechen ist.

²⁵ Siehe dazu René Radrizzani in: Otto Nebel: Schriften zur Kunst, a.a.O., S. 10.

Eindrücken der Künstlervereinigung „Der Blaue Reiter“ mit ihren Schlüsselfiguren Kandinskij und Marc, Nebels Hinwendung zur ungegenständlichen Malerei. Bereits 1921 auf seiner ersten Einzelausstellung in Hagen zeigt er u.a. eine Anzahl ungegenständlicher Aquarelle, die allerdings später alle verloren gehen.²⁶ Die Nähe zu Kandinskij macht sich in diesen Werken nicht nur in einem sehr lockeren, spontanen Pinselduktus, sondern auch in den Bildertiteln bemerkbar, welche der Musikterminologie entstammen.²⁷ Auch im Hinblick auf den Darstellungsgegenstand weisen Nebels Werke deutliche Parallelen zur Kunstpraxis Kandinskis auf, da in den Aquarellen optische Eindrücke aus der Erfahrungswelt völlig belanglos werden und Inhalte rein innerer, erlebnishafter Natur den Vorrang übernehmen. Der Einfluß Kandinskis auf Nebel vollzieht sich in dieser Zeitperiode wohl hauptsächlich durch seine in der „Sturm“-Galerie ausgestellten Bilder, denn zu einem persönlichen Kontakt und einer Freundschaft zwischen den beiden Künstlern kam es erst 1924 am Bauhaus. Auch in dieser Phase ist die Auswirkung des geometrisierenden Stils Kandinskis auf die Malweise Nebels nicht zu verkennen. Die Bedeutung Kandinskis im Leben Nebels erschöpft sich nicht in den Anregungen aus der „Sturm“- oder Bauhaus-Zeit. Als Nebel 1933 wegen der Machtergreifung der Nationalsozialisten und der damit zusammenhängenden Schwierigkeiten, die Arbeit an seinen Werken ungestört fortzusetzen, in die Schweiz auswandert, ist es Kandinskij, der Nebel den Kontakt zur „Guggenheim-Stiftung“ in New York aufzunehmen hilft und damit nicht unwesentlich dazu beiträgt, Nebels Existenzgrundlage zu sichern. Bis zum Tod Kandinskis 1944 bleiben beide Künstler in Verbindung miteinander, wobei Nebel eindeutig den empfangenden Teil dieser Beziehung darstellt. Über die Rolle Kandinskis im Leben Nebels in den Schweizer Jahren zeugen nach den Ermittlungen Bhattacharyas

*die vielen herzlichen Briefe, in denen Kandinsky ihm über persönliche Erlebnisse und das Pariser Leben im allgemeinen ausführlich berichtet, ihn über aktuelle Ausstellungen, Publikationen und Filme auf dem laufenden hält, auf Nebels Äußerungen über Kunst eingeht, ihm [...] Adressen von Zeitschriften und Galerien, an die er sich wenden sollte, vermittelt und ihm Möglichkeiten anbietet, Werke an Gemeinschaftsausstellungen abstrakter Maler einzusenden*²⁸.

Die Berührung mit der Kunst und Gedankenwelt Kandinskis beeinflusst das malerische Schaffen Nebels von Anfang an und bestimmt jahrzehntelang seinen Werdegang als bildender Künstler, welcher sich ebenso wie sein Lehrer die ungegenständliche Malerei zur Lebensaufgabe machte. Diese Tatsache darf bei der Interpretation dichterischer Arbeiten

²⁶ Siehe dazu: Therese Bhattacharya: Otto Nebel, a.a.O., S. 15.

²⁷ Vgl. z.B. „Rasch und lebhaft (Allegro vivace)“, „Schreitend (Andante)“, „Verlöschend (Diluendo)“ oder „Feurig (Con brio)“. Zitiert nach: Ebd., S. 15.

²⁸ Ebd., S. 66.

sowie poetologischer Anschauungen Nebels nicht unberücksichtigt bleiben, zumal, wenn man bedenkt, in welcher enger Wechselbeziehung die Künste zur damaligen Zeit standen.

5.3 Nebels Konzeption der dichterischen Runenfuge

Nebel äußert sich zur Runenfuge als ein von ihm erfundenes Dichtungsprinzip in mehreren Schriften und Aufsätzen. Unmittelbar in die „Sturm“-Zeit fallen die 1924 erschienenen Beiträge „Vorworte zur Dichtung UNFEIG“²⁹ sowie „GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung“³⁰. Widmet sich der erste Aufsatz mehr Fragen allgemeinkünstlerischen Charakters sowie grundlegenden Gesetzmäßigkeiten einer Fugendichtung, wird im anderen Nebels Auffassung von der Rune als eigentlichem Material und zentralem Ausdrucksmittel seiner poetischen Werke etwas konkreter dargelegt. Der 1929–33 entstandene Aufsatz „Zwei Runen-Dichtungen“³¹ sowie der 1956 verfaßte Text „Einweisende und abschliessende Worte über Sinn, Wert und Tragweite der Neun-Runen-Fuge Unfeig“³² werden bei dieser Untersuchung ebenso berücksichtigt, da sie sowohl über das poetologische Konzept der Runenfuge als auch über die Entstehungsgeschichte des Werkes „Unfeig“ Aufschluß geben. Als Textgrundlage sollen für die beiden letztgenannten Beiträge die in der Werkausgabe von Radrizzani enthaltenen Fassungen dienen. Anders verhält es sich mit Nebels „Sturm“-Aufsätzen von 1924. Die von Radrizzani abgedruckten Varianten der beiden Artikel stellen die von Nebel im März 1949 nochmals durchgesehenen und umgearbeiteten Endfassungen dar, deren Titel leicht abgewandelt wurden.³³ Die wenigen Änderungen im Wortlaut wirken sich zwar auf den gesamten Sinnzusammenhang nicht wesentlich aus, für das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit sind jedoch die ursprünglichen, in der zweiten Fassung ausgetauschten Begriffe insofern von Bedeutung, als sie Nebels Verankerung in der „Sturm“-Tradition wie im kulturgeschichtlichen Kontext der damaligen Zeit unmißverständlich signalisieren. Es werden daher im weiteren Interpretationsverlauf vor allem die Originalfassungen dieser Aufsätze herangezogen, wobei kurz auf einige Abweichungen in der endgültigen Textform von 1949 und die damit einhergehenden Konnotationen hingewiesen wird. Die folgende Untersuchung von Ne-

²⁹ A. a. O.

³⁰ A. a. O.

³¹ Otto Nebel: Zwei Runen-Dichtungen. In: Ders.: Das Werk, a. a. O., Bd. 3, S. 133–151; Kommentar zu dieser Fassung: Ebd., S. 338.

³² Ders.: Einweisende und abschliessende Worte über Sinn, Wert und Tragweite der Neun-Runen-Fuge Unfeig. In: Ebd., S. 130–132. Editorische Hinweise in: Ebd., S. 338.

bels poetologischen Reflexionen hat einerseits zum Ziel, eventuelle Berührungspunkte seiner Überlegungen mit den theoretischen Auffassungen des „Sturm“-Kreises festzustellen, und soll andererseits die Eigentümlichkeiten eigener Kunst- und Sprachvorstellungen des Dichters ermitteln. Als übergeordnetes Erkenntnisinteresse gilt die Frage, inwiefern Nebels Ausführungen als Konzept einer amimetischen Dichtung bezeichnet werden können.

5.3.1 Das Kompositionsprinzip der Fuge in der Dichtung

Bereits am Wortgebrauch des ersten dichtungstheoretischen Aufsatzes von 1924 „Vorworte zur Dichtung UNFEIG“ kann Nebels Anknüpfung an die Wortkunsttheorie des „Sturm“ festgemacht werden, und zwar an ihre späteren Thesen, die stark an musikalischen Ausdrucksprinzipien ausgerichtet sind, wobei die Nähe Nebels zu den Formulierungen seines Lehrers Rudolf Blümner am deutlichsten hervortritt. Blünners Parallelisierung von Dichtung und Musik, die sich sowohl im Vokabular seiner Schriften als auch im Charakter seiner Behauptungen niederschlägt, ist in den Ausführungen Nebels manchmal in wörtlicher Übereinstimmung wiederzuerkennen. Auch die von anderen Theoretikern verwendeten Begriffe und Argumentationen aus dem „Sturm“ greift Nebel auf und begründet mit ihrer Hilfe die Daseinsberechtigung der eigenen Fugendichtung.

An Blümner erinnert schon der von Nebel für die Charakterisierung seiner Fugendichtung „Unfeig“ gewählte Begriff ‚absolut‘, dessen sich unter den drei Haupttheoretikern des „Sturm“ vor allem Blümner mit Vorliebe bedient und den er u.a. seiner Lautdichtung „Ango laïna“ beigibt³⁴. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß Nebel dieses Attribut im Anschluß an seinen Lehrer verwendet: *Die FUGE wurde bisher in der absoluten Musik und in der reinen Malerei angewendet. Es gibt jedoch keinen sachlichen Grund, diese strenge Gestaltungsform, die jede werkfremde Willensbetätigung ausschließt, nicht auch aus der absoluten Dichtung wirken zu lassen.*³⁵ Wie weiter unten aus der Untersuchung kunst- und dichtungstheoretischer Vorstellungen Nebels ersichtlich wird, reichen die Übereinstimmungen zwischen ihm und Blümner weit über bloß äußerlich-verbale Ähnlichkeiten

³³ Die entsprechenden Überschriften lauten: „Vorworte zur Neun-Runen-Fuge Unfeig“ sowie „Geleit-Worte zur Kunst der Fuge in der Dichtung“. In: Otto Nebel: Das Werk, a.a.O., Bd. 3, S. 122–125, sowie S. 125–129.

³⁴ Außer von einer ‚absoluten Dichtung‘ spricht Blümner auch von einer ‚absoluten Malerei‘ sowie einer ‚absoluten Schauspielkunst‘. Siehe dazu: Ders.: Die absolute Dichtung. In: Ders.: Ango laïna und andere Texte, a.a.O., S. 77–81; ders.: Absolute Schauspielkunst. In: Ebd., S. 160–165, sowie ders.: Die absolute Malerei. In: Ders.: Der Geist des Kubismus und die Künste. In: Ebd., S. 236–238.

³⁵ Otto Nebel: Vorworte zur Dichtung UNFEIG, a.a.O., S. 130.

hinaus. Bezeichnend an Nebels Bemerkung ist vor allem die explizite Parallelisierung zwischen Dichtung und Musik sowie neuer Malerei, welche als Leitmotiv in seinen weiteren Ausführungen anklingt und die Orientierung seines poetologischen Konzeptes an diesen amimetischen Künsten verrät. Vor allem die maßgebende Bedeutung der Musik als der äußersten Ausprägung des Amimetischen – der gegenstandsfreien, d.h. abstrakten Gestaltungsform – tritt in den Darstellungen Nebels deutlich hervor. Nachdem er den musikspezifischen Kompositionstyp der Fuge als Möglichkeit für die Dichtung thematisiert hat, präzisiert er, wie diese in bezug auf die poetische Sprache beschaffen sein soll.

Eine der grundlegenden Bedingungen für die Erschaffung einer Fugendichtung sieht Nebel in einer veränderten Haltung des Künstlers den poetischen Darstellungsmitteln gegenüber. In bezug auf das Sprachmaterial kommt Nebels Einstellung dem Standpunkt Blümmers am nächsten, da dieser wie jener im Laut die eigentlichen Ausdrucksträger der Dichtung sehen. Doch auch die von Walden und Schreyer vertretenen Auffassungen des poetischen Wortgebrauchs klingen in Nebels Formulierungen an:

*Wenn erkannt ist, daß die Sprache der Dichtung [...] jedes ihrer Worte als Urwort empfindet, hört, wägt und zusammensetzt, also komponiert, und wenn bekannt wird, daß der gedichtete Sprache-LAUT lediglich eine akustische Variante jenes Innenklangs einer tönenden Beseeltheit ist, der den Musiker ergreift und zwingt, den Schall-Ton zu formen, muß die Möglichkeit einer sinfonischen Dichtung eingeräumt werden.*³⁶ (im Original gesperrt – d. Vf.)

Nebel geht hier davon aus, daß es eine verlorengegangene ursprüngliche Bedeutung des Wortes gab, die es im Dichtungsprozeß wiederzugewinnen gilt, wobei er in der akustischen Seite einer Wortgestalt dieses vielschichtige Ausdruckspotential wahrzunehmen glaubt. Das Anerkennen der Beispielhaftigkeit der Musik für die Dichtung sowie das Angleichen poetischer Gestaltung an die musikalischen Formprinzipien führen in den Schriften der „Sturm“-Theoretiker, wie bereits dargestellt, so weit, daß man nicht nur ein ganzes Gedicht mit dem musikalischen Terminus ‚Komposition‘ bezeichnet, sondern auch einzelne Wörter als aus Lauten ‚komponiert‘ betrachtet. All diese Aspekte einer musikorientierten poetologischen Reflexion sind in die Überlegungen Nebels eingegangen. In seinen Äußerungen findet gerade die klangliche Erscheinungsform des sprachlichen Ausdrucks häufig Erwähnung. So sieht er die Leistung der dichterischen, der allgemeinen Gebrauchssprache völlig entgegengesetzten Aussageweise darin, daß *jedes Wort, das bislang dem Hören entsagte, [...] ein GESCHEHEN des LAUSCHENS wird, das leis und lauter dem Hören entspricht.*³⁷ (im Original gesperrt; Unterstreichung v. d. Vf.) Vergegenwärtigt man sich, in

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

welch starkem Maße Nebel Kandinskij kunstästhetisch verpflichtet war, kann man u.a. darin eine Erklärung für den zentralen Stellenwert der Musik in den Schriften Nebels vermuten.

Bei der Parallelisierung der Dichtung mit der Musik wählt Nebel also nicht den Weg über strukturelle Analogien unter Beibehaltung der spezifischen Natur des sprachlichen Mediums, sondern knüpft direkt an akustische Übereinstimmungen an, indem er den *Sprache-LAUT* dem *Schall-Ton*³⁸ der Musik gleichsetzt. Beide scheinen ihm offenbar am geeignetsten für die künstlerische Vermittlung *jenes Innenklangs einer tönenden Beseeltheit*³⁹, also eines geistigen, emotionalen Inhaltes zu sein. Die Eigenschaft der Musik, allein durch die Klangqualitäten eine rein emotionale Wirkung beim Hörer hervorzurufen, bildet bei Nebel den Ausgangspunkt poetogischer Reflexionen.

Die Ausrichtung an musikalischen Konventionen wird in den Ausführungen Nebels auch dort deutlich, wo er von der Unabhängigkeit des dichterischen Schaffensprozesses wie des poetischen Werkes von den analytischen Prinzipien des Verstandes spricht. Im Zusammenhang mit diesem Grundsatz steht z.B. Nebels Absage an die Alltagssprache. Er betont, *daß die Sprache des sinnverkehrenden Verkehrs nicht die Sprache der Dichtung ist*⁴⁰ (im Original gesperrt). *Daß nicht der Wille eines Verstandes dichtet*⁴¹, *daß ein GEDICHT kein GEDACHTES*⁴² ist oder *daß ein Kunstwerk [...] garnichts Begreifliches vorausschickt*⁴³, verweist einerseits auf eine intuitive wie irrationale Entstehungsweise eines Werkes, andererseits auf seine rein sinnliche, gefühlsmäßige Wirkung. Was Nebel ausdrücken möchte, ist zwar geistiger Natur, umfaßt jedoch keine persönlichen Erlebnisse, sondern überindividuelle Sachverhalte. Diese Auffassung korrespondiert auch mit der späteren „Sturm“-Wortkunsttheorie: Dort tritt an die Stelle von Gefühlen des Künstlers eine mystische, geistige Eingebung, und der Dichter selbst wird zum Werkzeug einer höheren Kraft.

Da die herkömmlichen Gesetze der Logik in der Fugendichtung nicht mehr gelten, gewinnt die Frage nach den Mitteln formaler Organisation poetischer Werke eine erstrangige Bedeutung. Als Maßstab für die Formulierung der neuen Gestaltungsprinzipien dient Nebel der Kompositionstyp der musikalischen Fuge. Bereits der erste Satz des Aufsatzes „Vorworte zur Dichtung UNFEIG“ macht deutlich, daß es gerade der besondere formale Aufbau ist, welcher in seinen Augen die Fuge in den Rang eines Vorbildes erhebt: *Am reinsten*

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., S. 131.

offenbart sich das Gesetz eines Kunstwerks in der FUGE, denn ihre abstrakte Struktur ist die Urgestalt der künstlerischen Gesetzhaftigkeit selber.⁴⁴ Gleich danach präzisiert der Dichter, was er unter der ‚abstrakten‘ Struktur eines Werkes versteht und worin die ausgeprägte ‚Gesetzhaftigkeit‘ der Fuge besteht: *Alle Werkteile geraten sowohl untereinander als auch zum Ganzen unausgesetzt in rhythmische Beziehungen, und der Hauch der Einung weht aus allen Teilen [...]*⁴⁵ (im Original gesperrt). Aus dieser Erklärung geht hervor, daß Nebel das rhythmische Zusammenwirken ihrer konstitutiven Elemente und die dadurch entstehende geschlossene Ordnung des Werkganzen für das Charakteristische der Fuge hält. Solch ein werkimmanent durchgestaltetes Kompositionsgefüge erzielt seine Wirkung durch die inneren Wechselbeziehungen seiner Glieder, ohne auf außertextuelle Mittel zurückzugreifen, und bildet in dieser Hinsicht eine eigenständige Einheit. Als ‚abstrakt‘ gilt für Nebel hier also zunächst eine Struktur, welche sich durch Selbstreferenzialität und die dadurch bedingte Autonomie auszeichnet.

Das Attribut ‚abstrakt‘ steht bei Nebel jedoch nicht nur für die formale Gestalt eines Werkes, sondern auch für die auf der sinnlichen Wirkung beruhende Natur seiner Materialkonstituenten. Die neun Runen, aus denen die ganze Dichtung „Unfeig“ besteht, bezeichnet Nebel als *abstrakte Elemente*⁴⁶, weil sie offenbar – als Buchstabe und Laut – nur die optische bzw. akustische Wahrnehmung ansprechen, ohne an verstandesmäßige Inhalte gebunden zu sein. Nebel macht darauf aufmerksam, daß die Runen als Materialgrundlage der Fugendichtung an und für sich völlig belanglos sind und erst im Zusammenhang des Werkganzen durch Wechselbeziehungen untereinander eine gewisse Bedeutung bekommen. Die Analogie mit dem musikalischen Grundsatz, daß einzelne Töne noch kein Werk hervorbringen und erst eine Tonfolge eine bestimmte Melodie ergibt, ist in diesen Überlegungen Nebels deutlich erkennbar.

Der Zusammenschluß ungebundener Materialelemente zu einer sinnvollen Einheit vollzieht sich nach Nebels Ansicht, *ohne auf grammatikalische und sonstige intellektuelle Einwendungen und Herkommen, soweit sie dem Wesen des Schöpferischen und der Logik des Kunstwerks abhold oder zuwider waren, irgendwelche Rücksicht zu nehmen*⁴⁷ (im Original gesperrt). Das künstlerische Gebilde folgt laut Nebel einer eigenen Logik, welche es ihm erlaubt, sich von allen außerkünstlerischen Normen und Konventionen unabhängig zu entfalten. Damit ist seine Eigengesetzlichkeit legitimiert.

⁴⁴ Ebd., S. 130.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 131.

⁴⁷ Ebd.

Auf dem strengen Prinzip der musikalischen Fuge gründet nach Nebels eigener Auffassung sein wortkünstlerisches Werk „Unfeig“. Den Charakter einer allein auf den oben dargestellten kunstimmanenten Gesetzen beruhenden Dichtung hat Nebel abschließend zusammengefaßt: *Demgemäß ist jedes Wort der Fuge UNFEIG eine reine KOMPOSITION, eine absolute Sprachschöpfung, und jede Zeile der Dichtung eine unbeirrte Fugierung jenes Neun-Runen-Themas, dessen fordernder Eigenwille sich in jedem Werkteil zwingend organisch und selbstprüferisch wachsend äußern mußte [...]*⁴⁸. Nebel macht hier nochmal unmißverständlich klar, daß er sein Werk nach musikalischen Kriterien gestaltet und dementsprechend auch für die Beschreibung seiner Dichtung die Terminologie der Musik benutzt. Bezeichnend ist in diesem Zitat noch die Verwendung von der Naturwissenschaft entlehnten Begriffen, was auch im „Sturm“ u.a. in den frühen Schriften von Behne und Walden ausgeprägt war. Mit einem aus dem Bereich der Biologie stammenden Vokabular werden dort die Eigengesetzlichkeit sowie die Autonomie von Bildern am Beispiel eines lebendigen Organismus verdeutlicht. Wie dieser sich allein auf der Grundlage der ihm zur Verfügung stehenden Stoffelemente aus sich heraus entfaltet und im ständigen Zusammenwirken aller Funktionen seiner einzelnen Organe fortbesteht, wird ein Kunstwerk als eine nur auf eigenem Material basierende sowie durch innige Wechselbeziehungen seiner Bestandteile zusammengehaltene Schöpfung dargestellt. Diese Argumentationsweise wiederholt Nebel fast wörtlich. Die Neun-Runen-Fuge „Unfeig“ begreift er als organisches Werk, das aus seinen konstitutiven Bestandteilen – nur neun Buchstaben – besteht, und das ganze Werk ist für ihn nichts anderes als das ständige schöpferische Umkreisen dieser Materialelemente.

Zusammenfassung:

Wie aus den Darstellungen Nebels hervorgeht, lehnen sich seine Überlegungen zu den Schaffensprinzipien eines poetischen Kunstwerkes an musikalische Formgesetze an, und zwar an die Fuge. Durch diese explizite Orientierung an der Musik stimmen Nebels dichtungstheoretische Reflexionen sowohl mit Kandinskij's Thesen als auch mit den Leitsätzen der „Sturm“-Wortkunsttheorie überein. Welcher Einfluß dabei dominiert, kann kaum entschieden werden; sicher ist aber, daß beide Konzepte Auswirkungen auf Nebels Kunstauffassung hatten. Kandinskij gebührt zweifellos das Verdienst, die Notwendigkeit der Aneignung musikalischer Ausdrucksgesetze für jede eine amimetische Darstellungsweise anstrebende Kunst ausdrücklich thematisiert zu haben. Die von

⁴⁸ Ebd.

Kandinskij dargelegten Ideen eines *prinzipiellen Ablernens*⁴⁹ der Künste von der Musik wurden im „Sturm“ im Hinblick auf den poetischen Sprachgebrauch spezifiziert. Läßt der Grundton von Nebels Ausführungen mit ihrer bedingungslosen Ausrichtung an musikalischen Schaffensmethoden die Position Kandinskij's deutlich erkennen, spiegeln seine dichtungsbezogenen Formulierungen die im „Sturm“ ausgearbeiteten poetologischen Leitsätze wider.

Besonders augenfällig sind die Übereinstimmungen zwischen Nebels Konzepten und den „Sturm“-Theorien in der Frage des Sprachmaterials. Hier wie dort sieht man im Laut – im kleinsten wahrnehmbaren Element der Sprache – das eigentliche Ausdrucksmittel der Dichtung. Ausschlaggebend ist aber weniger diese Erkenntnis als solche, als vielmehr der Umstand, daß die Dichter aufgrund des akustischen, bedeutungsfreien Charakters des Sprachlautes seine direkte Analogisierung mit dem musikalischen Ton vollziehen. In der spezifisch musikalischen Eigenschaft, der die Musik die Bezeichnung ‚abstrakt‘ verdankt – der rein sinnlichen Wirkung von Tönen – glaubt Nebel, ähnlich den „Sturm“-Theoretikern, einen Berührungspunkt zwischen Dichtung und Musik zu finden. Diese Argumentationsweise ist ein deutlicher Hinweis darauf, daß Nebel für die Dichtung eine amimetische Grundlage anstrebt, und zwar im Sinne einer abstrakten, absoluten Begriffsfreiheit wie in der Musik. Im Gegensatz zu den meisten „Sturm“-Theoretikern scheut sich Nebel auch nicht, das Wort ‚abstrakt‘ bei der Charakterisierung seiner Dichtung zu benutzen und sowohl auf das ganze Werk als auch seine konstitutiven Materialelemente anzuwenden. Den Ausdruck ‚abstrakt‘ gebraucht er synonym zu dem Begriff ‚absolut‘, den schon Blümner für seine Sprachschöpfungen verwendete und der vor allem eine sinnliche, an keine Bedeutungsinhalte gebundene Wirkung eines Kunstwerkes meint. Beide Vokabeln sind ebenso wie das Attribut ‚rein‘ fester Bestandteil von Kandinskij's Argumentationen in bezug auf eine ‚geistige‘ Malerei, so daß Nebel diese Wendungen seinen Ausführungen entlehnen konnte. Bedeutsam bleibt die Tatsache, daß sich Nebel bei der Begründung seiner Dichtungspraxis nicht einfach auf die neue nicht abbildende Malerei beruft, sondern ausgerechnet auf die ungegenständliche. Dies geht ganz deutlich aus seiner Gleichsetzung der ‚absoluten‘ Musik und der ‚reinen‘ Malerei in bezug auf die Verwirklichung des Fugenprinzips hervor.

Neben dem Leitsatz einer unmittelbaren sinnlichen Wirkung der Dichtung auf die Psyche des Rezipienten, welche aufgrund der klanglichen Qualitäten der Sprachmaterials für möglich gehalten wird, weisen die poetologischen Vorstellungen Nebels auch in anderen,

⁴⁹ Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, a.a.O., S. 55.

nicht weniger grundlegenden Punkten wesentliche Übereinstimmungen mit der wortkunsttheoretischen Auffassung des „Sturm“ auf, so etwa die Absage an die Gebrauchssprache mit den ihr eigentümlichen Konventionen, die Ablehnung verstandesmäßiger Kriterien sowohl für den Schaffens- als auch für den Rezeptionsprozeß und nicht zuletzt Nebels Auffassung über die formale Organisation sowie künstlerische Logik eines dichterischen Werkes. Sein Plädoyer für eine auf den rhythmischen Beziehungen ihrer Bestandteile basierende Struktur von Dichtung, durch welche ein geistig-seelischer Inhalt eine materiell greifbare Form bekommt, wurde von den „Sturm“-Theoretikern als eines der zentralen Anliegen dichterischen Schaffens erachtet. Es sei dabei daran erinnert, daß dieser Grundsatz von Kandinskij als Notwendigkeit vor allem für die abstrakten Künste thematisiert wurde, da er in einer kompositionellen, musikähnlichen Gestaltung eine Möglichkeit für die Vermittlung immateriellen Inhaltes sah. Wie im „Sturm“, der den Rhythmus als zentrale Gestaltungskategorie der Dichtung einführt, definiert Nebel die Art der Verbindungen zwischen den Bestandteilen eines Kunstwerkes als rhythmisch.

Mit der Forderung intertextueller Relationen als formale Grundlage eines Werkes nennt Nebel die wichtigste Voraussetzung für amimetische Kunst, denn eine auf sich selbst bezogene Struktur macht ein Werk zu einem geschlossenen Ganzen und damit zu einem autonomen, von der außerkünstlerischen Realität unabhängigen Gebilde. Darauf läuft auch Nebels These von der Existenz einer eigenen Logik der künstlerischen Schöpfung hinaus. Er räumt dem Kunstwerk den Rang eines nach selbständigen Gesetzen gestalteten Organismus ein, der auf der Grundlage der ihm immanenten Ausdrucksmittel sowie Formprinzipien entsteht und eine eigenwertige, in sich vollkommene Einheit bildet.

Die Punkte in der Konzeption Nebels, welche die Möglichkeit der unmittelbaren Wirkung durch klangliche Erscheinungsformen des Sprachmaterials problematisieren, zielen auf eine abstrakte Gestaltung hin. Die Forderung einer Dichtung, welche die begriffliche Funktion der Sprache sowie alle herkömmlichen Formen des Wortgebrauchs hinter sich läßt und bloß durch ihre sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften die Psyche anspricht, ist mit dem Streben der abstrakten Malerei nach der Befreiung des Bildes von gegenständlichen, der empirischen Realität entnommenen Formen vergleichbar. Rein theoretisch läßt Nebel also die Möglichkeit einer abstrakten oder, in seiner Terminologie, ‚absoluten‘, d.h. einer sich an die Bedeutungsfreiheit der Musik, ihre Kompositionsgesetze sowie Wirkungsweise anlehnenen Dichtung, zu. Unter den „Sturm“-Theoretikern war es Blümner, der nicht nur eine sehr ähnliche Position vertrat, sondern auch ein praktisches Beispiel einer solchen ‚absoluten‘, auf akustische Wirkung bedachten Dichtung lieferte. Im Gegen-

satz zu diesem Beispiel seines Lehrers jedoch stellt der konkrete poetische Versuch Nebels – die Runenfuge „Unfeig“ – keine bloße Lautdichtung dar. Obwohl Nebel der *klangliche[n] Wertung*⁵⁰ des Sprachmaterials so große Bedeutung beimißt, den lautlichen Charakter der Sprache als ihre eigentliche Natur hervorhebt sowie akustische Wirkung des Wortes als seine einzig angemessene sprachliche Ausdrucksform bezeichnet, ist die besondere Gewichtung klanglicher Eigenschaften der poetischen Sprache bei ihm etwas anderer Art, als dies in einer Lautdichtung der Fall ist. Dies hängt mit seiner Vorstellung von der ‚Rune‘ eng zusammen und soll weiter unten besprochen werden.

Vorher sei noch auf einige terminologische Änderungen, die Nebel in der späteren Fassung dieses Aufsatzes vornahm, hingewiesen. Bemerkenswert an der Endfassung ist vor allem das Verschwinden der Epitheta ‚absolut‘ und ‚abstrakt‘: *abstrakte Struktur* wird zu *strenge[r] Gefügtheit*, *absolute Musik* zu *höchstreine[r] Tonkunst* und in den Wortfügungen *absolute Dichtung* und *absolute Sprachschöpfung* werden die beiden Attribute durch *höchstrein* ersetzt und *neun abstrakte Elemente*, womit die Runen gemeint sind, in *neun Wirk-Gebilde* abgewandelt. Weiterhin ist die Weglassung fast aller musikbezogenen Wendungen und ihre Ersetzung durch weniger spezifische Vokabeln bezeichnend. Folgende Unterschiede im Wortgebrauch sind hier zu nennen: aus *komponiert* wird *bauend zusammenfügt*, *sinfonische Dichtung* wird zu *Fugen-Dichtung* und *sinfonieren* zu *sinnwirken* umgewandelt, statt *reine[r] Komposition* erscheint einmal *reines Urgefüge* und ein andermal *reine Runen-Fuge*, während *kontrapunktische Einheit* gegen *gefüge-zeugerische Einheit* ausgetauscht wird. Schließlich fällt der Verzicht auf „Sturm“-typische Ausdrucksweise auf, so die Ersetzung *rhythmische[r] Beziehungen* durch *pulsende*, einer *akustische[n] Variante* durch *sagbare Abwandlung*, der *Logik des Kunstwerks* durch *Folgerichtigkeit* und des *Alogisch[en]* durch ein *Nichtvernünfteln*.

Ähnliche Änderungen im Wortlaut, auf die hier jedoch nicht weiter eingegangen wird, sind auch in einem anderen „Sturm“-Aufsatz Nebels festzustellen. Die aufgezählten Beispiele reichen, um klarzumachen, daß sich Nebel hier ganz bewußt von der „Sturm“-Wortkunsttheorie distanziert, indem er die dort geprägte spezifische Begrifflichkeit durch eine neutralere Ausdrucksweise ersetzt. Die Gründe für diese Vorgehensweise können sowohl darin liegen, daß Nebel den Eindruck seiner Abhängigkeit von der „Sturm“-Ästhetik einzuschränken bestrebt war, als auch darin, daß er sein poetologisches Konzept nicht so zeit-

⁵⁰ Otto Nebel: GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung, a.a.O., S. 210.

gebunden sehen wollte, wie dies die Terminologie der ersten Fassung verrät, und die Diskussion in der Endfassung auf eine allgemeinere ästhetische Ebene überführen wollte.

5.3.2 Die Rune im Dichtungskonzept Nebels

Während in bezug auf die Kompositionsform der Musikfuge und ihre dichterischen Entsprechungen das Gewicht der Darstellungen Nebels mehr auf äußerlich-formalen Momenten der Gestaltung sowie der Wirkung lag, ist mit der Rune eine substantielle Eigenschaft der Fugendichtung angesprochen. Die Rune bildet bei Nebel den Kern eines poetischen Werkes, sie ist jene materielle Grundlage, welche die Entstehung einer Runenfuge ermöglicht und ihre Eigenart begründet.

Der Charakteristik der Rune nähert sich Nebel in seinen Ausführungen auf einem negativen Weg, indem er die allgemeine Sprachauffassung, welche das Wort auf seine Gebrauchsfunktion reduziert, kritisiert und seinen Zeitgenossen vorwirft, daß sie *in dem Worte: BUCH-STABE nicht die bildhafte HERKUNFT des Wortes erlebten, daß sie weder die BUCHE sahen noch auch den STAB von der Buche, den Zweig vom BAUM der ERKENNTNIS, der das UR-ZEICHEN trug, das die RUNE ist* (Hervorhebung im Original)⁵¹. Nebel thematisiert hier eine bei den „Sturm“-Theoretikern verbreitete Vorstellung der Notwendigkeit, zu den Ursprüngen der Sprache zurückzukehren, wo die Wörter noch ihren unverfälschten Bedeutungsreichtum besitzen und ihre Wirkungskraft voll entfalten können. Der Idee von der Ursprünglichkeit gibt er jedoch eine neue Wendung, indem er an die Etymologie des Wortes ‚Buchstabe‘ anknüpft und seine Bedeutungskonstituenten auf ihren Gehalt hin näher prüft. Diese Untersuchung führt ihn an die Anfänge der germanischen Schriftkultur, als man sich hölzerner Stäbe zum Schreiben bediente. Was man in diese Stäbe ritzte, waren die Runen – die älteste Buchstabenschrift der Germanen.

Da Nebel mit dem Begriff der Rune eine sehr spezielle Problematik anspricht, scheint an dieser Stelle ein kurzer Exkurs angebracht, welcher einen Einblick in das Wesen sowie die Funktionen der germanischen Runenschrift gibt und damit das Verständnis der dichterischen Konzeption sowie der poetischen Intentionen Nebels erleichtert.

Die Runen waren die ersten Schriftzeichen, welche in der germanischen Kultur an die Stelle zeichnerischer Formen der Bildzeit – Sinnbilder, Bilder, Zahlzeichen oder Orna-

⁵¹ Ebd., S. 211.

mente – traten und den Germanen ein Mittel in die Hand gaben, mit wenigen Buchstaben vielfältige sprachliche Inhalte auszudrücken.⁵² Die Anfänge der Runenschrift reichen bis in das 1. Jh. n.Chr., doch als ein geschlossenes System etablierte sie sich erst im 3. Jh. n.Chr.⁵³ Das Runenalphabet zählte 24 Buchstaben und bekam nach den ersten sechs Zeichen der Reihe den Namen ‚Futhark‘. Die Form der Schriftzeichen, welche vorwiegend aus senkrechten sowie schrägen Linien bestanden, legt den Schluß nahe, daß die Runen ursprünglich vor allem in Holz gekerbt wurden, welches sich mit waagrechten oder runden Linien schlecht verträgt.⁵⁴ Außer in Holz wurden die Runen mit verschiedenen Techniken in Knochen, Metall, Ton oder Stein geritzt, welche sowohl unbearbeitet als auch in Form verschiedener Gegenstände, so Schmucksachen, Geschirr, Waffen, kultische Geräte u.ä., benutzt wurden.⁵⁵

Doch die Runenschrift war nicht nur eine Lautschrift, in der einzelne Buchstaben bestimmte Vokale und Konsonanten vertraten. Jede Rune besaß neben ihrer Funktion als Lautzeichen auch einen Begriffswert, d.h., sie trug einen sinnvollen Namen, welcher in seinem Anlaut mit dem Lautwert des entsprechenden Buchstabens korrespondierte.⁵⁶ So besitzt die f-Rune den Namen *fehu (‚Vieh‘), die a-Rune den Namen *ansuz (‚Ase‘), die h-Rune den Namen *hagla- (‚Hagel‘), die l-Rune bedeutet *laukaz (‚Lauch‘) usw. Man kann auf diese Weise neben einem Buchstabenalphabet auch ein Namensalphabet der Runen erstellen, wobei die Runennamen wichtige Begriffe des germanischen Kultus verkörpern.⁵⁷ Damit ist jedoch der innere Gehalt der Runen keineswegs erschöpft, denn außer einem Laut- sowie Begriffswert gehörte zu ihrem Wesen auch ein Zahlenwert. Dieser entsprach der Stellung des jeweiligen Buchstabens im 24-Runenalphabet, so z.B. f = 1, u = 2, þ = 3, a = 4 usw. Die Zahlenschrift konnte zusätzlich zur Buchstaben- und Begriffsschrift zum Ausdruck bestimmter Bedeutungen in Runeninschriften verwendet werden. Die auf Zahlenwerten beruhenden Inhalte wurden jedoch nicht in einer klaren Zeichensprache

⁵² Über die Herkunft der Runenschrift herrschen unterschiedliche Meinungen. Als sicher gilt inzwischen, daß die älteste germanische Buchstabenschrift von einem der südeuropäischen Alphabete abstammt. Die Idee einer Lautschrift, welche die ganze Sprache auf einige wenige – im Griechischen 24 – Elemente zurückführt, kommt ursprünglich aus der Antike. Zum griechischen Alphabet sowie zu den Hypothesen zur Herkunft der Runenschrift siehe Heinz Klingenberg: Runenschrift – Schriftdenken – Runeninschriften. Heidelberg 1973, S. 56–59, 133–138.

⁵³ Diese Zeitangaben nach Siegfried Gutenbrunner, Heinz Klingenberg: Runenschrift, die älteste Buchstabenschrift der Germanen. In: Studium Generale 20 (1967), S. 432–448, hier S. 432; ferner Heinz Klingenberg: Runenschrift – Schriftdenken, a.a.O., S. 56; Wolfgang Krause setzt den Beginn einer etablierten Runenschrift bereits mit dem Anfang des 1. Jhs n.Chr. an. In: Ders.: Runen. Berlin 1970, S. 130.

⁵⁴ Vgl. dazu Siegfried Gutenbrunner, Heinz Klingenberg: Runenschrift, die älteste Buchstabenschrift der Germanen, a.a.O., S. 433.

⁵⁵ Ausführlicher dazu Wolfgang Krause: Runen, a.a.O., S. 46f.

⁵⁶ Eine Ausnahme bildet lediglich die z-Rune, welche den Namen *algiz (‚Elch‘) trägt, also im Auslaut -z mit dem Lautwert des entsprechenden Buchstabens übereinstimmt. Dazu Wolfgang Krause: Runen, a.a.O., S. 27.

⁵⁷ Siehe die Übersicht über die gesamte Runennamenreihe in: Ebd., S. 28–31.

übermittelt, sondern nach dem Vorbild der griechischen Gematria – der Kunst der inneren Buchstabenrechnung – durch Zahlenverhältnisse wiedergegeben.⁵⁸ Eine durch diese mathematische Ordnung hervorgebrachte Runenbotschaft blieb einer vordergründigen Betrachtung verschlossen und bedurfte zu ihrer Entschlüsselung entsprechender Kenntnisse über das Berechnungssystem der Runenzahlen.⁵⁹

Die germanische Runenschrift konnte also dreierlei Funktionen erfüllen, indem sie Laut-, Begriffs- sowie Zahlenwerte bezeichnete. Diese Vielschichtigkeit des Runensystems erlaubte es, mit wenigen Mitteln ein Maximum an Bedeutungsinhalten auf einer kleinen Fläche auszudrücken und neben einem in erkennbaren Buchstaben verfaßten Klartext auch einen durch mathematische Buchstabenrechnung verschlüsselten Nebensinn zwischen den Zeilen zu verbergen. Dieser Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten wurde jedoch in der germanischen Kultur ursprünglich nicht dazu benutzt, um etwa profane Mitteilungen zu verfassen, sondern stand im Dienst magisch-kultischer Zwecke. Etymologisch gesehen bedeutet das Wort ‚Rune‘ (*rūnō) ‚Geheimnis‘, ‚Mysterium‘, was die Vermutung nahelegt, daß die Germanen ihre Schrift als eine geheimnisvolle Erscheinung begriffen haben. Wie die Überlieferung bekundet, war das Wissen über die Runen nur eingeweihten Meistern vorbehalten⁶⁰, wobei vor allem die gematrische Zahlensymbolik darauf verweist, daß es ein auserwählter Personenkreis war, welcher das Runengeheimnis beherrschte. Heinz Klingenberg charakterisiert das Wesen der Runenschrift als *eine vielgesichtige Kunst des Verbergens*⁶¹. Er stellt zusammenfassend fest: *Runenschreiben kann ein Verbergen (altnord. fela) und Verschlüsseln von Zahlen oder anderen Geheimnissen, ein Finden und Verziffern des eingeweihten Runenmeisters sein, Runenlesen aber ein Buchstabieren und Entziffern des Eingeweihten, ein Deuten und Raten von Geheimnissen (germ. rēðan > altnord. ráða: engl. to read: dt. raten)*⁶².

Den Runen wurde eine übernatürliche magische Kraft zugeordnet, was ihre mannigfaltige Verwendung in der Zauberpraxis erklärt. Jan de Vries z.B. schließt aus dem Wort ‚Rune‘, welches mit ‚raunen‘ (*rūnōn⁶³) etymologisch verwandt ist, darauf, daß die älteste germanische Lautschrift vor allem zum Aufzeichnen gemurmelter Zauberformeln bestimmt

⁵⁸ Zu den Prinzipien der gematrischen Berechnung im germanischen Futhark sowie im griechischen Alphabet, aus dem die ursprüngliche Idee der inneren Zahlenwerte der Buchstaben stammt, siehe: Heinz Klingenberg: Runenschrift – Schriftdenken, a.a.O., S. 25–27, 62f.

⁵⁹ Sehr aufschlußreich erscheint in dieser Hinsicht die von Heinz Klingenberg entzifferte Inschrift auf dem Runenhorn von Gallehus. In: Ders.: Runenschrift – Schriftdenken, a.a.O., Teil I sowie Teil III der Monographie.

⁶⁰ Zu dieser These siehe z.B. Otto Höfler: Herkunft und Ausbreitung der Runen. In: Die Sprache 17 (1971), S. 134–156, hier S. 141.

⁶¹ Heinz Klingenberg: Runenschrift – Schriftdenken, a.a.O., S. 111.

⁶² Ebd., S. 112.

war.⁶⁴ Die Beschwörung konnte einen Segens- wie auch einen Fluchcharakter haben, als magische Mittel konnten sowohl ganze Inschriften als auch einzelne Runen verwendet werden. Bekannt sind beispielsweise zahlreiche Fluchformeln gegen diejenigen, welche ein Runendenkmal zu zerstören versuchten, oder Beschwörungssprüche auf Grabsteinen, die verhindern sollten, daß die Toten als Wiedergänger die Menschen störten.⁶⁵ Jede Rune galt im germanischen Denken als selbständiges lebendiges Wesen, welches in Verbindung zu göttlichen Mächten stand. Es reichte daher, einzelne Runen auf einen Gegenstand zu zeichnen, um magische Kräfte zur Geltung zu bringen. Dies ist z.B. bei den scheinbar sinnlosen Buchstabenfolgen auf manchen Runendenkmälern, wie *aaaaaaaaRRRnnn?bmuttt*⁶⁶, der Fall. Die Runeninschriften konnten auch einzelne Runen als Begriffswert enthalten, so drei f-Runen (*fehu = Vieh, Fahrhabe) zur Beschwörung von Viehreichtum oder die j-Rune (*jera = gutes Jahr) als Wunsch eines guten Jahres.⁶⁷ Gelegentlich ritzte man sogar das ganze Futhark-Alphabet in den Gegenstand, womit man wahrscheinlich alle in diesen Runen enthaltenen magischen Kräfte zu aktivieren glaubte.⁶⁸

Indem Nebel die Rune zum Mittel seiner Dichtung erklärt, impliziert er damit nicht einfach einen gewissen ursprünglichen Zustand des sprachlichen Ausdrucks, sondern ganz bestimmte Eigenschaften eines Schriftsystems. Mit dem Begriff ‚Rune‘ verbindet Nebel jenen Reichtum an Inhalten sowie jene Vielfalt an Funktionen, die zu den Wesensmerkmalen des altgermanischen Schriftzeichens gehörten. Durch die Eigenart der Rune, Laut-, Begriffs- sowie Zahlenwert zu sein, konnte der Runenmeister mit einem Minimum an Mitteln ein Maximum an Inhalten ausdrücken. Daß Nebel dieses Charakteristikum der Runen für ihre besondere Leistung hielt, demonstriert er mit seiner Konzeption des Werkes „Unfeig“ aus nur neun Buchstaben. Nach Nebels eigenen Worten war es seine Absicht, den Lesern bewußt zu machen, *mit wie wenig Buchstaben ein Dichter auskommt, wenn er ein um-*

⁶³ Heinz Klingenberg: Runenschrift – Schriftdenken, a.a.O., S. 113.

⁶⁴ Jan de Vries: Altgermanische Religionsgeschichte. 2 Bde. Berlin 1956, hier Bd. 1, S. 308.

⁶⁵ Wolfgang Krause führt u.a. folgende Beispiele solcher Inschriften an: *Zu einem Zauberer (at rétta) werde derjenige, der diesen Stein wegstößt oder hinter einen anderen (Grabstein) stellt! (Inschrift von Glavendrup)*, zitiert nach Ders.: Runen, a.a.O., S. 54; oder auch: *Sei nicht allzu lebhaft außerhalb (des Grabes), du Mißfolger (= Wiedergänger)! Ein Schaden (durch diese Beschwörung) bringe dir Unglück! (auf dem Kupferblech von Ulvsunda)*, zitiert nach: Ebd., S. 55.

⁶⁶ Zitiert nach: Siegfried Gutenbrunner, Heinz Klingenberg: Runenschrift, die älteste Buchstabenschrift der Germanen, a.a.O., S. 436. Zur magischen Bedeutung einzelner Runen siehe auch Jan de Vries: Altgermanische Religionsgeschichte, Bd. 1, a.a.O., S. 311f.

⁶⁷ Siegfried Gutenbrunner, Heinz Klingenberg: Runenschrift, die älteste Buchstabenschrift der Germanen, a.a.O., S. 440.

⁶⁸ Beispiele der Anbringung der Futhark-Reihe auf Runendenkmälern siehe bei Wolfgang Krause: Runen, a.a.O., S. 59f.

*fangreiches, lebendig gewachsenes Werk aus dem UR der Sprache heben, wenn er eine URDICHTUNG schaffen will*⁶⁹ (im Original gesperrt).

Was Nebel unter anderem dazu bewogen haben mag, die älteste germanische Buchstabenschrift zum zentralen Bezugspunkt seiner sprachtheoretischen Überlegungen zu machen, war wohl ihre vorwiegende Verwendung nicht für profane, sondern für magisch-religiöse Zwecke sowie überhaupt die gesamte geheimnisvolle Atmosphäre, welche diese Schriftzeichen umgab. Nebel ruft mit dem Begriff der Rune ein Sprachdenken, welches die Schrift nicht als ein Instrument des zwischenmenschlichen Austauschs betrachtet, sondern sie als götterverwandt ansieht und in jedem Buchstaben die Anwesenheit einer übernatürlichen Kraft vorzufinden glaubt, im Bewußtsein seiner Leser hervor. Diese Auffassung vom Schriftsystem als einer Reihe einflußreicher, ja überwältigender Zeichen klingt in seinen Ausführungen z.B. auch dort deutlich an, wo er das moderne Alphabet als *eine geordnete Sammlung graphischer Machtmittel*⁷⁰ (Hervorhebung d. Vf.) ansieht. Besonders anziehend mußte Nebel in der germanischen Runenkultur der Gedanke eines in jedem Buchstaben verborgenen Kraftpotentials erscheinen, wodurch jedes der 24 Schriftzeichen zu einem eigenständigen wirkungsvollen Mittel wurde. Bei dieser Auffassung, welche schon die Buchstaben an sich als selbständige, mit übernatürlicher Macht ausgestattete Wesen betrachtet, kommt der Gesamtheit der Schriftzeichen der Stellenwert eines Werkzeugs zu, welches sich dem Menschen gegenüber als überlegen erweist. Die Sprache kann nach den ihr immanenten Gesetzen auf Gegenständen ein Eigenleben führen und die Wirkung ihrer geistigen Energien frei entfalten.

Dank der oben beschriebenen Eigenschaften bietet die Rune Nebel ein ausgezeichnetes Mittel, die Eigenwertigkeit sowie Eigengesetzlichkeit der Sprache in ihrer schriftlichen Form zu evozieren. Die Auffassung von Sprache als einer Welt für sich mit eigenen Gesetzen spielt in den poetologischen Darstellungen zur dichterischen Runenfuge eine zentrale Rolle. Die grundlegende und hauptsächliche Leistung des Alphabets besteht für Nebel in der *primäre[n] Möglichkeit, das EIGENLEBEN der SPRACHE in lauterster DICHTIGKEIT und elementarer URSPRÜNGLICHKEIT* *ichlos zu fassen, zu halten und zu formen.*⁷¹ *Ichlos* könnte in diesem Kontext zum einen bedeuten, daß der Dichter als Vermittler einer höheren Macht im Schaffensprozeß auftritt, welche seine Hand führt, zum anderen, daß das poetische Werk sich von alleine aus der sprachlichen Materie entfaltet und die Aufgabe des Dichters nur im objektiven Festhalten dieses Vorgangs besteht. Durch die komplexe

⁶⁹ Otto Nebel: Zwei Runen-Dichtungen, a.a.O., S. 135 .

⁷⁰ Otto Nebel: GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung, a.a.O., S. 211.

⁷¹ Ebd.

Metapher vom organischen Wachstum schafft Nebel in seinen Darstellungen ein anschauliches Bild von den Daseinsformen und -prinzipien der sprachlichen Wirklichkeit. Die neun Buchstaben der Runenfuge „Unfeig“ faßt er als ‚Samen‘ bzw. ‚Kerne‘ auf, welche ihr Wachstumspotential in sich tragen: *Vielleicht lebt in diesem Neun-Runen-Kerne und Sinn-Samen etwas wie ein Keim- und Werdewille, der sich möglicherweise als Gestalter bewiese, wenn wir ihn ruhig gewähren ließen: wenn wir uns hüteten, in das Eigenleben dieser Sinngruppe von kunstwürdigen Wesen einzugreifen.*⁷² Die Bildung von Wörtern aus neun sprachlichen Grundelementen schildert Nebel nach dem Vorbild der biologischen Materie als eine organische Entwicklung, welche an den gestaltenden Künstler ihre eigenen Ansprüche stellt: *Fortwährend nämlich muß man auf das Wirk-Gut selber Rücksicht nehmen und dessen Eigenarten und Tücken genau kennen, ihm folglich nirgendwo etwas zumuten, was es nicht von sich aus zu leisten vermag. Doch in Dem, was es aus sich selbst hergibt, steckt eine Formlust, eine wahre Wirkmacht, bestimmte Sinnformen herauszutreiben, hervorzubringen.*⁷³ Die Rolle des Dichters besteht im Auswählen und Ordnen des für seine künstlerischen Ziele notwendigen Wortbestandes sowie im Hinzufügen der aus seiner Phantasie stammenden Sprachformen. Die aus dem inneren Wesen der Sprache hervorgebrachten Vokabeln verbinden sich nach den Gesetzen der sprachimmanenten Logik zu einer lebensfähigen Ganzheit und bringen ein vollendetes poetisches Werk hervor. Diese Auffassung vom organischen Charakter der Sprache, die sich aus ihren Grundelementen nach den allgemeingültigen Wachstumsgesetzen entfaltet, ist auch einer der Kerngedanken der „Sturm“-Wortkunstkonzeption, dadurch aber, daß Nebel den Begriff der Rune in die Reflexion einbezieht, klingt in seinen Ausführungen die altgermanische Vorstellung von Schriftzeichen als lebendigen Wesen mit geistiger Kraft unmittelbar mit.

Die Rune stellt nicht nur ein zentrales Ausdrucksmittel des germanischen Sprachdenkens dar; sie ist außerdem ein bedeutender Begriff der germanischen Mythologie. Daß die Rune bei Nebel nicht einfach in einem engen Sinne für eine bestimmte Schriftkultur steht, sondern auf die Glaubenswelt der Germanen im allgemeinen Bezug nimmt, wird aus anderen Äußerungen, welche inhaltlich an die Rune anknüpfen und gleichzeitig mythologische Motive einführen, ersichtlich. So kritisiert Nebel an der Sprachauffassung seiner Zeitgenossen, daß sie *das UR der Sprache nicht hoben; [...] nicht RUNE neben RUNE fügten, und das WORT nicht als ein organisches WESEN aus allem URGRUND schufen, der der Boden der Erde ist, von dem die ZEICHEN allen URSINNS aufgelesen sein wollen*

⁷² Otto Nebel: Zwei Runen-Dichtungen, a.a.O., S. 136.

[...] (im Original gesperrt und hervorgehoben)⁷⁴. Die Anklänge an die in der Edda-Dichtung „Hávamál“ überlieferte Sage von der Entdeckung der Runen sind in dieser Aussage nicht zu übersehen. Es war Odin, der höchste Gott der Germanen, der *das Ur der Sprache* als erster ‚aufhob‘:

*Ich weiß, daß ich hing
am windigen Baum
neun Nächte lang,
mit dem Ger verwundet,
geweiht dem Odin,
ich selbst mir selbst,
an jenem Baum,
da jedem fremd,
aus welcher Wurzel er wächst.*

*Sie spendeten mir
nicht Speise noch Trank;
nieder neigt ich mich,
nahm auf die Stäbe,
nahm sie stöhnend auf,
dann stürzte ich herab.*

*Neun Hauptlieder
lernt ich vom hehren Bruder
der Bestla, dem Bölthornssohn;
aus Odrörir vom edelsten Met
tat ich einen Trunk.*

*Zu wachsen begann ich
und wohl zu gedeihn,
weise ward ich da;
Wort mich von Wort
zu Wort führte,
Werk mich von Werk
zu Werk führte.⁷⁵*

Im Prozeß schmerzvoller Selbstaufopferung – durch einen Speer verwundet und auf einem Baum aufgehängt, durch Hungern und Dürsten – offenbarte sich Odin das Runenwissen. Zugleich erlangte er, indem er von einem Mettrunk kostete, die Dichtungsgabe.⁷⁶ Dieser Mythos erklärt es auch, warum den Runen bei den Germanen eine übernatürliche gewal-

⁷³ Ebd., S. 139.

⁷⁴ Otto Nebel: GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung, a.a.O., S. 211.

⁷⁵ Zitiert nach: Edda. Bd. 2: Götterdichtung und Spruchdichtung. Übertragen von Felix Genzmer. In: Thule. Altnordische Dichtung und Prosa. Bd. 2. Neuausgabe Düsseldorf-Köln 1963, S. 171f.

⁷⁶ Jan de Vries sieht Odins Opfer im Zusammenhang mit heidnischen Initiationsriten, wie sie z.B. bei den sibirischen Schamanen üblich sind. Diese stellten eine Art Einweihung dar, bei welcher der Initiandus durch bestimmte Techniken in einen ekstatischen Zustand versetzt wurde, in dem sein Geist für übersinnliche Offenbarungen aufgeschlossen war. Näheres dazu bei Jan de Vries: Altgermanische Religionsgeschichte, Bd. 1, a.a.O., S. 499, sowie Bd. 2, a.a.O., S. 75, 94f.

tige Kraft zugeschrieben wurde, stammten sie doch von einem Gott, und ihr Geheimnis wurde von diesem nur an einige Auserwählte weitergegeben.⁷⁷ Wichtig scheint es hier, den von Derolez erwähnten Umstand hervorzuheben, daß Odin auf geistigem Weg durch Ekstase und nicht auf einem logischen Weg zur Runenweisheit sowie zur Dichtungsgabe fand.⁷⁸ In der germanischen Mythologie gilt Odin daher als Gott der Ekstase sowie der dichterischen Inspiration und wird ‚Rufer‘, ‚Schreier‘ oder ‚schreiender Gott‘ genannt.⁷⁹ In seinen Darstellungen über die Entstehung der Runenfuge „Unfeig“ betont Nebel mehrmals den mystischen Ursprung dieses Werkes. Die Idee, aus nur neun Buchstaben eine Dichtung zu schaffen, wie auch das Auswählen dieser Buchstaben stellt er als eine unbeußte Eingebung, welche auf den Willen einer höheren Macht zurückgeht, dar. Er spricht von einer *schwer erklärbaren Auffindung jener neun Runen-Buchstaben*⁸⁰, von *Erleuchtung*⁸¹ und sieht dem Werk *eine übersinnliche ZU-RAUNUNG [...] vorausgehen [...] , um eine bestimmte Anzahl von ZEUGER-RUNEN zu be-rufen*⁸² (im Original hervorgehoben). Die Erlangung dieses intuitiven dichterischen Wissens schildert er als einen geheimnisvollen Prozeß: *Ich schrieb nach tiefem Sinnen und langem Lauschen und Warten einen kurzen, mir selber höchst merkwürdigen Leitsatz hin, der mir seit Wochen im Kopfe herumraunte. Folgenden: „EINER ZEIGT EINE RUNEN-FUGE“.* *Diesen sonderbaren Satz sah ich mir lange an und behorchte und belauschte ihn.*⁸³ Es kann nicht behauptet werden, daß Nebels Darstellung von der Initiierung des dichterischen Prozesses ausschließlich an die germanischen Vorstellungen vom göttlichen Ursprung des Runenschreibens anknüpft, denn ähnliche Ansichten vom Einwirken einer übersinnlichen Macht auf den Künstler, welche sich seiner als eines Werkzeugs bedient, waren im „Sturm“ allgemein verbreitet. Durch den Begriff ‚Rune‘ drängt sich vielmehr vor allem ein Vergleich mit der germanischen Schriftkultur auf. Nebel nimmt gegenüber den sprachlichen Ausdrucksmitteln eine ähnliche Position wie die Germanen ein. Auch er begreift die dichterische Sprache als Mysterium und nähert sich ihr mit Ehrfurcht. Das Wissen um den rechten Umgang mit sprachlichen Mitteln führt Nebel auf intuitive

⁷⁷ Die Einweihung des Runenmeisters in die Kunst des Runenschreibens wird ebenso als eine Initiation nach dem Vorbild der mythologischen Vorlage gedeutet. Dazu Heinz Klingenberg: Runenschrift – Schriftdenken, a.a.O., S. 170.

⁷⁸ R. L. M. Derolez: Götter und Mythen der Germanen. Zürich, Köln 1963, S. 94f., 106.

⁷⁹ In anderen Übersetzungen kommt noch deutlicher zum Ausdruck, daß Odin im Zustand höchster Erregung – ‚schreiend‘ bzw. ‚laut schreiend‘ – die Runen aufhob. Vgl. die Übersetzung von Heinz Klingenberg: Ebd., S. 170, sowie die Deutung dieser Sage von Jan de Vries: Altgermanische Religionsgeschichte, Bd. 1, a.a.O., S. 499.

⁸⁰ Otto Nebel: Zwei Runen-Dichtungen, a.a.O., S. 135.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd., S. 148.

⁸³ Ebd., S. 136.

Erkenntnis zurück, welche vom Dichter nicht erzwungen werden kann, sondern ihm durch eine höhere Macht in einer Stunde geistiger Erleuchtung geschenkt wird.

Auch mit dem Begriff ‚Baum‘ und der damit eng verbundenen Fruchtbarkeitsmetaphorik spielt Nebel auf die mythischen Vorstellungen der Germanen an. Wenn Nebel im Zusammenhang mit der Rune vom *BAUM der ERKENNTNIS*⁸⁴ spricht, so sind darin die Reminiszenzen an den germanischen Lebensbaum Yggdrasil⁸⁵ nicht zu verkennen. Der mythologischen Kosmologie der Germanen zufolge bildet Yggdrasil den Mittelpunkt der Welt. Der Baum reicht mit seinen drei Wurzeln tief in die Erde, geht durch neun Welten hindurch, während seine Krone hoch in den Himmel emporragt. Dieser Baum ist es auch, an welchem der mythologischen Überlieferung zufolge Odin hing, bevor ihm das Runenwissen zuteil wurde. Die Flüssigkeit, welche fortwährend von den Zweigen und Blättern des Baums tropft, wird als der Göttertrank Met gedeutet, ein Rauschtrank, welcher Odin die dichterische Inspiration schenkte.⁸⁶ Am Fuße des Baumes liegt ein Brunnen, gelegentlich ist auch von mehreren Brunnen die Rede; aus einem von ihnen – Mímisbrunnr – schöpfte Odin seine Weisheit.

Das metaphorische Vokabular Nebels, mit dem er das Wesen seiner Dichtung beschreibt, stammt nicht nur oft aus dem Bildfeld der organischen Natur, sondern knüpft direkt an den Begriff des Baumes sowie seines Wachstums an. So ist bei ihm von *Zweigen* und von *Blättern*, welche *rauschen*, vom *Urgrund*, aus welchem ein Wort entsteht, sowie vom *Boden der Erde*, von welchem die Runen aufgehoben werden, die Rede. Besonders ausgeprägt ist dieser Bezug im Aufsatz „Zwei Runendichtungen“, in dem er sein Werk *genau wie ein Baum, wie eine Buche* wachsen sieht:

*In dem Maße nämlich, wie sich die Gestaltung im Lichte des überwachenden Geistes frei entfaltet und neue Schosse, Zweige, Blätter, Blüten und Früchte ansetzt, breiten sich auch in der Tiefe des dunklen, nährenden, wärmenden Sprachbodens die Runenwort-Wurzeln aus, verästeln sich und erfassen neue Werdegründe. Der Wortstamm des Buches wird immer stämmiger, die Laubkrone wird immer dichter, das Wurzelwerk greift immer tiefer in den Urgrund, während das Werk immer höher in den Sinnraum der himmlischen Erleuchtung drängt.*⁸⁷

⁸⁴ Otto Nebel: GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung, a.a.O., S. 211.

⁸⁵ Die Vorstellung von einem Weltbaum als Mittelpunkt der Kosmologie läßt sich bei vielen Völkern belegen. Da aber Nebel mit den Begriffen des ‚Buch-Stabens‘ und der ‚Rune‘ an die alte germanische Kultur anknüpft, läßt sich auch der Baum als der germanische Yggdrasil deuten. Siehe zum Bild des Weltbaums in der Mythologie verschiedener Völker Jan de Vries: Altgermanische Religionsgeschichte, Bd. 2, a.a.O., S. 380–392.

⁸⁶ Zu diesen Motiven siehe R. L. M. Derolez: Götter und Mythen der Germanen, a.a.O., S. 231, 271, sowie Jan de Vries: Altgermanische Religionsgeschichte, Bd. 2, a.a.O., S. 380, 383f.

Zusammenfassung:

Zu Nebels Äußerungen über den Charakter der poetischen Runensprache ist festzuhalten, daß mit dem Begriff ‚Rune‘ ein besonderes Sprachverhältnis, welches die Anfänge der germanischen Schriftkultur kennzeichnete, wieder heraufbeschworen wird. Die Haltung der Germanen, in jedem Buchstaben ein eigenständiges Ausdrucksmittel mit einem riesigen Leistungspotential zu sehen, stellt für Nebel ein positives Gegenbild zum heutigen nüchternen Sprachgebrauch dar. Den leeren Zeichenhülsen von heute steht der Bedeutungsumfang der Runen gegenüber, die neben einer Vielzahl konkreter Inhalte ungreifbare magisch-metaphysische Eigenschaften enthalten. Mit dem Begriff ‚Rune‘ wird an eine Schreibweise erinnert, welche mit wenigen graphischen Mitteln ein dichtes inhaltliches Gewebe auszudrücken vermochte, dabei aber nicht im Dienste alltäglicher Mitteilungen, sondern magisch-kultischer Zwecke stand. Im Gegensatz zum gegenwärtigen schablonenhaften Wortgebrauch wird ein der Runenkultur entlehnter, behutsamer und mit Ehrfurcht erfüllter Umgang mit dem Sprachmaterial evoziert. Die germanische Auffassung von Schriftzeichen als lebendigen und zugleich geheimnisvollen geistigen Wesen wird von Nebel zu einem Paradigma erhoben und ist als Gegengewicht zur fortschreitenden Rationalisierung wie Formalisierung der Sprache im beginnenden 20. Jahrhundert gedacht. Zum anderen stellt die Rune den Bezug zur germanischen Mythologie her. Sie impliziert archaische Glaubensvorstellungen der Germanen, und im Kontext der Nebelschen Dichtungskonzeption bedeutet dies vor allem eine bestimmte Auffassung vom Wesen der Sprache. Zu allen Thesen Nebels über den Charakter des dichterischen Wortes können Entsprechungen in der „Sturm“-Wortkunsttheorie gefunden werden. So der zentrale Gedanke von der Ursprünglichkeit des poetischen Wortes und das damit verbundene Bestreben, an die Anfänge der Sprache zurückzukehren, was bis zur Proklamierung des Lautes als eigentliches Material der Dichtung reicht. Ebenso der Grundsatz von einer strengen Trennung von Dichtungs- und Umgangssprache mit der Forderung nach der Eliminierung aller alltäglichen Begriffe aus dem dichterischen Sprachgebrauch. In diesen Kontext gehört auch die Ablehnung der verstandesmäßigen Logik sowohl beim Schaffens- als auch beim Rezeptionsprozeß und das Streben nach der Ersetzung dieser Rationalität durch eine Intuition.

Mit dem Begriff ‚Rune‘ drückt Nebel die gleichen Vorstellungen, wie sie für die poetologische Konzeption des „Sturm“ typisch sind, auf eine bildhafte Weise aus, schafft für abstrakte theoretische Grundsätze eine sprechende Symbolik. Er stellt die Rune in den Mit-

⁸⁷ Otto Nebel: Zwei Runendichtungen, a.a.O., S. 140.

telpunkt seiner Darstellungen und rekurriert damit auf ein urtümliches germanisches Schriftdenken sowie auf die historische Zeit, in welcher dieses verankert ist. Da die älteste Schriftkultur der Germanen von deren Mythologie nicht zu trennen ist und die Rune als thematischer Bestandteil mehrerer mythologischer Motive auftritt, wird mit der Erwähnung der Rune ein breites Spektrum von Assoziationen hervorgerufen. Sie werden in ihrem Gehalt etwas präzisiert, indem Nebel durch die Semantik anderer Vokabeln bestimmte mythische Bilder evoziert und auf diese Weise die Gedankenrichtung des Lesers steuert. All diese zusätzlichen Bedeutungskonnotationen sind in erster Linie dazu da, verschiedene Aspekte einer urtümlichen Anschauung vom Charakter einer Schrift, ihrer Leistungsmöglichkeiten, Funktionen u.a. vorzuführen.⁸⁸

Fragt man jetzt, was an diesem Rückgriff auf die archaische Runenkultur sowie auf die germanische Mythologie als Ausdruck amimetischer Bestrebungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelten kann, wird man ohne Zweifel auf die sorgfältige Beschäftigung des Dichters mit dem eigenen Sprachmedium verweisen. Der Begriff ‚Rune‘ zielt primär auf bestimmte Materialqualitäten, welche einzig durch ihren eigenen Bedeutungsreichtum Inhalte darzustellen vermögen. Dieses Befragen der eigenen Formensprache auf die ihr innewohnende Aussagekraft berührt das zentrale Anliegen der amimetischen Kunst – die Suche nach dem inneren, den Ausdrucksmitteln immanenten Wirkungspotential, um aus diesem heraus eine eigenständige künstlerische Wirklichkeit entstehen zu lassen. Unmittelbar mit diesem Wunschziel hängt die Idee zusammen, daß der Formenbestand der sogenannten ‚primitiven‘ Kulturen die größte Aussagekraft in sich birgt. Die in der bildenden Kunst zu beobachtende Entwicklung, auf die Anfänge des Schaffensprozesses zurückzugehen sowie sich zunehmend eines elementaren Formenvokabulars zu bedienen, hat ihre Parallele in der Hinwendung Nebels zu den kleinsten und ältesten sprachlichen Ausdrucksmitteln. Nebels Reflexionen über die Rune, welche den Kern seiner Auseinandersetzung mit dem Sprachmaterial bilden, sind damit im Rahmen der für die zeitgenössischen, ami-

⁸⁸ Vor dem Hintergrund der Entstehungszeit sowohl der dichtungstheoretischen Aufsätze Nebels als auch des Werkes „Unfeig“ – es geht um den Zeitraum 1924–1933 – und angesichts ihrer an die germanische Mythologie anknüpfenden Thematik scheint es wichtig, Nebels Schaffen vom aufkommenden Nationalsozialismus klar abzugrenzen. Um Mißverständnisse zu vermeiden, muß hervorgehoben werden, daß es Nebel nicht um das alte Germanentum und nicht um die Aufwertung der germanischen Mythologie im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie geht. Der Bezug auf die archaische germanische Kultur sowie auf einige ihrer religiös-kultischen Überlieferungen ist bei Nebel im Rahmen der „Sturm“-Diskussion um die Ursprünglichkeit der Sprache zu betrachten. Der dort immer wieder geäußerten Forderung, der Sprache ihre unverfälschte Ausdrucksqualität, welche sie in ihren Anfängen einst besaß, zurückzugeben, trägt Nebel mit dem Begriff ‚Rune‘ auf eigene Weise Rechnung.

metisch ausgerichteten Kunstströmungen charakteristischen Bewegung zur Ursprünglichkeit des Gestaltungsaktes zu betrachten.

5.4 Die Runenfuge „Unfeig“

5.4.1 Formale Unterschiede zwischen Ur- und Endfassung

Der im „Sturm“ 1924–25 in Fortsetzungsfolgen veröffentlichte Text der Runenfuge „Unfeig“ blieb zunächst unvollendet.⁸⁹ Die Arbeit an der Dichtung wurde 1927/28 wieder aufgenommen und mündete in die Entstehung der zweiten, nicht mehr greifbaren Fassung des Werkes. Erhalten ist nur die endgültige Fassung von 1956, es wird jedoch vermutet, daß bei dieser abschließenden Durchsicht der Umfang des Textes nicht wesentlich erweitert oder geändert wurde und dieser größtenteils mit der Zweitfassung von 1927/28 übereinstimmt. René Radrizzani macht darauf aufmerksam, daß Nebel die Endfassung des Jahres 1956 unmittelbar nach dem Abschluß seiner großer Dichtung „Das Rad der Titanen“ sowie der künstlerischen Schrift „Schauen und Lauschen“ verfaßte. Die Zeitspanne, welche Nebel für die Beschäftigung mit dem Werk „Unfeig“ zur Verfügung stand, hält Radrizzani für zu kurz für eine gründliche Textüberarbeitung. Er nimmt daher an, daß überall, *wo der Umfang erweitert ist (insbesondere beim Vorspruch Firnruf) es sich um die Zweitfassung 1927/8 [handelt]*⁹⁰. Für diese Version spricht zum einen Nebels eigene Schilderung der 1956 vorgenommenen Korrektur: *Das endgültige Druckreifmachen bestand in einem vorwiegend „gärtnerischen“ Betreuen der ersten Runenfuge und einem Weglassen kleiner „Anwüchse“, die durch das pflegliche Bereinigen und Ergänzen des Erstdruckwortlautes (vom Jahre 1924) hinfällig geworden waren. Weder Aufbau, noch Gefüge, noch auch Sinnverkettung der Frühwerk-Anlage wurden abgeändert.*⁹¹ Zum anderen wird die Annahme, daß 1927/28 der Wortlaut des Werkes fast vollständig vorlag, durch den Aufsatz „Zwei Runendichtungen“ aus den Jahren 1929–33 bestätigt. Hier sind bereits sowohl der einleitende Abschnitt der Runenfuge – „Firn-Ruf“ als auch der abschließende – „Feier-Zinne RI“, welche in der Urfassung noch fehlten, enthalten. Dies bekräftigt auch die Vermutung, daß bereits während der „Sturm“-Tätigkeit Nebels bzw. unmittelbar danach die gesamte Dichtung „Unfeig“ weitgehend fertiggestellt war. Da die nicht mehr greifbare Zweitfassung von 1927/28 mit der Veröffentlichung von 1956 größtenteils identisch ist,

⁸⁹ A. a. O. Die Urfassung ist auch abgedruckt in: Otto Nebel: Das Werk, a. a. O., Bd. 3, S. 71–98.

⁹⁰ René Radrizzani in: Otto Nebel: Das Werk, a. a. O., Bd. 3, S. 284.

wird die Endfassung⁹² den Gegenstand der Untersuchung bilden. Auf diese Weise läßt sich der vollständigste Eindruck von der künstlerischen Konzeption der Runenfuge gewinnen. Vor Beginn der Interpretation sei jedoch noch auf einige besonders auffallende Unterschiede in der Struktur der ersten und endgültigen Fassung hingewiesen. Der im „Sturm“ 1924/25 erschienene Text besteht aus 16 Abschnitten und dem 17. unvollendet gebliebenen Hauptteil „Funfzig Irre unter Neun Runen“. Die ersten fünf Abschnitte haben keinen Titel, die darauf folgenden sind mit Überschriften versehen, die in gewissem Maße eine Interpretationshilfe leisten. Demgegenüber zählt die Endfassung 23 jeweils betitelte Abschnitte sowie einen in seinem Umfang bedeutend erweiterten Hauptteil. Auch in den Abschnitten, welche aus der Urfassung in die Endfassung übergingen, wurden wesentliche Änderungen im Wortbestand vorgenommen. Manche Vokabeln, Wendungen oder ganze Versfolgen wurden weggelassen, manche Ausdrücke durch andere ersetzt. Gleichzeitig ist jedoch festzuhalten, daß es sich bei den ausgetauschten Wörtern oft um sinnverwandte Begriffe oder sogar Lexeme desselben Stammes handelt, weswegen diese Abwandlungen keine entscheidenden Auswirkungen auf den gesamten Bedeutungszusammenhang haben. Im Vergleich zur Urfassung, deren Untertitel aus der Sequenz *UNFEIG / Eine Neun-Runen-Fuge / zur Unzeit gezeitigt* sowie der in Form eines Quadrats (3 × 3) zusammengestellten neun Schriftzeichen besteht, enthält die Dichtung von 1956 in ihrem Untertitel außer dem genannten Buchstabenquadrat noch mehrere auf den darauffolgenden Text einstimme Passagen. Unmittelbar danach folgt in der Endfassung der ‚Vorspruch‘ „Firnruf“ – der erste Abschnitt der Runenfuge, welcher in der Urfassung fehlt. Die Reihenfolge sowie weitgehend der Wortlaut der ersten drei Abschnitte der Urfassung stimmen mit den Gedichten 2 bis 4 der Endfassung, betitelt als „Ein Runenring“, „Unfeig uzt gerne Teute“ und „Reizrunen gegen Zeitungen“, überein. Der vierte Abschnitt der Urfassung – „Geit ging eine Gig reffen [...]“ – wurde ebenso wie der dreizehnte – „Fingerzeige“ – später weggelassen, während der fünfte Abschnitt, „Igittigitt [...]“, der neunte, „Efréné“, und der zehnte, „Férin“, in überarbeiteter Form in das achte Gedicht, „Feigentee tut gut“, der Endfassung eingingen. Mit dem sechsten Abschnitt setzt in der Urfassung die Betitelung einzelner Gedichte ein. Bezeichnend ist daran, daß mit der Einführung von Überschriften die graphische Markierung innerhalb der Abschnitte

⁹¹ Otto Nebel: Einweisende und abschliessende Worte über Sinn, Wert und Tragweite der Neun-Runen-Fuge Unfeig, a.a.O., S. 131.

⁹² Otto Nebel: Unfeig. Eine Neun-Runen-Fuge / Zur Unzeit gezeitigt. In: Ders.: Das Werk, hg. von René Radrizzani, Bd. 1, a.a.O., S. 183–232. Siehe den Anhang dieser Arbeit, S. I–XXXVI. © für den im Anhang abgedruckten Text: „edition text + kritik“. München 1979. Weitere Reproduktion des Textes ist durch dieses Copyright geschützt.

merklich abnimmt. Großgedruckte oder gesperrte Schrifttypen, welche die Schlüsselbegriffe hervorhoben und dem Leser offenbar die Aufnahme sowie die Deutung des Textes erleichtern sollten, wurden auf ein Minimum reduziert. Ihre Funktion, Interpretationshinweise zu geben, haben die Titel übernommen. Ein Teil der betitelten Gedichte wurde mit denselben Überschriften und im Wortlaut fast unverändert in die letzte Fassung übernommen: „Reizungen“, „Reiz“, „Zuruf“, „Ein Runenrennen“ sowie „Teufung“. Die Gedichte „Zenitzeiger“, „Entgegnung“ und „Nunzengift“ wurden in „Urgut-Zeiger“, „Gefeit gegen Unfug“ sowie „Gefeit gegen Irre“ umbenannt und stimmen im Wortlaut weitgehend überein. Danach setzt in beiden Fassungen der Hauptteil ein, von dem im Text von 1924/25 etwas weniger als die Hälfte noch existiert. Dort bricht die erste Fassung ab. In der letzten folgen dagegen auf den Hauptteil noch elf weitere Gedichte. Die Runenfuge wird auf diese Weise in zwei fast gleiche Teile gegliedert, indem zwölf Abschnitte vor dem Hauptteil und elf danach plazierte sind.

5.4.2 Einleitende Worte zum Interpretationsvorgehen

Mit dem Werk „Unfeig“ gibt Nebel ein Beispiel praktischer Verwirklichung des Prinzips der Runenfuge in der Dichtung. Den theoretischen Äußerungen Nebels zufolge kommt „Unfeig“ der Stellenwert eines Musterbeispiels zu, welches einen neuen, bisher noch nicht erprobten Dichtungstyp präsentiert. Auf diese vorbildliche Funktion deutet bereits der dem eigentlichen Text vorangestellte Satz *Einer zeigt eine Runen-Fuge (II)*⁹³ hin, aus welchem nach Nebels eigenen Worten das ganze Werk entstand. Der aus nur neun Buchstaben – U, E, I, N, F, G, T, R und Z – hervorgegangene Text sollte durch die Begrenztheit der zur Verfügung stehenden sprachlichen Mittel die unerschöpfliche Fülle des sprachimmanenten Ausdruckspotentials um so deutlicher vor Augen führen. Die Kompositionsform der Fuge wie der Begriff der Rune sind bei Nebel zwei Mittel, seine Vorstellung vom eigentlichen Charakter der poetischen Sprache, ihrer Funktionen sowie Gestaltungsmechanismen zu verdeutlichen. Bei der Untersuchung inhaltlich-struktureller Besonderheiten des Textes soll das Augenmerk auf die Frage gerichtet werden, auf welche Weise die beiden zentralen, um die Sachverhalte der Fuge und der Rune gruppierten poetologischen Komplexe in der dichterischen Praxis ihren Niederschlag finden und wie dadurch der künstlerische Charakter des Werkes im Sinne amimetischer Darstellungsprinzipien geprägt wird.

⁹³ Hier und im folgenden beziehen sich die römischen Zahlen in Klammern auf den Text des Anhangs.

Auf den ersten Blick treten bei der Rezeption des Textes manche Verständnisschwierigkeiten auf, was angesichts der folgenden Verse auch gerechtfertigt erscheint: *ungefeit in Feuerringen unter erzen Griffen zerfeigen Geizriffe / Zeter zerteigen* (III); *Tretenten entern Enten / Enten zertreten Zeterenten / Zentner-Enten zertreten Enteneier / teure Eier / Eier teurer / ei* (V); *Regierungen turnen nett / nie tritt in Regierungen / tritt in Regungen in Turn-Riegen* (VI); *Einer trietzt Tiere / ein Tier ruft: Zigeuner! / Einer grunzt feige Neuerungen / tritt einige Freie / Gierzeiten nieten* (VII); *nette Geier füttern gerne grüne Ziegen / ein Tiger in Unterzeug reitet gen Euter-Grützingen* (XXXIV). Trotz der weitgehend intakten grammatisch-syntaktischen Ordnung fällt es schwer, einen sinnvollen Bedeutungszusammenhang bei diesen Wortabfolgen festzustellen. Auch wenn einzelne Begriffe Assoziationen an bestimmte Sachverhalte zulassen, weisen sie selten Sinnrelationen zu ihrer semantischen Umgebung auf, wodurch kein kontinuierlicher thematischer Zusammenhang entsteht: *Ritter zeigen Eifer / Ritter neigen zur Treue / Ziegen zertreten Enteneier / zur Ziegenreue Ritter geigen fein* (V); *Feuerzungen greifen Uferriffe / Netze treffen Ungeziefer / ein Rennreiter trifft ein / trieft* (IX); *gute Ernter nur erfreut ein feiner Regen / nie erregte Uzer reizen* (XXXIV) oder *Reife Neuerungen treffen eure Neugier / Eugenie friert nie gerne unter Tintern* (XXXI) und *Unfreie neigen zu Unfug / Zerfetzen fetzt / zu fünf zu neun* (ebd.). Die inhaltlichen Verbindungen zwischen den semantischen Textgliedern sind allgemein sehr lose gehalten, wie z.B. aus folgendem Abschnitt ersichtlich wird: *trifft nur Tiefe / Tiefe nur / rufe zu fernen Ufern nur / Rufer rufe / Rufer rette ure Runen / feine Netze treffen reine Ringe* (III). Manche Lexemkombinationen verraten einfach Spaß am Spiel mit der Sprache, ohne etwas Tiefgründiges ausdrücken zu wollen: *ent-entet / Getritt / ei / „entente“ / ENTENTE ritt nie / tritt nie Enten / tritt nie / tritt ein* (Vf.); *eine Fee: eine Fei / Feerie: Feerei* (XXXII) oder *ein Etter: ein Fenz / eine Feier: une fête* (ebd.). Es gibt im Text aber auch eine ganze Reihe sinnvoller, wenn auch metaphorisch geprägter und daher nicht immer unmittelbar einleuchtender Textabschnitte: *Ferntreffer, regt eure Gere! / Ferntreffer, eint eure feurigen Rufe! / Tuff trug Unzen Unreife / nun nutzt euer Gut / nutzt Guten fernerer Zeiten in Treue* (VII), *nun fernt ein Ufer / fernt ein Ruf in Feiertiefen / feint ein Reif in teufen Tiefen / ein Ferge ruft: Riff!* (Xf.) oder *Eine einzige Unterrune in fünf griffigen Fingern genügt, / in Firnern Güte zu erzeugen / UNFEIGEN genügt eine einzige ü-Rune, grüne Fernen zu treffen, RÜGEN in einiger Ferne zu erinnern* (XXX).

Diese heterogene und scheinbar zusammenhanglose Art der semantischen Textstrukturierung steht dem Verständnis des Inhalts im Wege. Es fragt sich daher, ob das Werk über-

haupt durchgängige logisch nachvollziehbare thematische Bezüge enthält oder das Ganze nur als ein Spiel mit der Sprache im Bereich ihrer formalen Kombinationsmöglichkeiten gedacht ist. In Anbetracht des einleitenden Charakters des Gedichts „Firn-Ruf“ (II) bietet es sich an, an diesem Text einige semantisch-formale Verfahren, welche Einblick in die Konstituierungsprinzipien der Bedeutungsebene des Werkes geben, zu erörtern.⁹⁴ Dieser Abschnitt ist auch einer der wenigen, welcher in thematischer Hinsicht eine gewisse Folgerichtigkeit erkennen läßt.

Eines der Motive des Abschnitts „Firn-Ruf“ ist die Proklamierung der Dichtung „Unfeig“ zu einem richtungsweisenden Werk, das neue poetische Gestaltungsweisen vorführt. Ein gewisser Unfeig wird hier als jemand dargestellt, der über das Wissen verfügt, eine Runenfuge zu schaffen, und bereit ist, diese Kenntnisse auch anderen anzuvertrauen. Das Geheimnis seiner Kunst will er jedoch nur einigen Auserwählten offenbaren, denen sich durch die Beherrschung dieses einzigartigen Könnens neue schöpferische Horizonte auf-tun. Demgegenüber bleiben die sogenannten ‚Fugengegner‘, welche einen negativen Gegenpol zu Unfeig bilden, von der Einweihung in den Schaffensprozeß der Runenfuge ausgeschlossen. Vor dem Hintergrund theoretischer Äußerungen Nebels fällt es nicht schwer, in diesen zwei einander entgegengesetzten ideellen Bereichen seine Auffassung von zwei verschiedenen Arten des Umgangs mit Sprache zu erkennen. Der eine Bereich ist die Domäne der Dichtung und durch eine behutsame Behandlung des Wortes geprägt, der andere ist für den Alltagsgebrauch sowie vor allem für die Vertreter des Zeitungswesens typisch und durch eine verstellte Sprachhaltung gekennzeichnet.

Die semantisch-formalen Mittel, durch welche beide Pole charakterisiert und miteinander konfrontiert werden, sind kennzeichnend für die inhaltliche Strukturierung des Werkes. Auffallend ist die Häufung nominaler Wortgruppen, welche semantisch jeweils durch eine Reihe positiver bzw. negativer Eigenschaften geprägt sind und zum einen auf den Wirkungskreis von Unfeig, zum anderen auf die Gegner seiner Kunst bezogen werden. Unterstützt wird die Kontrastierung beider Bereiche vor allem durch zahlreiche semantisch-syntaktische Parallelismen, Wortwiederholungen sowie Anaphern, welche sowohl einem engeren Zusammenschluß verwandter semantischer Elemente als auch der Abgrenzung gegensätzlicher Begriffe dienen. Unfeigs Erscheinungsbild wird z.B. folgendermaßen umrissen: er ist *ein Freier, ein feiner Zeiger, ein firner Erfreuer, ein Freuer, ein Treuer*, während seinen Schülern die Epitheta *einige Ur-Getreue, einige Zeuger, Reine, Freie*,

⁹⁴ Wichtige methodologische Anregungen zur Form- und Inhaltsanalyse des poetischen Textes der Runenfuge verdankt diese Arbeit der Studie von Rolf Kloepfer und Ursula Oomen: Sprachliche Konstituenten mo-

Feine und *Ernter* zugesprochen werden. Die in diesem Kontext vorkommenden Verben hängen mit der Semantik entsprechender Nomina aufs engste zusammen: Unfeig *zeugt*, *zeigt*, *erfreut*, seine Kunst wird [*ge*]erntet, und damit *reifen* für die Auserwählten auch andere Zeiten. Unfeig steht ein *Tuniegut* gegenüber, der eine durch negative Begriffe geprägte thematische Linie vertritt. Die *Fugengegner* werden als *Feige* und *Tintenfritzen* abgetan, welche *irren*, *rufen irr*, *zerzerren*, *geizen* und nur zur Erzeugung vom *Getue* fähig sind.

In der semantischen Strukturierung des Textes können also zwei durch eine bestimmte Lexik geprägte Gruppen unterschieden werden. Ist als differenzierendes Merkmal dieser Einteilung zunächst allgemein eine positive bzw. negative Sinnkomponente auszumachen, lassen sich beim genauen Blick im Rahmen beider semantischen Gruppen konkrete Motive erkennen, welche im Text durch Lexeme eines bestimmten Wortfeldes konstituiert sind. Als solche enger gefaßten thematischen Linien gibt es in „Firn-Ruf“ neben den Motiven der Rune und der Fuge auch die Motive der Fruchtbarkeit (*zeugt*, *reifen*, *Ernter*), der Schöpfung (das Vorzeigen der Runenfuge sowie das Geigenspiel), edler emotionaler Verfassung und positiver Charakterzüge (*ein Treuer*, *ein Freuer*, *erfreut*, *Feine*, *Freie*, *ein Tiefer* oder *Reine*), der Ferne oder des Feuers. Zu den entgegengesetzten Motiven gehören die Destruktion und Unfähigkeit zu schöpferischer Tätigkeit (*erzeugt nie*, *ruiniert*, *tun nie genug*), gemeine Gefühle (*geizt*, *Feige*), verwirrte Gemütszustände (*irren*, *rufen irr*) sowie aggressives Verhalten (*eifern gegen Ur-Zeugungen*, *zerzerren*).

Mit den aufgezählten Begriffsgruppen sind einige der zentralen Motive der Runenfuge, welche sinnbildlich mit zwei verschiedenen Arten von Sprachverhalten zusammenhängen, bereits angedeutet. Es gibt in „Unfeig“ eine Reihe konstanter semantischer Elemente, welche im Laufe der Darstellung ständig wiederkehren und auf diesen oder jenen thematischen Komplex rekurrieren. Die inhaltliche Ebene von „Unfeig“ wird auf diese Weise wie ein Mosaik aus einzelnen Begriffen, welche dieses oder jenes Motiv repräsentieren, zusammengesetzt. Selbst die zum Teil auf den ersten Blick sinnlosen Wortfolgen lassen sich durch die sie konstituierenden Lexeme als Fragmente bestimmter thematischer Bereiche auffassen. Neben den Vokabeln, welche aus einem Gedicht der Runenfuge in das andere übergehen und dadurch einen kontinuierlichen Gedankenzusammenhang schaffen, wird in jedem Abschnitt eine Reihe von Begriffen neu eingeführt, deren Motivzugehörigkeit zunächst identifiziert werden muß. Zur vorläufigen Orientierung kann dabei immer eine übergeordnete Unterscheidung zwischen ihrem positiven bzw. negativen semantischen

Charakter dienen. Im Laufe weiterer Differenzierung wird man entweder Beziehungen zu den bereits bekannten Motiven herstellen können oder entsprechende Lexeme als Konstituenten neuer thematischer Komplexe deuten.

Im Verlauf der Runenfuge erscheinen einzelne Motive eng miteinander verflochten, jedoch ist in jedem Abschnitt eine gewisse Dominanz dieser oder jener thematischen Linie festzuhalten. Es kann dabei folgende Einteilung getroffen werden: „Ein Runenring“, „Reiz“, „Zuruf“, „Ein Runenrennen“, „Teufung“, „Urgut-Zeiger“, „Nun ernennt Unfeig in Eger eine Unter-Rune zu U“, „Entzifferte Ziffern“, „Erfugte Reigenreize“, „Neuer Firnruf“, „Entferntere Nutzreize in Runenfug“, „Unfeig“ und „Feierzinne RI“ sind größtenteils durch Unfeigs Tätigkeitsgebiet und durch die Idee einer neuen dichterischen Sprache geprägt; die Gedichte „Unfeig uzt gerne Teute“, „Reizrunen gegen Zeitungen“, „Reizungen“, „Feigentee tut gut“, „Gefeit gegen Unfug“, „Gefeit gegen Irre“, „Une Frette“, „Gegen Untiere“, „Freizügig (gut gegen Fettnieren)“, „Zungenregungen für Turner“ und vor allem der Hauptteil „Funfzig Irre unter neun Runen“ evozieren vorwiegend die Unfeigs Zielen widerstrebenden Erscheinungen, womit die von Nebel als kunstwidrig empfundenen alltäglichen Sprachformen sowie Wortverdrehungen des Zeitungsstils und des offiziellen Sprachgebrauchs gemeint sind.

Aus Gründen des Umfangs muß bei der nun folgenden Interpretation eine Einschränkung des zu untersuchenden Sprachmaterials vorgenommen werden. Es kann nicht allen Motiven der Dichtung mit den sie konstituierenden Schlüsselbegriffen nachgegangen werden. Die Untersuchung wird sich aus diesem Grund auf positive thematische Bereiche, welche mit dem zentralen poetischen Darstellungsgegenstand im Werk Nebels – der Präsentation einer neuen dichterischen Ausdrucks- sowie Schaffensweise – zusammenhängen, konzentrieren. Es wird zu fragen sein, ob das in „Unfeig“ evozierte poetische Verhältnis zur Sprache amimetische Züge aufweist. Es gilt hier in erster Linie auf die Rune, die für Nebel zum Inbegriff einer sprachwürdigen Haltung geworden ist, einzugehen. Das Forschungsinteresse richtet sich dabei auf die Frage, welche Aspekte der altgermanischen Schriftpraxis im Text ihren Niederschlag finden und wie sie sich auf den amimetischen Charakter der poetischen Darstellung auswirken. Im zweiten Schritt sollen andere, mit dem Motiv der Rune eng verbundene thematische Linien näher betrachtet werden. Sie ergänzen die Darstellung eines neuen Verhältnisses zur Sprache und der Methode zur Dichtung einer Runenfuge um neue inhaltliche Akzente. Es werden hier einige der am häufigsten wiederkehrenden und daher für den Textzusammenhang offenbar besonders wichtigen Begriffe und die um sie

gruppierten Motive unter die Lupe genommen. Dabei gilt es auch zu klären, wie in ihnen ein amimetisches Kunstbewußtsein zum Ausdruck kommt. Schließlich soll die semantisch-formale Art der sprachlichen Konstituierung einzelner Motive sowie ihre Verbindung zu einem thematischen Ganzen unter dem Aspekt des Amimetischen untersucht werden.

5.4.3 Elemente des runischen Schriftverfahrens und des mythischen Runenglaubens in der Dichtung „Unfeig“

Die Vorstellung von einem ursprünglichen Sprachzustand, welcher in einem archaischen Stadium des Schriftsystems existierte, später jedoch verlorengegangen ist und den es nun wieder im dichterischen Wort zu verwirklichen gilt, ist der Grundgedanke der Runenfuge „Unfeig“. Die Verbundenheit seiner Dichtung mit einem urtümlichen Schriftdenken bringt Nebel nicht nur mit dem Begriff der Rune zum Ausdruck, sondern er verbalisiert diese Idee im häufigen Gebrauch des Präfixes ‚ur-‘. Unfeig nennt die Runenfugen *Ur-Zeugungen* und widmet sie *einigen Ur-Getreuen* (II), die Schriftzeichen sind *ure Runen* (III), das *Urteuf-Gut* liegt in *Urtiefen* (XI) und sein Versteck wird von einem *Urgut-Zeiger* einigen *Urgut-Zeugen* (XIf.) verraten.

Dieser explizite Bezug auf die Ursprünglichkeit von Sprache ist nur eine Methode der Runenfuge „Unfeig“, an die Anfänge des Schriftsystems sowie des Sprachgebrauchs zu erinnern. Nebel gibt sich jedoch mit bloßen Andeutungen auf ein archaisches Sprachverhalten mit einem beinahe unerschöpflichen Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten nicht zufrieden, sondern ist bestrebt, bestimmte Wesensmerkmale der germanischen Runenschrift in seiner Dichtung zu thematisieren, und zwar sowohl mit Hilfe des entsprechenden Vokabulars, welches auf die runische Kultur sowie auf die altgermanische Mythologie anspielt, als auch indirekt durch das inhaltlich-formale Gepräge der Runenfuge „Unfeig“.

Von Beginn der Runenfuge „Unfeig“ an klingt die geheimnisvolle Aura, welche die Kunst des Runenschreibens bei den Germanen umgab, unüberhörbar mit. Bereits im ‚Vorspruch‘ „Firn-Ruf“ erkennt man den mit der Beherrschung des Runenwissens verbundenen archaischen Glauben an ein Auserwähltsein, da dort die Schaffung einer *Fuge in Runen* nur für *einige Urgetreue, einige Zeuger* (II) angekündigt wird. Auch die im germanischen Runendenken verbreitete Vorstellung von der Existenz eines alten Runenmeisters, durch den die Einführung in das Mysterium der Runen erfolgt, meint man bei Nebel in der Figur Unfeigs wiederzufinden. Seine Überlegenheit aufgrund seines Wissens ist ein konstantes Leitmotiv der Runenfuge. So weist er seine Schüler in die Methoden der neuen Dichtkunst

ein. Es sind aber vor allem die altgermanischen, mit dem runischen Schaffen einhergehenden Anschauungen vom Wesen und von der Wirkung der Runen, auf welche in der Dichtung „Unfeig“ mehrmals Bezug genommen wird.

Einige der semantischen Textkonstituenten in Nebels Runenfuge erinnern z.B. an die magische Funktion der Runeninschriften. Wie an einer früheren Stelle bereits angedeutet, war der Zauber Glaube mit der Praxis des Runenschreibens eng verbunden, gelten doch die Runen auch in Odins Edda-Gedicht als *Zeichen zauberkräftig*⁹⁵. Besaßen die Runen schon an sich übernatürliche Kräfte, konnte ihre Wirkung noch gesteigert werden, indem man sie zu einem Zauberspruch formte. In Runen aufgezeichnet, fanden die formelhaften Zauberwendungen bei Fluch, Segen und Beschwörungen verschiedener Art Verwendung. Einzelne Gedichttitel – *Reizrunen gegen Zeitungen* (V), *Gefeit gegen Unfug* (XII), *Gefeit gegen Irre* (ebd.), *Gegen Untiere* (XXXIII), *Freizügig (gut gegen Fettnieren)* (ebd.) – verweisen darauf, daß Nebel von dieser Form des germanischen Runendenkens Gebrauch macht. Besonders das Gedicht *Gegen Untiere* erinnert an eine magische Beschwörungsformel: *Zett / zigitt / zett-zett-zigitt / tiri / zigitt-zigitt / turrr / zigitt-zigitt-zigitt / rugu-zigitt / turru / zigitt / TIER*. Es war schon davon die Rede, daß die scheinbar sinnlosen Lautkombinationen in den Runeninschriften gar nicht so sinnlos waren, da jeder der Buchstaben eine bestimmte magische Kraft in sich trug, welche durch das Einritzen dieser Rune zur Geltung gebracht werden konnte. Auch der Begriff des Feiens, dem man in Nebels Dichtung öfter begegnet, hängt zwar nicht direkt mit der Rune zusammen, weist aber auf den Bereich der Zauberpraxis hin. Das Wort hängt etymologisch mit ‚Fee‘ zusammen – einem märchenhaften Wesen aus dem romanischen Sprachraum – und bedeutete ursprünglich eine Zauberhandlung, durch welche man gegen etwas geschützt oder unempfindlich gemacht – gegen es ‚gefeit‘ – wurde. Im Kontext von „Unfeig“ wird das Feien aber am ehesten mit der zauberischen Verwendung der Runen in Verbindung gebracht.

Etymologisch gesehen heißt ‚Rune‘ ‚Geheimnis, Mysterium‘, was man u.a. auf die Eigenschaft der Runenschrift zurückführt, einen verschlüsselten, oft durch Buchstabenzahlen ausgedrückten Nebensinn zu enthalten. Im Gedicht *Nun ernennt Unfeig in Eger eine Unter-Rune zu U* (XXIXf.) knüpft Nebel sowohl an diese Grundbedeutung des Wortes ‚Rune‘ als auch an die damit verbundenen Ausdrucksformen an.

Der Abschnitt suggeriert den Prozeß des Entzifferns eines verschlüsselten Textes, was schließlich zur Entdeckung eines neuen Schriftzeichens – einer *Ü-Unterrune* – führt. Das

⁹⁵ Edda. Übertragen von Felix Genzmer, a.a.O., S. 172.

Motiv des Entzifferns klingt zum ersten Mal im Gedicht *Firn-Ruf* an: *Unentziffert ging nie einer ein* (II), wird dann im *Urgut-Zeiger* aufgenommen: *nur getreu entziffern / nur genug entziffern* (XI) und mündet nun im vorliegenden Gedicht in die Evokation eines geheimnisvollen Deutungsverfahrens.

Bemerkenswert ist die im Gedicht vorgenommene Dreiteilung: im ersten Abschnitt findet der eigentliche Prozeß des Entzifferns statt, im zweiten wird die entschlüsselte Unterrune beim Namen genannt, während im letzten die mit dem neuen Schriftzeichen verbundenen Bedeutungen aufgezählt werden. Die Dreiteilung erstreckt sich jedoch nicht nur auf den Text als Ganzes; ganz besonders der erste Abschnitt ist davon geprägt, womit der rätselhafte Vorgang des Buchstabierens in die Nähe eines Zauberspruchs rückt. Der dreigliedrige Zauberbefehl oder die dreifache Wiederholung einer Zauberformel kennzeichneten auch den germanischen Zauberspruch, denn eine *streng geregelte Form verstärkt die Kraft des Wortes*⁹⁶. Dieses *Gezetz der Dreiheit*⁹⁷ wird im Gedicht anschaulich angewandt und verleiht ganz besonders dem ersten Abschnitt den Charakter einer rituell-magischen Formel. Die dreifache wörtliche Wiederholung des Verspaars: *Nur getreu entziffern / nur genug entziffern* erfolgt in gleichmäßigen Abständen nach jeweils drei weiteren Zeilen. Diese drei Zeilen kehren ihrerseits auch dreimal wieder. Der Wortschatz wird leicht variiert, während sowohl der syntaktische Aufbau der Sätze als auch die Zahl der Vokabeln intakt bleiben. Bezeichnend bei diesem dreifachen Isokolon ist, daß nicht nur die Zahl der Wörter in jedem Dreizeiler übereinstimmt, sondern daß auch die Wörter selbst fast durchgängig dieselben sind. Die mehrfache Wiederholung einzelner Wörter stellt auch ein charakteristisches Merkmal des Zauberspruchs⁹⁸ dar. Die Schlüsselvokabeln im vorliegenden Gedicht sind *Nenner*, *Ziffer*, *Rune*, *Zeig*, *erregen* bzw. *erregt*, *trifft* und *entziffern*. Die ersten vier von ihnen treten auch als konstitutive Bestandteile der Zusammensetzungen auf. Die Begriffe *Nenner* und *Ziffer* können entsprechend der Eigenart der Rune, außer einem Lautwert noch einen Begriffs- und Zahlenwert auszudrücken, mit den beiden letzten Sachverhalten in Verbindung gebracht werden. Bemerkenswert ist, daß mit jeder neuen Wiederholung des Dreizeilers der Gebrauch des Lexems ‚Rune‘ zunimmt, was z.B. beim Vergleich der ersten und dritten Versgruppe klar zum Ausdruck kommt:

*Ein Nenner unter einer Ziffer erregt eine Ziffer
Nennerziffern erregen neue Ziffern
ein Zeig trifft einen Zeig*

⁹⁶ Felix Genzmer: Germanische Zaubersprüche. In: Germanisch-romanische Monatsschrift. Bd. I (1950/51), S. 21–35, hier S. 23.

⁹⁷ Ebd., S. 31.

⁹⁸ Ebd., S. 23.

lautet bei der dritten Wiederaufnahme so:

*eine Rune unter einer Rune erregt eine Rune
Nennerrunen erregen neue Runen
ein Runenzeig trifft einen Runenzeig!*

Kommt die Rune in der ersten Triade gar nicht vor, beherrscht sie die dritte vollkommen und verleiht der Beschwörung ihre Bestimmtheit und Intensität: Sie ist ganz auf eine Rune ausgerichtet, die entziffert werden soll.

Nach diesem einführenden dreigliedrigen Abschnitt findet die eigentliche Ernennung der neuen Rune – der *Ü-Unterrune* – statt. Die *Güte* ist offenbar der mit diesem Buchstaben korrespondierende Begriff, der nach dem alten germanischen Glauben eine bestimmte, der Rune immanente übernatürliche Kraft bezeichnete, deren Wirkung zu verschiedenen magischen Zwecken eingesetzt werden konnte. Diesen Geltungsbereich des neuen Schriftzeichens beschreibt der dritte, abschließende Abschnitt des Gedichts. Die *Unterrune* dient dazu, um *in Firnern Güte zu erzeugen / [...] grüne Fernen zu treffen / RÜGEN in einiger Ferne zu erinnern [...] / freizügig zu Feierzinne RI zu entreiten*. Das magische Potential der *Ü-Unterrune* soll also der Auflösung einengender Faktoren und der Erschließung neuer Horizonte dienen. Gleichzeitig steht die Rune auch in Verbindung mit negativen Begriffen, sie dient dazu, um *zu Rügen zu greifen / [...] Zerrütter zu ergreifen / Zerrütter zu zerrütten*. Vor dem Bedeutungshintergrund der Dichtung „Unfeig“ mit ihrem Streben nach sprachlicher Ursprünglichkeit könnte das Herbeischwören ferner Ziele die Sehnsucht nach einem archaischen, natürlichen Wortgebrauch, der sich irgendwo in der fernen Vergangenheit verliert, bedeuten. Die negative Lexik könnte entsprechend als Abgrenzung gegen eine zerredende Sprachhaltung und als Wunsch nach der Sprengung erstarrter wie inhaltsleerer Sprachbezüge gedacht sein.

Die Zahl ist ein festes funktionelles Element der Runenpraxis sowie ein wichtiger Bestandteil der germanischen Mythologie. Neun Nächte verbringt Odin am Lebensbaum, neun Lieder lernt er kennen, mit neun Ästen wird häufig der Lebensbaum dargestellt, neun Buchstaben wählt Nebel auch für seine Dichtung, was angesichts der zentralen Bedeutung dieser Zahl im germanischen Glauben sicherlich kein Zufall ist. Sie spielt sowohl in mythischen Sagen als auch im Kultus der Germanen eine bedeutende Rolle⁹⁹. Daß Nebel in seinem Werk ganz bewußt Bezüge zur Zahlensymbolik aufnimmt, zeigt z.B. seine Äußerung

⁹⁹ Siehe dazu: Lexikon der germanischen Mythologie. Hg. von Rudolf Simek. Stuttgart 1984; Siehe auch Otto Betz: Das Geheimnis der Zahlen. Stuttgart 1989; Franz Carl Enders, Annemarie Schimmel: Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich. München 1988; R. L. M. Derolez: Götter und Mythen der Germanen, a.a.O., S. 149.

über den Wortlaut *EINER ZEIGT EINE RUNEN-FUGE*, aus welchem seine Dichtung „Unfeig“ hervorgegangen ist: *Diesen sonderbaren Satz sah ich mir lange an und behorchte und belauschte ihn. Er bestand aus dem Urgute jener neun Runen, die seine „Bausteine“ waren. [...] Dreimal drei. Und drei ist das Vollendete!*¹⁰⁰ Im Hinblick auf die zentrale Idee des Werkes „Unfeig“, von der Notwendigkeit einer neuen, den Ursprüngen der Sprache am nächsten stehenden dichterischen Schaffensmethode zu überzeugen, kann Nebels Wahl von ausgerechnet neun Buchstaben auch darin begründet liegen, daß ‚Neun‘ und ‚neu‘ etymologisch als verwandt angesehen werden.¹⁰¹ Die Neun würde damit in Nebels Dichtung die Neuartigkeit der vorgeführten Runenfuge zusätzlich unterstreichen.

Die Drei ist eine andere Zahl, welche in der Runenfuge Beachtung findet und mit der Neun eng zusammenhängt. Anklänge an ihre Symbolik lassen sich im formalen Aufbau von „Unfeig“ gut nachvollziehen. So ist die optische Gestaltung der Titelseite durch die Zahl Drei – zwei Versgruppen zu je drei Zeilen – geprägt:

UNFEIG
Eine Neun-Runen-Fuge
Zur Unzeit gezeit.

Eine Geige rief zu Fernen;–
Eine Geige rief innig.
Ein Tiefer fing Feuer tief innen. (I)

Auf der nächsten Seite werden die neun Runen ebenfalls in Dreiergruppen geordnet: drei Reihen aus je drei Buchstaben, was mit den beiden unmittelbar darauffolgenden dreizeiligen Strophen neun Zeilen ergibt:

U E I
N F G
T R Z

Neun Runen nur,
nur neun.
Neun Runen feiern eine freie Fuge nun.

UNFEIG,
Eine Neunrunenfuge,
zur Unzeit gezeit. (II)

Die Dreierordnung liegt sowohl dem gesamten Werk als auch einzelnen Gedichten zugrunde. Durch das zentrale und umfangreichste Kapitel *Funfzig Irre unter neun Runen (Nur fuer Unirre geeignet; einigen Freien zugeeignet)* (XIV) wird die ‚Fuge‘ in drei große Abschnitte gegliedert. Nach Triaden sind *Erfugte Reigenreize* (XXXIff.) geordnet. Die

¹⁰⁰ Otto Nebel: Zwei Runendichtungen, a.a.O., S. 136.

¹⁰¹ Siehe dazu: Otto Betz: Das Geheimnis der Zahlen, a.a.O., S. 103.

dreifache Wiederholung tritt als Gestaltungsprinzip im bereits besprochenen Gedicht *Nun erkennt Unfeig in Eger eine Unter-Rune zu U* auf. Insbesondere aber in *Entzifferte[n] Ziffern* kommt die Bedeutung von Drei und Neun als *potenzierte[r] heilige[r] Drei*¹⁰² klar zum Vorschein:

Ting
ting
ting

ting
ting
ting

ting
ting
ting

neun

ting
ting
ting

ZEIT. (XXXI)

Dieses Gedicht scheint ferner auf die Symbolik der Zwölf angelegt zu sein, was neben den vier ‚Ting‘-Dreiergruppen auch durch das abschließende, in Versalien gedruckte Wort ‚ZEIT‘ angedeutet wird. Die Begriffe ‚Zwölf‘ und ‚Zeit‘ stehen nämlich in einem engen inhaltlichen Verhältnis zueinander. Die primäre Bedeutung von Zwölf hängt mit den zwölf Zeichen des Zodiak zusammen, welche die Zeit im umfassenden Sinne symbolisieren.¹⁰³ In der germanischen Mythologie ist der Glaube an die *zwölfte Stunde, die Mitternachtsstunde*¹⁰⁴, welche mit geheimen Mächten in Verbindung steht, verbreitet. Da diese Zahl ferner als Verkörperung eines geschlossenen Kreises gilt, bekommt sie im Kontext des Werkes, in dem der Ring eines der Schlüssel motive darstellt, einen besonderen Stellenwert.

Zusammenfassung:

Bereits mit dem Begriff ‚Rune‘ deutet Nebel an, daß es ihm primär um die Sprache als Mittel selbst geht. Den zentralen thematischen Gegenstand seiner Dichtung bildet der Gedanke eines neuen Verhältnisses zur Sprache, womit der Schwerpunkt künstlerischer

¹⁰² Franz Carl Enders, Annemarie Schimmel: *Das Mysterium der Zahl*, a.a.O., S. 180.

¹⁰³ Ebd., S. 209.

Auseinandersetzung von Anfang an auf die Sphäre der Materialität verlagert wird. Der Rückgriff auf die Rune bedeutet die Problematisierung der kleinsten Sprachelemente – der Laute sowie ihrer schriftlichen Entsprechung –, der Buchstaben als Bausteine des poetischen Schaffensprozesses. Dieser Schritt korrespondiert mit den grundlegenden Arbeitsmethoden der amimetischen Malpraxis, wonach die künstlerischen Darstellungsmittel bis in ihre elementaren Bestandteile hinein geprüft und gewertet werden. Bemerkenswert sind semantische Bezüge in Nebels Text – vor allem im Abschnitt „Nun ernennt Unfeig in Eger eine Unter-Rune zu U“ – zur Mehrfunktionalität der Runen, welche Laut-, Begriffs- oder Zahlencharakteristika ausdrücken konnten. Diese Thematisierung des Bedeutungsreichtums der ältesten germanischen Schriftzeichen im Werk „Unfeig“ steht mit der verbreiteten Idee der modernen bildenden Kunst im Zusammenhang, daß gerade die elementaren Ausdrucksmittel das größte Leistungspotential besitzen. Das Streben nach der Aufwertung des Darstellungsmediums in der amimetischen Malerei verbindet sich somit mit der Forderung nach der Ursprünglichkeit des Schaffensprozesses und der Rückkehr zu den Anfängen des Gestaltungsaktes. Die Ausdrucksvielfalt, über welche das auf diesem Wege gewonnene einfache Formenvokabular verfügt, findet bei Nebel ein Äquivalent sowohl in der funktionalen Vielschichtigkeit der Rune als auch in der inhaltlichen Bedeutungsfülle der aus neun Runen gebildeten Wörter.

Indem Nebel mit Hilfe des lexikalischen Bestandes des dichterischen Textes Bezüge zum magischen Verwendungsbereich der Runen aufnimmt, evoziert er die Wirkungskraft, welche der mythischen Überlieferung zufolge in jedem dieser Schriftzeichen steckt und sie als eigenständige, tatkräftige Wesen erscheinen läßt. Angesichts des Strebens der modernen Malerei, allein auf der Grundlage gegebener Ausdrucksmittel und deren Leistungspotentials künstlerische Inhalte zu gestalten, ist diese Eigenschaft der Runen sehr folgenreich. Sie bedeutet für die Sprache die Möglichkeit, sich aus eigener Kraft zu entfalten und durch sprachspezifische Eigenschaften eine Wirkung zu erzielen. Dieser Aspekt eines amimetischen Kunstverhältnisses – die Erschaffung der Darstellungsinhalte einzig auf der Grundlage des vorhandenen Materials – kommt bei Nebel z.B. dann besonders klar zum Vorschein, wenn er den Entstehungsprozeß eines neuen Schriftzeichens – der Ü-Unterrune – aus den Buchstaben U und E vorführt. Die Sprache selbst bildet hier den Gegenstand poetischer Darstellung und damit den zentralen thematischen Bezugspunkt.

Zugleich deutet Nebel, indem er mit dem Begriff ‚Rune‘ sowie einer Reihe semantischer Textglieder an geheimnisvolle verschlüsselte Elemente der Runenpraxis und damit an ih-

¹⁰⁴ Ebd., S. 216.

ren Gebrauch für magisch-kultische Zwecke erinnert, die Abwendung seiner Dichtung von allgemeingültigen und gebräuchlichen Sprachkonventionen an. Der poetischen Kunstsphäre wird der Stellenwert eines eigenständigen Geltungsbereiches mit besonderen, von allen gängigen Bewertungsmaßstäben und Normen unabhängigen Gesetzmäßigkeiten zugesprochen. Das Plädoyer der Vertreter der amimetischen Kunst für eine eigene Logik des Schaffensprozesses sowie für die auf dieser Grundlage hervorgebrachten Werke findet in der Dichtung „Unfeig“ seine unmittelbare praktische Verwirklichung. Sprachimmanente Gestaltungsgesetze demonstriert Nebel nicht nur mit der Erschaffung eines neuen Schriftzeichens; auch die Zahlenverhältnisse, welche dem Werk zugrunde liegen und seine Erscheinungsform prägen, sind Ausdruck spezifischer, der poetischen Sprache innewohnender Daseinsprinzipien.

Die Idee des Bedeutungsreichtums des Kunstmaterials und seiner eigengesetzlichen inneren Strukturierung manifestiert sich in der Dichtung „Unfeig“ nicht nur in den direkten thematischen Anspielungen auf die Runenpraxis, sondern im semantischen Charakter anderer Begriffe und in ihrem werkindernen Zusammenwirken. Dies soll im folgenden erörtert werden.

5.4.4 Einige zentrale Motive der Runenfuge: Ring, Feuer, Ferne, Schöpfung

Die Rune sowie die Elemente des Zauberglaubens und der Zahlenmystik, mit welchen Nebel auf die Anfänge des germanischen Schriftsystems und auf die damit verbundenen mythologischen Vorstellungen zurückgreift, bringen seine Idee von der Rückkehr der Dichtung zu einer unverfälschten sprachlichen Ursprünglichkeit deutlich zum Ausdruck. Gleichzeitig läßt sich an diesen semantischen Bezügen der Niederschlag grundlegender Postulate eines amimetischen Schaffenskonzeptes und damit die Prägung Nebels durch die radikalen künstlerischen Entwicklungen seiner Epoche erkennen. Es gibt in „Unfeig“ eine Reihe weiterer Begriffe, welche ebenso ein gewisses archaisches Stadium der Sprachentwicklung evozieren sowie auf die ferne germanische Vergangenheit rekurrieren, ohne dabei das Verhältnis zur Runenkultur explizit zu verbalisieren. Sie werden im folgenden vor dem Hintergrund des zentralen Erkenntnisinteresses dieser Arbeit untersucht. Zu beachten ist dabei sowohl der Bedeutungsumfang der Schlüsselbegriffe an sich als auch deren semantische Wechselbeziehung. Dies soll über mögliche amimetische Elemente in der inhaltlich-strukturellen Organisation des Werkes Aufschluß geben.

Das Motiv des Ringes wird im Gedicht „Ein Runenring“ (III f.) explizit eingeführt. Gleich zu Beginn werden die neun Schriftzeichen in ihrer lautlichen Darstellung wiedergegeben: *Ein U / Ein E / Ein I / Ein Enn / Ein Eff / Ein Ge / Ein Zett / Ein Te / Ein Err / Neun Runen nur / neun nur / nur neun* (III). Nach der Lektüre dieser Aufzählung unmittelbar nach dem Gedichttitel könnte man meinen, daß mit dem *Runenring* die neun Buchstaben gemeint sind, welche sich untereinander zusammenschließen.

Aufeinander bezogen werden jedoch nicht nur einzelne Schriftzeichen; auch die ganze Neun-Runen-Gruppe erweist sich innerhalb der Makrostruktur des Werkes als sinnstiftend. Sie kehrt im Verlauf der Gestaltung mehrmals wieder und schafft auf diese Weise zusätzliche Verbindungen zwischen einzelnen Abschnitten. Dreimal erscheinen die neun Runen in graphischer Form als Quadrat: vor dem ‚Vorspruch‘ „Firn-Ruf“ (II), wie bereits zitiert, ferner nach dem Hauptteil „Funzig Irre unter neun Runen“ (XXIX) und vor dem abschließenden Gedicht der Runenfuge „Feierzinne RI“ (XXXV). Zweimal kommen sie in lautlicher Umschreibung vor – sie eröffnen, wie oben dargestellt, den „Runenring“ und schließen die Fuge ab: *Ein U, ein E, ein I. / Ein Enn, / ein Eff, / ein Gee. / Ein Tee, / ein Errr, / ein Zett, / Neun Runen nur. / Nur neun!* (XXXVI). Bezeichnend ist, daß diese fast wörtlichen Wiederholungen des Runenbestandes am Anfang, nach dem mittleren Hauptteil sowie am Ende der Dichtung erfolgen. Auf diese Weise heben sie die Geschlossenheit der Textstruktur hervor. Vor diesem gestalterischen Hintergrund bietet sich für den Begriff des *Runenring[s]* noch eine weitere Lesart an: Man kann darunter die Runenfuge als Ganzes verstehen und damit vor allem ihre formale Ordnung als eine Art Ring aus einzelnen Runengedichten interpretieren. Für diese Deutung findet sich auch bei Nebel selbst eine Bestätigung, denn im Aufsatz „Zwei Runendichtungen“ bezeichnet er sein Werk als einen *große[n] Runenring*¹⁰⁵.

Die Vorstellung des Ringes als Gestaltungsprinzip von „Unfeig“ als Ganzes ist durch den Aufbau des Textes gerechtfertigt. Der Eindruck des Abgerundeten und Vollendeten entsteht durch die Gedichte „Firn-Ruf“ (II) und „Feierzinne RI“ (XXXV f.), die dem Werk einen inhaltlichen und formalen Rahmen geben. Im „Firn-Ruf“ als ‚Vorspruch‘ der Fuge werden die konstitutiven Motive der Dichtung nur angedeutet, um dann in anderen Runengedichten zur Entfaltung zu gelangen. Die „Feierzinne RI“ – das letzte Gedicht der Fuge – leistet eine abschließende Zusammenfassung aller Motive, indem sie in komprimierter Form die wesentlichen Merkmale der dichterischen Fugenkunst sowie die Voraussetzungen für ihre Beherrschung nennt und dabei die Verfälschung von Sprache durch unange-

¹⁰⁵ Otto Nebel: Zwei Runen-Dichtungen, a.a.O., S. 142.

messenen Gebrauch kritisiert. Der ausklingende Vers der „Feierzinne RI“: *Neue Zeiten reifen für Ernter* (XXXVI), bringt den Leser zum Anfang des Werkes zurück, denn es handelt sich hier um eine wörtliche Wiederholung der abschließenden Zeile des ersten Gedichts „Firn-Ruf“¹⁰⁶. „Feierzinne RI“ bringt noch eine weitere Deutungsmöglichkeit für den Begriff des *Runenring[s]* ins Spiel, denn es heißt: *Einen RING NEUER FUGEN er rettet für innige Freie* [*er* = Unfeig] (XXXVI). Die Runenfuge „Unfeig“ stellt sich damit als Glied eines großen Rings aus mehreren Fugen der neuen Wortkunst dar.

Daß der Ring in der Dichtung Nebels einer der zentralen Begriffe ist, mag mit seinem symbolischen Gehalt zusammenhängen. Die Gestalt des Ringes verkörpert das Absolute und Vollkommene, das dem Kreis innewohnt¹⁰⁷, und könnte als Anspielung auf die Überlegenheit der dichterischen Runensprache anderen, vor allem umgangssprachlichen Ausdrucksweisen gegenüber gedacht werden. Ferner findet das Symbol des Kreises, mit welchem der Ring unmittelbar korrespondiert, in der Zauberpraxis Verwendung, indem es dort als Mittel gegen böse Geister eingesetzt wird. Diese Bedeutung bringt das durch den Begriff der Rune evozierte kultisch-magische Denken der Germanen wieder in Erinnerung. Noch deutlicher wird der Bezug des Ringes auf die ferne germanische Glaubenswelt durch die semantischen Textrelationen.

Der Ring kommt in „Unfeig“ in verschiedenen kontextuellen Zusammenhängen vor. Die nähere semantische Umgebung ist insofern von Bedeutung, als sie den Grundbegriff durch zusätzliche Charakteristika näher bestimmt. Durch den lexikalischen Kontext wird z.B. das Verhältnis des Ringes zu magischen Handlungen explizit gemacht. In den Wendungen *ungefeit in Feuerringen* (III) sowie *gurtet ungefeit* (IV) weist die unmittelbare Nähe beider semantischen Glieder zueinander, obwohl in Verbindung mit der Negation etwas relativiert, auf ihre inhaltliche Aufeinanderbezogenheit hin. In folgenden Verbindungen des Ringes mit anderen Lexemen z.B.: *Feuerringe* (III), *Ringe feiern Feuerregen* (IX) sowie *Feuerungen regnen Ringe* (ebd.) treten die Merkmale des Glänzenden sowie des Flüssigen in den Vordergrund und erweitern den ursprünglichen Bedeutungsgehalt durch neue inhaltliche Konnotationen. Behält man den Bedeutungshintergrund, in welchen die Rune die gesamte Dichtung einbindet, im Auge, so wird man auch in diesen semantischen Textrelationen Bezüge zur archaischen Vorstellungen der Germanen erkennen können. Der

¹⁰⁶ Mit einer einzigen Ausnahme, daß der Umlaut in der Präposition ‚für‘ im Vorspruch durch die Umschreibung ‚ue‘ wiedergegeben wird. Diese Änderung ist auf die Unterrune Ü zurückzuführen, welche im Gedicht „Nun ernennt Unfeig in Eger eine Unter-Rune zu U“ eingeführt wurde.

¹⁰⁷ Zur Symbolik des Ringes siehe: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hg. von Hans Bächtold-Stäubli. 10 Bde. Berlin, Leipzig 1927–42, hier Bd.VII, S. 702–724. Siehe auch Lexikon der Symbole. Hg. von Udo Becker. Freiburg, Basel 1992.

Überlieferung zufolge besaß nämlich Odin einen goldenen Armring, von dem jede neunte Nacht acht weitere gleich schwere Ringe abtropften.¹⁰⁸ Der Zusammenhang zwischen Ring, Feuer und Herunterfließen kann damit als Hinweis auf den entsprechenden mythologischen Stoff verstanden werden.

Im Abschnitt „Ein Runenring“ (III f.) steht der Ring in einem engen Sinnzusammenhang zu dem Bereich des Wassers, welcher vor allem durch die Lexeme *Tiefe*, *Ufer* und *Netze* umrissen wird. Auch Textglieder mit dem Bedeutungsmerkmal des Reinen sowie Ursprünglichen sind dem semantischen Feld des Wassers zuzurechnen: *reine Ringe* (III), *Reinen reift nun reiner ein Entgrenzen* (IV), *ure Runen* (III). Besonders ausgeprägt ist die inhaltliche Beziehung zwischen den Begriffen ‚Ring‘ und ‚Wasser‘ im Abschnitt „Teufung“ (Xf.). Der Vers *feint ein Reif in teufen Tiefen* (X) evoziert hier zusammen mit den Vokabeln *Ufer*, *Riff*, *Ferge* die Vorstellung von einem in der Wassertiefe verborgenen URTEUF-GUT (XI). Die Semantik dieser Textelemente legt nahe, an die berühmte Oper von Richard Wagner, „Ring des Nibelungen“ zu denken, in welcher das Symbol des Ringes eine zentrale Rolle spielt¹⁰⁹. In ihr wird der unschuldigen, reinen Natur aus den Gewässern des Rheins vom Nibelungen Alberich der Goldschatz geraubt, aus dem er einen Ring der Macht geschmiedet hat. Der inhaltliche Zusammenhang des Ringes mit der Wassertiefe, aber auch mit dem semantischen Merkmal des Glänzenden ist in diesem Wagner-Motiv ebenso wie in den „Unfeig“-Textfragmenten vorhanden. Bei Nebel wird die Verbindung zwischen Feuer und Wasser noch durch den Ausdruck *Feuerfurten* (III) nahegelegt. Einen Bedeutungsaspekt der Ring-Thematik in Wagners Oper ist im Hinblick auf die Problematik der Nebelschen Dichtung besonders hervorzuheben. Das Gold in der Tiefe des Rheins symbolisiert einen unbewußten Naturzustand, welcher vor der Zivilisation und Kultur liegt, und es verkörpert so lange Wahrheit und Glück, bis man es gierig als Geldwert mißbraucht.¹¹⁰ Dieser Gedanke findet seine Parallele in Nebels Idee der Runenkultur als eines ursprünglichen Stadiums der Sprachentwicklung, in dem die Schrift noch nicht zu Gebrauchszwecken verwendet wurde und ihr Wahrheitsgehalt noch nicht durch die Verlogenheit und Falschheit von Phrasen getrübt wurde. Eine andere Bedeutungskomponente, die bei Wagner wie bei Nebel mit der Symbolik des Ringes verbunden ist, betrifft den Gestaltungsakt eines reifförmigen Gegenstandes und die damit verbundenen Wirkungen. Der Handlung der Oper zufolge verwandelt sich der von Alberich zu einem Ring

¹⁰⁸ Siehe dazu Jan de Vries: Altgermanische Religionsgeschichte, Bd. 2, a.a.O., S. 78.

¹⁰⁹ In den Schriften Nebels konnten in diesem Zusammenhang jedoch keine expliziten Hinweise auf seine Beschäftigung mit Wagner festgestellt werden.

¹¹⁰ Robert Donington: Richard Wagners Ring des Nibelungen und seine Symbole. Stuttgart 1976, insbesondere Kapitel 3: „Rheingold“, erste Szene, S. 21–39.

gezwungene Goldschatz in einen Träger der weltlichen Macht¹¹¹. Es wird hier also auf die Vorstellung von der übernatürlichen Kraft des Kreises und auf die dadurch bedingte magische Funktion des Ringes Bezug genommen. Nebels Zusammenschließen der neun Runen zu einem Ring kann ebenso wie die Gestaltung der ganzen Fuge als in sich geschlossenes Ganzes in Übereinstimmung mit diesem Symbolgehalt gesehen und als Potenzierung der Macht der dichterischen Sprache interpretiert werden.

Wagner benutzte als inhaltliche Vorlage für seine Oper eine aus der „Älteren Edda“ stammende Sage¹¹², aber auch im mittelalterlichen „Nibelungenlied“ spielt der Ring eine Schlüsselrolle. Der Goldring, den Siegfried Brünhilde zusammen mit dem Gürtel abnimmt, wird zu einem verhängnisvollen, den Untergang der Burgunder herbeiführenden Gegenstand. Der Nibelungenhort, der in Wagners Oper in der Tiefe des Rheins liegt, befindet sich im „Nibelungenlied“ ursprünglich in einer Berghöhle und wird erst am Schluß der Dichtung, nach Siegfrieds Tod, in den Rhein versenkt. Auch zu diesem Motiv eines im Berginneren versteckten Schatzes gibt es in der Dichtung Nebels inhaltliche Bezüge, am deutlichsten wohl im Abschnitt „Teufung“ (Xf.). In einem ikonischen Verfahren, durch rhythmische, graphische und semantische Mittel, wird hier die Vorstellung der Bodenhöhlung evoziert:

*tiefer tiefen
tief tief teufen
Getief erteufen
[...]
Tiefteufeifer tiefer teufen
Tiefteufeifer feurig tiefer teufen
Tiefteufeifer erneut feurig erfugen tief
Tiefteufeifer enteufen
Tiefe fieren
Tiefe tiefer fieren
Tiefe zentnern!*

Wie in einer Reihe anderer Gedichte kommt Nebel auch hier mit nur wenigen Morphemen aus, wobei ‚teuf-‘ und ‚tief-‘ dominieren. Die häufige Wiederkehr dieser beiden Bedeutungselemente, die symmetrische Anordnung des Textes auf der Mittelachse sowie die dauernde Durchbrechung des trochäischen Schemas versinnbildlichen die Höhlung eines Schachtes und legen nahe, mit der ‚Tiefe‘ die Vorstellung vom Berginneren zu assoziieren. Andererseits gehören zu den konstitutiven semantischen Elementen dieses Abschnittes auch die Grundmorpheme ‚feuer-‘, ‚eifer-‘ und ‚fug-‘. Das Feuer erinnert aufgrund seiner

¹¹¹ Ebd., S. 30.

¹¹² Siehe dazu z.B. Hildegard Labenz: Zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes. In: Das Nibelungenlied. Aus dem Mittelhochdeutschen übertragen von Günter Kramer. Hanau 1983, S. 403–410, hier S. 407.

Leuchtkraft an das in der Tiefe aufbewahrte Gold, während der Begriff ‚Eifer‘ die Eigenschaft des Feurigen auf eine emotionale Ebene verlegt und offenbar die Gemütsverfassung, welche den Prozeß des Teufens begleitet, charakterisiert. Besonders hervorzuheben ist das Grundmorphem ‚fug-‘, welches in diesem Gedichtabschnitt mit einer Reihe anderer Wortbildungsmorpheme Verknüpfungen eingeht: *Fugen*, *erfugen*, *Fug* oder *zerfugen*. Entscheidend für den Bedeutungszusammenhang ist die nähere semantische Umgebung dieser Lexeme, und dieser Kontext vermittelt den Eindruck, daß die Teufung sich nicht im direkten Sinne auf das Gewinnen eines Bodenschatzes, sondern im übertragenen auf das schöpferische Erschaffen einer Fuge bezieht. Dieser Schluß bietet sich an, weil die Morpheme ‚fug-‘, ‚teuf-‘ und ‚tief-‘ eng aufeinander bezogen sind, am deutlichsten im Kompositum *Tiefteuffugen* oder in den Zeilen *Fugen teufen / tief erfugen* (X). Läßt der Begriff ‚Tiefe‘ es offen, sie als Boden- oder Wassertiefe zu interpretieren, wird man mit dem *Urteuf-Gut* in den *Urtiefen* wohl am ehesten eine neu erschlossene Runenfuge assoziieren.

Mit dem Begriff ‚Ring‘ finden also nicht nur altgermanische, mit der Runenkultur eng verbundene mythologische Vorstellungen in Nebels Dichtung Eingang. Auch Motive des mittelalterlichen Epos, welche zwar etwas jünger als Überlieferungen aus der Edda sind, jedoch aus heutiger Sicht auch der fernen germanischen Vergangenheit angehören, finden Berücksichtigung und werden zur Evokation einer unverfälschten sprachlichen Ursprünglichkeit herangezogen. Diesen inhaltlichen Bezug zur Epoche des Mittelalters verstärken noch eine Reihe weiterer Begriffe von „Unfeig“. Im dritten Gedicht der Runenfuge „Unfeig uzt gerne Teute“ (IVf.) z.B. tritt mehrmals das Wort ‚Ritter‘ in Erscheinung, welches zu grundlegenden Begriffen der mittelalterlichen Kultur zählte. Traditionell verbindet sich mit der Figur des Ritters die Vorstellung von einem adligen Krieger, der in voller Rüstung, zu Pferde seinen Dienst ausübte.¹¹³ Mit diesem Begriff werden aber auch typische Eigenschaften und Verhaltensweisen, die die Vertreter dieses Standes kennzeichneten, die Gesamtheit höfischer Rituale, die zur Ritterkultur zählten, sowie generell charakteristische Besonderheiten der damaligen Epoche assoziiert. Der Begriff ‚Zinnen‘ im Vers *Zinnen eurer Zeit zu zieren [...]* (VII) z.B. erinnert an die Bauart mittelalterlicher Burgen. In „Unfeig“ werden durch die Verknüpfung des Lexems ‚Ritter‘ mit anderen semantischen Elementen Bilder konstituiert, die den gängigen Vorstellungen vom Rittertum entsprechen. Gemäß den Darstellungen der mittelalterlichen Dichtung verkörperte die Figur des Ritters

¹¹³ Zum Begriff ‚Ritter‘ und seinem Bedeutungsumfang siehe: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Hg. von der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 32 Bde. Berlin 1854–1961, hier Bd 8.

das Tugendhafte und Edle schlechthin. In Übereinstimmung damit verknüpft Nebel mit dieser Gestalt Eigenschaften des ‚Ritterlichen‘: *Ritter zeigen Eifer / Ritter neigen zur Treue* (V), *Ritter geigen fein / Ritter ziert nie ein Trug* (ebd.), *Ritter Retter* (ebd.), *Ritter erneuern* (ebd.), *Ritter INNIG* (ebd.). Eifer, Treue, Ehrlichkeit, Schutz von Schwachen (*Retter*) gehören ebenso zum Wesen der Ritterlichkeit wie die Beherrschung künstlerischer Fähigkeiten, hier des Geigenspiels.

Die Treue ist unter den genannten Eigenschaften für die Interpretation insofern aufschlußreich, als mit diesem Begriff das Ring-Motiv wieder aufgenommen wird, denn die Vorstellungen von Treue, menschlicher Bindung oder Zugehörigkeit zu einem Bund zählen ebenfalls zum symbolischen Gehalt des Ringes. Das Thema ‚Verbundenheit‘ kommt im Zusammenhang mit der Symbolik des Kreisförmigen explizit in der Wendung *Treue-Reigen* (XXXV), wie in „Unfeig“ die Neun-Runen-Fuge genannt wird, zum Ausdruck. Die Wechselbeziehung zwischen den Begriffen ‚Ring‘ und ‚Treue‘ tritt auch beim synonymen Gebrauch von Lexemen mit dieser Wortbedeutung in Erscheinung, so bei der Charakterisierung von Unfeig und seinen Schülern. Unfeig selbst nennt sich *ein Treuer* (II), für einige *Ur-Getreue* oder auch einfach *Getreue* (ebd.) will er die Kunst der dichterischen Fuge offenbaren. Gleichzeitig werden seine Anhänger auch *reife Reiger* (XXXVI) genannt oder im Gedicht „Zuruf“ noch detaillierter geschildert: *Ting-Zeugen, getreue / erzfreie Geeinte / ergriffene Reiger* (VII). Die Begriffe *Ting-Zeugen, getreue, Geeinte* und *Reiger* stehen hier praktisch synonym für eine Gemeinschaft der Gleichgesinnten. Das Wort ‚Ting‘ entspricht offenbar dem in einer anderen Orthographie als ‚Thing‘ bekannten Begriff, welcher in der germanischen Mythologie eine Götterversammlung bezeichnete.¹¹⁴ Bedeutet also schon der Ting einen Zusammenschluß von vertrauten Personen, wird ihre enge Bindung durch die Lexeme *getreue* und *Geeinte* inhaltlich noch verstärkt. Dieser Sachverhalt wird schließlich in der Metapher *ergriffene Reiger* auf eine bildhafte Weise resümiert, indem hier das Bedeutungselement der geistigen Bindung mit dem Begriff der *Reiger* anschaulich dargestellt wird. Die Wortfügung *ergriffene Reiger* ist auch in anderer Hinsicht bedeutungsvoll. Die Ergriffenheit, welche die einen Reigen tanzenden Gestalten kennzeichnet, ist mit der Ekstase verwandt und erinnert an den germanischen Gott Odin. Wie dieser in einem gesteigerten emotionalen Zustand das Wissen um die Runen erlangte, gehört offenbar auch zum Erlernen der Neun-Runen-Fuge eine starke innere Bewegtheit. Bezüge zum alten Germanentum sind im Abschnitt „Zuruf“ auch mit dem Begriff des Gers gegeben: *Ferntreffer, regt eure Gere!*

¹¹⁴ R. L. M. Derolez: *Götter und Mythen der Germanen*, a.a.O., S. 77.

(VII). Bedenkt man, daß der Ger mit dem Speer synonym ist, dann stellt sich ein direkter Zusammenhang zum höchsten Gott der Germanen her, denn der Speer galt als festes Attribut Odins¹¹⁵.

Am Begriff ‚Ring‘ in der Dichtung „Unfeig“ dürfte deutlich geworden sein, wie vielschichtig sein Inhalt ist. Zum einen sagt der Ring etwas über die äußeren Gestaltungsmerkmale der Runenfuge aus. Zum anderen kommen durch die Verbindungen des Ringes mit anderen semantischen Textgliedern die diesem Gegenstand immanente Symbolik und die damit zusammenhängenden mythischen Bilder zur Entfaltung. Unter den hervorstechendsten Bedeutungsrelationen sind die Bezüge des Ringes zur Runenkunst, im zentralen Begriff des ‚Runenringes‘ zusammengefaßt, zur Zauberpraxis, zum Bereich des Feuers mit seiner glänzenden Erscheinung, aber auch zur dunklen Tiefe des Wassers sowie zum Bodeninneren und schließlich zur ideellen Ebene der Treue zu nennen. Diese Verknüpfungen regen die Einbildungskraft des Lesers an und lassen bei ihm auf einem assoziativen Wege Vorstellungen von bestimmten Stoffen und Motiven entstehen.

Bemerkenswert für das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit ist, daß jeder der mit dem Ring korrespondierenden Begriffe seinerseits wiederum mehrere Bedeutungsaspekte in sich einschließt und entsprechend verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zuläßt. Weitere zentrale Begriffe werden im folgenden erörtert.

Das Feuer ist ein fester Bestandteil des Ringmotivs, was im Kompositum *Feuerringe* (III) explizit zum Ausdruck kommt: der Ring im Wasser sowie im Berginneren wird von Leuchten und Feuer begleitet, und der Zusammenhang des Ringes mit dem Element des Feurig-Flüssigen erinnert an den goldenen Ring Odins.

Das Feuer bildet aber auch an sich ein selbständiges Motiv der Runenfuge mit einer Fülle an Bedeutungskonnotationen. Der Ausdruck *Feuerrunen* (IX) stellt einen direkten Bezug zwischen Feuer und Runenschrift her. Die Wortfügung erinnert an die Verwendung des Feuers bei Zauberhandlungen, etwa als wirkungsvolles Mittel zum Schutz gegen böse Geister. Das Feuer erscheint in „Unfeig“ als Träger sowohl einer zerstörerischen – *In Zeitungen rinnt Feuer gerner* (IX); *greifen in Feuer / zerfingern / zerteigen* (VII) – als auch einer reinigenden – *Rennfeuer reinigen Erze* (XXXII) – Kraft. Es ist bestimmt kein Zufall, daß das vernichtende Potential des Feuers gegen die Zeitungen eingesetzt wird, sind sie doch in der poetologischen Konzeption Nebels der Inbegriff eines falschen Umgangs

¹¹⁵ Jan de Vries: Altgermanische Religionsgeschichte, Bd. 2, a.a.O., S. 42ff.

mit der Sprache. Die gleiche Auffassung vom Mißbrauch der Sprache vertritt Nebel auch gegenüber den Regierungen, auf die sich das zweite, an den zerstörerischen Charakter des Feuers erinnernde Zitat bezieht. Die reinigende Wirkung des Feuers ist in diesem Zusammenhang offenbar dazu bestimmt, die Sprache vom Ballast leerer und verstellter Phrasen zu befreien und dem Wort seinen natürlichen Glanz zurückzugeben.

Eine Reihe anderer Bedeutungsaspekte des Feuers sind in der Runenfuge nicht so sehr mit seiner Wirkung als eine elementare Kraft verbunden, sondern stehen metaphorisch für einen emotionalen Zustand. Die dem Werk vorangestellten Verse enthalten u.a. den Ausdruck *Ein Tiefer fing Feuer tief innen* (I), auf dessen Bedeutungsgehalt im Verlauf der Runenfuge immer wieder rekurriert wird. Das Bild wendet Erscheinungsmerkmale des Feuers wie Wärme oder glühende Hitze auf die Gemütsverfassung an und kennzeichnet einen Zustand der Leidenschaft. In den Wortfügungen *Feuer fing Engen / [...] Enge fing Feuer* (III) sowie *Feuer fingen eure Grenzen* (XII), welche sowohl untereinander als auch mit dem ersten Bild semantisch verwandt sind, tritt das Feuer als Mittel geistiger Entgrenzung und innerer Befreiung auf. Der Ausdruck *INNIG entengt* (IV) untermauert diese Interpretation; *innig* verweist auf das Bild des Feuers im Inneren der Seele. Überhaupt hängen die Attribute *innig* und *feurig* in „Unfeig“ inhaltlich eng zusammen und stehen für einen von Begeisterung getragenen Zustand mit starken Empfindungen. Die Innigkeit ist in der Runenfuge ein sowohl der neuen Kunst als auch deren Vertretern immanentes Merkmal. Ein von tiefen Gefühlsregungen erfülltes Seelenleben stellt offenbar eine grundlegende Bedingung für die Annäherung an das neue dichterische Sprachprinzip dar: *innen einen / eigen innern / innen geigen / innig / innig / einen / einen!* (XII). Die nach dem Vorbild der Runenfuge verfaßten Werke heißen *Innen-Ernten* (XXXIII), und die Zeiten, in denen diese Kunst ausgeübt wird, werden *Innigzeiten* (VII) genannt. *Runen retten Innenreife* (XXXII) heißt es in bezug auf das Wesen des Runenschaffens; die Schüler Unfeigs müssen *innen zeitiger erreifen* (XI) und werden als *innige Freie* (XXXVI) sowie als *in Tiefen Erneute / gen innen Erreifte: Erringer* (VII) charakterisiert. Konnte die Tiefe in den Abschnitten „Runenring“ und „Teufung“ als Wasser- oder Schachttiefe verstanden werden, wird man jetzt in erster Linie an die Abgründe der Seele denken.

Der durch den Begriff des Feuers und durch die Lexeme ‚innen‘ und ‚innig‘ konstituierte thematische Bereich emotionaler Erlebnisse wird auch durch die Substantive ‚Freude‘ und ‚Eifer‘ sowie ihre morphologischen Ableitungen, welche alle mit einer bewegten Geisteshaltung semantisch verwandt sind, vervollständigt. *Freuer* (II) oder *Erfreuer* (ebd.) nennt sich z.B. Unfeig und *erfreut* (ebd.) seine Nachfolger in der Kunst der Runenfuge.

Insbesondere der Begriff ‚Eifer‘ steht in engem Zusammenhang mit ‚Feuer‘, wie das Kompositum *Feuereifer* (X) aus dem Abschnitt „Teufung“ es nahelegt.

Die Bezüge zwischen Feuer und starken Emotionen, welche durch das Merkmal der inneren Wärme semantisch verwandt sind, sind im Hinblick auf den mythologischen Hintergrund von „Unfeig“ aufschlußreich. Man denkt sofort an den ekstatischen Rausch, der die Runenweihe Odins begleitete und diesem Gott die Bezeichnungen ‚Rufer‘ oder ‚Schreier‘ einbrachte. Beinahe wörtliche Anklänge an dieses mythologische Motiv scheinen im Ausruf *Ferntreffer, eint eure feurigen Rufe!* (VII), den Unfeig an seine Schüler richtet, erkennbar zu sein. Die mit dem Odin-Mythos verbundene Vorstellung, daß ein überhöhter Geisteszustand im Zusammenhang mit dichterischer Inspiration stehe, meint man in „Unfeig“ aufgrund der semantischen Relationen zwischen den Textgliedern wiederzufinden. Vor allem angesichts der zentralen Thematik der Runenfuge – der Frage nach einer neuen dichterischen Schaffensmethode – bietet sich die Deutung der Feuer-, Innigkeits- oder Eifermetaphern als Bilder seelischer Erregung, welche der schöpferischen Tätigkeit unmittelbar vorausgeht, an. In diesem Kontext ist auch an die bereits besprochene Ringsymbolik mit ihren Bezügen zum Mittelalter, vor allem zum Begriff der Ritterlichkeit, und ihrer Attribute zu erinnern. Auch in diese Textkonstituenten ist das semantische Element geistiger Ergriffenheit und Eifers, etwa in den Passagen *Ritter zeigen Eifer* (V), *Ritter INNIG* (ebd.) oder *ergriffene Reiger* (VII), eingegangen. Darin zeigt sich erneut die enge Verflechtung einzelner Begriffe in der Runenfuge. Selbst die verschiedenen Motiven angehörenden Textglieder werden durch dieses oder jenes gemeinsame semantische Merkmal aufeinander bezogen.

Eine Geige rief zu Fernen (I) – mit diesem Bild wird gleich nach dem Untertitel die Dichtung „Unfeig“ eröffnet. Das Motiv der Ferne geht in verschiedenen Variationen durch das ganze Werk hindurch und klingt im Abschnitt „Feierzinne RI“ mit dem Aufbrechen *Unfeigs zu ferneren Fernen, / zu freieren Firnen* (XXXVI) aus. Da der Firn ein nicht mehr wegschmelzender, körniger Schnee des Hochgebirges ist, sind mit der Ferne hier wohl weiße Berggipfel gemeint. Auch das Bild des *Firn-Rufs* (II), das der ‚Vorspruch‘ im Titel führt, wird man vor diesem Bedeutungshintergrund als einen Ruf der sich in der Höhe verlierenden schneebedeckten Berge interpretieren. Die *Firnen-Ferne* (IV) ist ein ersehntes Ziel im Abschnitt „Runenring“. Das Gedicht strebt auf diesen Begriff zu, was besonders durch die abschließende Aufforderung *zu / nur zu!* (ebd.) unterstützt wird. Gleichzeitig enthält dieser Abschnitt neben der Bedeutung von Ferne als eines sich vertikal ausbreiten-

den Raumes noch andere Sinnkonnotationen dieses Begriffes, welche durch den unmittelbaren Kontext nahegelegt werden. Ein Auszug sei hier zitiert:

*Reinen reift nun reiner ein Entgrenzen
INNIG entengt
Entrinnet
Reitet
[...]
zu fernen Ufern nur entgrenzt
zur Ferne fernt
zur Firnen-Ferne
zu
nur zu! (ebd.)*

[F]erne[n] Ufer[n] stellen den Bezug zum Wasserbereich her und evozieren damit die Vorstellung von Ferne als grenzenlose Meeresweite. ‚Entgrenzen‘ und ‚Entrinnen‘ stellen räumliche Manifestationen des Strebens in die Ferne dar.

Die Befreiung aus beschränkenden Bindungen findet in diesem Textfragment jedoch nicht nur im Bereich meßbarer Dimensionen, sondern auch auf einer ideellen Ebene statt. Dieser inhaltliche Zusammenhang zwischen Ferne und anderen Elementen aus diesem semantischen Feld, wie etwa ‚entengen‘ oder ‚entgrenzen‘, mit dem Sachverhalt der geistigen Expansion ist besonders zu beachten. Auch in den Versen aus dem Gedicht „Erfugte Reigenreize“ ist dieser Bedeutungsaspekt der Ferne gegeben: *innere Grenzen engen nur ein / Fernen erfreuen* (XXXI). Die Ausweitung innerer Grenzen bedeutet eine Zunahme seelischer Aufgeschlossenheit sowie des emotionalen Potentials. Besonders im Gedicht „Neuer Firnruf“ ist der thematische Bezug der Ferne im räumlichen Sinne zur individuellen Ebene geistiger, durch starke Emotionalität gekennzeichneter Entgrenzung gegeben: *Ferne / Ferne / Geigenferne / Eigenferne / Innenrufen / Rufen / ruft / fern / ruft / entruft* (XXXIII). Es ist bemerkenswert, wie oft in diesem kurzen Gedicht das Verb ‚rufen‘ auftaucht bzw. einmal seine Ableitung ‚entrufen‘ erscheint. Durch das Kompositum *Innenrufen* wird das Motiv des im Inneren lodernen Feuers und der damit einhergehenden geistigen Übersteigerung, dem Zustand des ‚schreienden‘ Gottes Odin verwandt, unter einem anderen Blickwinkel – im Zusammenhang mit dem Bild der Ferne – wiederaufgenommen. Es kann hier erneut beobachtet werden, wie verschiedene Begriffe in der Runenfuge miteinander korrespondieren und einander inhaltlich bereichern.

Der Begriff der Ferne schließt in sich neben den Bezügen zu den semantischen Textkonstituenten der Höhe, der Weite sowie des geistigen Wachstums auch eine zeitliche Komponente ein. Im Gedicht „Zuruf“ werden Unfeigs Schüler *Ferntreffer* (VII) genannt und aufgerufen, mit ihrer Kunst den *Guten fernerer Zeiten* (ebd.) zu dienen. In der Urfassung

heißen sie *Futuri*¹¹⁶, womit die Ausrichtung ihrer kreativen Tätigkeit auf die Zukunft noch klarer zum Ausdruck kommt. Der Begriff der Ferne und seine Bedeutungskomponente des Zukünftigen wird auch für die Charakterisierung der neuen Sprachkunst der Runenfuge genutzt. Im Gedicht „Entfernere Nutzreize In Runenfug“ heißt es: *nur einige feine Erneuerer errieten einer reinen Runenfuge / ferneren Neuner-Nutzen* (XXXIV). Das Attribut ‚fern‘ bezieht sich hier auf eine entlegene Zukunft, in welcher die ganze schöpferische Tragweite einer Neun-Runen-Fuge, heute nur einigen wenigen Personen bewußt, nicht mehr zu übersehen sein wird. Auch in Wendung *ferne neue Ringe* (III) ist das Attribut ‚fern‘ zeitlich zu verstehen, und zwar im Hinblick auf zukünftige neue Wortkunstwerke, welche hier bildlich als Ringe dargestellt sind. Der Begriff der Ferne sowie die mit ihm semantisch verwandten Lexeme können nicht nur als Bestimmungswörter, sondern auch in substantivischer Funktion als eigenständige Namen auftreten. In folgenden Beispielen werden die Begriffe *Entgrenzungen* und *Fernen* stellvertretend für einen neuen, den gewohnten engen Rahmen überschreitenden Umgang mit der dichterischen Sprache eingesetzt: *In einer Neunrunen-Unterfuge zeigt er [Unfeig – d. Vf.] einige neue Entgrenzungen* (XXXV) sowie *UNFEIG zeigt eurer Neugier nur einige neue Fernen, / zu neuen Fernen nur einige Fingerzeige* (ebd.).

Dem zentralen Darstellungsgegenstand der Runenfuge „Unfeig“ entsprechend – der Vorführung einer neuen Art des Dichtens sowie des künstlerischen Schaffensprozesses überhaupt –, nimmt die Schöpfungsmetaphorik einen breiten Platz im Bilderbestand des Werkes ein. An der Konstituierung dieses thematischen Bereiches sind hauptsächlich Begriffe der ‚(Er-)Zeugung‘, des ‚Regens‘, der ‚Reife‘ sowie der ‚Ernte‘ beteiligt, welche im Text als Bestandteile verschiedener Wortbildungsstrukturen auftreten und entsprechend verschiedene Bedeutungsschattierungen aufweisen. Der Schaffensprozeß einer Runenfuge wird als *Erzeugung* (XXXV) oder *Ur-Erzeugung* (XXX) verstanden, während Unfeig und seine Schüler *zeugen* (II) bzw. *erzeugen* (XXXVI) und sich entsprechend *Zeuger* (II) nennen. Die nach dem Typ der Runenfuge entstandenen Werke werden folgerichtig als *Ur-Zeugungen* (ebd.) bezeichnet. Aus dem semantischen Feld des Organischen stammt auch der Begriff ‚Regen‘, welcher das vegetative Wachstum der Runengebilde fördert: *Regneten nur Runen runter?* (ebd.), *Ringe feiern Feuerregen / [...] / Feuerungen regnen Ringe* (IX) sowie *gute Ernter nur erfreut ein feiner Regen* (XXXIV). Während das erste und letzte Zitat den inneren Zusammenhang zwischen der Entstehung dichterischer Fugen aus

¹¹⁶ In: Otto Nebel: Das Werk, Bd. 3, a.a.O., S. 79.

einzelnen Runen und der Entfaltung pflanzlicher Organismen aus Samen nahelegen, evoziert das mittlere Textfragment die Vorstellung eines durch einen Feuerregen begleiteten Schmiedens der Ringe – der aus Runen bestehenden Wortkunstwerke. Dieses Bild korrespondiert sowohl mit dem Motiv des Ringes, und zwar mit seinem auf die sprachliche Gestaltung der Runenfuge bezogenen Bedeutungsaspekt, als auch mit dem Feuermotiv und bringt wiederum verschiedene inhaltliche Bereiche der Dichtung „Unfeig“ in eine enge Beziehung zueinander.

‚Reife‘ kommt in Verbindung mit verschiedenen lexikalischen Textgliedern vor. Zum einen bezieht sie sich auf vollendete Wortkunstwerke – *reife Fugen* (XXXVI) oder *reife Neuerungen* (XXXI), womit die neuartige Dichtungsform der Runenfuge gemeint ist. Zum anderen kennzeichnet Reife die Schöpfer der sprachlichen Fuge, welche als *gen Innen Erreifte* (VII) charakterisiert werden. Die Sequenz *Runen retten Innenreife* (XXXII) verweist auf ein direktes Abhängigkeitsverhältnis zwischen der Kunstform der Runenfuge und dem Prozeß des inneren Reifens ihrer Gestalter. Auch die zukünftige Zeit einer vollkommenen Beherrschung der poetischen Runensprache wird mit den Attributen der Reife sowie Innigkeit versehen: *Neue Zeiten reifen fuer Ernter* (II) heißt es sowohl in „Firn-Ruf“ als auch in einer wörtlichen Wiederaufnahme im letzten Gedicht der Runenfuge „Unfeig“, „Feierzinne RI“ (XXXVI). Der Abschnitt „Urgut-Zeiger“ nimmt mit *neue Zeiten reifen* (XI) den Gedanken wieder auf, und im „Zuruf“ sieht man *Neue Innigzeiten reifen* (VII). Der Begriff ‚Reife‘ wird aber auch direkt auf ‚Ernte‘ bezogen, etwa im Ausdruck *neue Innen-Ernten reifen* (XXXIII). Es ist bemerkenswert, wie vielfältig die Korrelationen zwischen den einzelnen Textgliedern beschaffen sind. ‚Reife‘, ‚Verinnerlichung‘ und ‚Ernte‘ gehen in den zitierten Wendungen nicht nur formal, aufgrund grammatikalischer Bezüge, sondern auch ihrem Bedeutungsgehalt nach eine enge Verbindung ein: Erst wenn der Prozeß des Ausreifens bis ins Innerste – den Kern – vorgedrungen ist, beginnt die Zeit der Ernte. Gleichzeitig rekurriert das Bild der inneren Reife auf das Feuermotiv mit seiner auf die Erlebnissphäre bezogenen Metaphorik.

Mit dem Begriff ‚Ernte‘ wird das Wortfeld des organischen Wachstums folgerichtig vervollständigt. Die Bedeutungszusammenhänge, an denen ‚Ernte‘ beteiligt ist, sind durch die bereits aus früheren Textpassagen bekannten Lexeme, so ‚Regen‘ sowie ‚Reife‘, konstituiert. Die entsprechenden Zitate wurden oben bereits angeführt. Aus dem Ausdruck *Runen-Ernte* (XXVII) sowie aus Versen wie *UNFEIG entreitet zu neuen Ernten. / Neue Runen er rettet* (XXXVI) kann man schließen, daß der Begriff ‚Ernte‘ im Text die Gesamtheit der neun Runen bezeichnet. Mit der Aneignung jeder neuen Rune werden diese

durch die Unfeig-Schüler gewissermaßen ‚geerntet‘. Der Begriff der Rune kann aber in den zitierten Stellen auch metonymisch für die Runen-Fuge stehen und das aus Runen hervorgebrachte dichterische Werk meinen. Die Gefolgschaft von Unfeig wird als *Ernter* (II) genannt und zur Tätigkeit des ‚Erntens‘ – zum Erlernen der Runenkunst – aufgerufen: *Nun erntet, Getreue!* (ebd.) oder *Geigenferge rief zur Ernte* (XII). Abschließend sei noch auf den Ausdruck *Innen-Ernten* (XXXIII) eingegangen. Das Wort ‚Ernte‘ kann hier zum einen auf die Hervorbringung vollkommen durchgestalteter, in ihrem künstlerischen Wesen ausgereifte poetische Runengebilde bezogen werden. Zum anderen können damit geistige Tätigkeiten ihrer Schöpfer, die einen bestimmten Grad innerer Weisheit erreichten, gemeint sein.

5.4.5 Zusammenfassung. Die Prinzipien der Materialausschöpfung und der sprachimmanenten Gestaltungslogik

Wurde in „Unfeig“ mit dem Bezug auf die Rune und der poetischen Anspielung auf einige ihrer Merkmale sowie Verwendungsweisen in der altgermanischen Schriftpraxis das Medium der Sprache explizit thematisiert, läßt sich Nebels Verhältnis zum dichterischen Material auch aus anderen Bedeutungsgliedern des Werkes erschließen. Allerdings stellt hier der Nachvollzug sprachlicher Merkmale, welche von Nebel als maßgebend für die neue poetische Praxis betrachtet werden, viel komplexere Anforderungen und erfordert eine aufwendige Interpretation. Jedoch ist der vielschichtige Deutungsprozeß gerade ein Zeichen dafür, daß hierbei das poetische Medium im Mittelpunkt sowohl der künstlerischen Gestaltung als auch der Rezeption steht. Die bei der Lektüre des Werkes entstehenden Verständnisschwierigkeiten erfordern eine intensive Beschäftigung mit der Sprache als solcher, so daß die Materialbeschaffenheit des Textes zum eigentlichen Gegenstand der Auseinandersetzung wird.

Jeder der besprochenen Grundbegriffe weist ein ganzes Spektrum von Bedeutungsschattierungen auf, welche je nach Kontext in Erscheinung treten. So konnte der Ring sowohl als Ausdruck für einen Gegenstand in Form eines Reifs als auch als Charakteristikum gestalterischer Gesetzmäßigkeiten der Runenfuge interpretiert werden. Beide Bedeutungen umfassen ihrerseits mehrere Aspekte, denn der Ring als Ausdruck bestimmter Strukturmerkmale läßt sich zum einen auf die neun Runen, zum anderen auf das Werk als Ganzes oder sogar auf die Gesamtheit mehrerer Runenfugen beziehen. Genauso schließt der Ring als konkreter Gegenstand eine Anzahl von Bedeutungen ein, welche mit seinen verschiedenen sym-

bolischen Aspekten zusammenhängen. Durch seine enge innere Verwandtschaft mit der Gestalt des Kreises verkörpert der Ring im Werk magische, gegen böse Mächte schützende Kräfte; ebenso auf seiner kreisförmigen Erscheinung beruht in der Dichtung die Vorstellung von Vollendung und Vollkommenheit wie auch von geistiger Verbundenheit und Treue. All diese Bedeutungsschattierungen des Ringes finden im entsprechenden poetischen Kontext ihren Ausdruck.

Die in bezug auf den Ring problematisierte Mehrdeutigkeit des lexikalischen Bestandes der Runenfuge ist auch bei anderen Begriffen, wie z.B. Feuer, Wasser, Ferne oder Tiefe, festzustellen. So konnte das Feuer als elementare Kraft, die sich in Flammen zeigt, als Bild einer leuchtend-glänzenden Erscheinung oder als Metapher für seelische Ergriffenheit und eine leidenschaftliche Geisteshaltung gedeutet werden. Mit der Tiefe wurde zum einen die Wassertiefe, zum anderen das Berginnere assoziiert, wobei der auf eine Berghöhle bezogene Begriff *Teufung* sinngemäß gleichfalls auf zweierlei Weise verstanden werden konnte: als das Gewinnen eines Bodenschatzes sowie als künstlerisches Hervorbringen einer Runenfuge. In einem anderen Kontext wurde Tiefe als das Seeleninnere interpretiert. Auch einer der Hauptbegriffe der Dichtung – die Ferne – weist mehrere Bedeutungsvarianten auf. Zusammen mit seiner semantischen Umgebung evoziert das Wort die Vorstellung von Berghöhen, von einer grenzenlosen Wasserebene, von einer weit in der Zukunft liegenden Zeit sowie von der Erweiterung geistigen Potentials. Schließlich beziehen sich Begriffe aus dem semantischen Feld der Schöpfung auf die Künstler selbst (*Erzeuger, Erreifte, Ernter*), auf die von ihnen hervorgebrachten Werke (*Ur-Zeugungen, reife Fugen, Innen-Ernten*) oder auch auf eine herannahende Zeit (*Zeiten reifen*).

Es muß hervorgehoben werden, daß die aufgezählten Begriffe nur einen Teil des lexikalischen Gesamtbestandes der Runenfuge darstellen und daß es auch eine Menge anderer ebenso sinnreicher wie vieldeutiger Ausdrücke gibt.

Die inhaltliche Vielfalt, welche jedem der Begriffe in der Dichtung Nebels innewohnt, ruft eine Vorstellung von einem umfangreichen sprachimmanenten Bedeutungspotential der Ausdrucksmittel hervor, ohne dies im Text zu verbalisieren. Der Bedeutungsreichtum der germanischen Runenschrift wird vorwiegend durch die vom poetischen Text selbst gebotenen Möglichkeiten vergegenwärtigt. Hauptsächlich durch die materialeigenen Mittel – auf der Grundlage des assoziativen Charakters des sprachlichen Zeichens, welches je nach seiner semantischen Umgebung andere Sinnschattierungen aufweist – wird hier der Gedanke von der Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmöglichkeiten des dichterischen Wortes im poetischen Werk umgesetzt.

Das Charakteristikum der modernen amimetischen Malerei, die Beschränkung des Formenvokabulars und die damit eng verbundene Aufwertung der vorhandenen Darstellungsmittel, kann in der Dichtung „Unfeig“ anhand des Mediums Sprache beobachtet werden. Zugleich bildet die Bedeutungsfülle einzelner Begriffe die Grundlage für eine andere kennzeichnende Eigenschaft des Amimetischen – die Entstehung der Werkinhalte aus dem Vorrat des gegebenen künstlerischen Instrumentariums. Damit ist bereits eine andere Seite des Schaffensprozesses, die Herstellung von Beziehungen zwischen einzelnen Textgliedern und ihre Zusammenführung zu einem sinnvollen Ganzen, vorweggenommen.

Zu den Besonderheiten der sprachlichen Strukturierung der Runenfuge gehört es, daß einzelne Begriffe durch wechselseitige semantische Bezüge untereinander verbunden sind. Die Bedeutung eines jeden Begriffes ergibt sich aus seinem Stellenwert anderen Textgliedern gegenüber und gelangt erst durch diese voll zur Geltung. Die Korrespondenzen zwischen den Textgliedern setzen vielfältige Assoziationen frei, welche überwiegend an das Zeitalter germanischer Mythologie oder des Mittelalters anknüpfen und auf diese Weise den Leser an einen ursprünglichen Sprachzustand erinnern. Eine ausschöpfende Untersuchung aller Wechselbeziehungen zwischen den konstitutiven Begriffen der Runenfuge „Unfeig“ kann in dieser Arbeit nicht geleistet werden. Es wurde jedoch bei der Interpretation versucht, einige der Sinnrelationen, welche für den Darstellungsgegenstand des Werkes grundlegend erscheinen, zu erfassen.

Die Art, wie der Inhalt einzelner Begriffe in „Unfeig“ formal zur Entfaltung gelangt, hat eine Parallele in der Musik.¹¹⁷ Zu deren Besonderheiten gehört es, daß einzelne Ausdrucksmittel erst durch ihre Verknüpfung sowie im Hinblick auf das Ganze einen Sinn erlangen und einen Inhalt überhaupt hervorbringen. Nebels Orientierung an den Eigentümlichkeiten der Musik trat bereits in seinen poetologischen Reflexionen explizit hervor, in-

¹¹⁷ Nebels Methode der Organisation sprachlicher Inhalte wird in dieser Arbeit in erster Linie vor dem Hintergrund amimetischer Darstellungstendenzen der modernen Malerei sowie der im „Sturm“ vertretenen ästhetischen Vorstellungen betrachtet. Es muß jedoch darauf hingewiesen werden, daß die Technik, Wörter aus semantisch entfernten oder gar gegensätzlichen Bereichen miteinander zu verschränken und durch ihre Wechselbeziehungen auf assoziativem Wege einen Sinn hervortreten lassen, seit Arthur Rimbaud und Stéphane Mallarmé zu den Gestaltungsprinzipien der modernen Lyrik gehört. Hugo Friedrich hat dieses Verfahren in bezug auf beide französischen Dichter beschrieben und auf dessen Analogie mit musikalischen Kompositionsprinzipien aufmerksam gemacht. So charakterisiert er z.B. Mallarmés „Divagations“ als *eine kontrapunktische Prosa [...], mit der Fähigkeit, eine Gedankenlinie mit einer zweiten zu verflechten, so daß beide, manchmal sogar mehrere Gedanken gleichzeitig sprechen. Das Verfahren hat viel Ähnlichkeit mit der Musik, insbesondere auch darin, daß durch die Gleichzeitigkeit mehrerer Gedankenlinien eine bewegte Synthese entsteht, die sich als eigenständiges Gebilde über die einzelnen Gedankenlinien legt, vergleichbar der synthetischen Gehörwirkung eines kontrapunktischen Musiksatzes.* In: Ders.: Die Struktur der modernen Lyrik. Erweiterte Neuauflage. Reinbek b. Hamburg 1992, S. 117.

dem er von der Belanglosigkeit einzelner sprachlicher Elemente an sich sprach und ihnen erst durch ein Zusammenwirken mit anderen Werkgliedern eine Bedeutung zuerkannte. Die inhaltliche Gestaltung von „Unfeig“ weist erstaunliche strukturelle Analogien zu diesem von Nebel in offensichtlicher Anlehnung an die Musik formulierten Grundsatz auf. Der Inhalt des Werkes mit seinen so mannigfaltigen wie nuancenreichen thematischen Bezügen entwickelt sich aus dem Verhältnis verschiedener Begriffe zueinander. Wie in einem Tonstück die Hervorbringung musikalischer Inhalte aus den Klangbewegungen erfolgt, wird bei Nebel der ganze Bedeutungsumfang einzelner Begriffe im Verlauf der Dichtung durch die fortschreitende Darstellung in immer neuen semantischen Kontexten sichtbar. Da Nebel gerade im Hinblick auf die Methode der poetischen Textstrukturierung konsequent die Übernahme musikalischer Gesetzmäßigkeiten propagiert und in diesem Sinne von der Möglichkeit einer dichterischen Fuge gesprochen hat, ist es nicht erstaunlich, daß die Textgestaltung Entsprechungen zu den Wesenszügen einer Musikkomposition aufweist. Die enge Verflochtenheit verschiedener Begriffe der Runenfuge steht ganz im Zeichen einer amimetischen Kunstpraxis. Ein System von werkinernen Struktur- und Bedeutungsrelationen gehört zu den kennzeichnenden und ausschlaggebenden Gestaltungsmerkmalen eines amimetischen Gemäldes und erklärt die Vorbildhaftigkeit der Musik in einer amimetischen Kunstepoche. Die Autonomie eines Musikstücks im Sinne einer von jeglichen außerkünstlerischen Bezügen wie Einflüssen unabhängigen Eigenwelt liegt u.a. im dichten Gewebe innerer Wechselbeziehungen zwischen seinen konstitutiven Elementen begründet. Aus diesen werkinernen Korrelationen resultiert die Selbstreferenz der kompositionellen Ordnung. Sie gipfelt in der Entstehung einer in sich geschlossenen Ganzheit – einer eigenständigen künstlerischen Wirklichkeit.

III Schlußteil

6 Schlußbetrachtung

Das amimetische Darstellungsprinzip, das am Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem in der bildenden Kunst seinen Ausdruck fand, wurde in dieser Arbeit für den poetischen Bereich untersucht. Der Frage, welche Elemente einer amimetischen Malpraxis in der Dichtung verwirklicht wurden sowie auf welche Weise dies geschah, näherte sich diese Studie auf zweierlei Wegen. Zum einen kamen poetologische Äußerungen einiger expressionistischer Dichtungstheoretiker des „Sturm“-Kreises in den Blick, zum anderen wurden ausgewählte Werke der expressionistischen Dichter August Stramm und Otto Nebel auf ihre Entsprechungen zu Verfahren der amimetischen Malerei untersucht. Die Wortkunsttheorie des „Sturm“ wurde vor dem Hintergrund der zeitlich früher formulierten „Sturm“-Konzeption für die moderne Malerei betrachtet. Eine vergleichende Gegenüberstellung der Kunst- und Dichtungstheorien des „Sturm“ erwies sich insofern als aufschlußreich, als sie die Umgestaltung malereibezogener Thesen im Hinblick auf die Sprache deutlich machte.

Die Betrachtung des kunsttheoretischen „Sturm“-Konzeptes hat ergeben, daß die meisten für eine amimetische Darstellungspraxis in der Malerei ausschlaggebenden Prinzipien darin Berücksichtigung finden, u.a. die wachsende Bedeutung des Kunstmaterials, die Ausrichtung des Schaffensprozesses auf die Ausdrucksmöglichkeiten der Gestaltungsmittel mit der ihnen eigenen Formlogik und die Organisation von Bildelementen zu einer selbstreferentiellen, in werkiternen Beziehungen begründeten und dadurch den außerkünstlerischen Zusammenhängen gegenüber autonomen Ordnung. Treffen diese Merkmale auf eine Vielzahl moderner amimetischer Kunstströmungen zu, tritt in der Frage des Darstellungsgegenstandes mit der Betonung seines geistigen, rational nicht faßbaren Charakters die Anlehnung der „Sturm“-Theoretiker speziell an die Malerei sowie an die kunsttheoretischen Reflexionen Kandinskij's hervor.

Bei der Untersuchung der poetologischen „Sturm“-Konzeption konnte die Ausrichtung ihrer Postulate auf die entsprechenden kunsttheoretischen, für die moderne amimetische Malerei entwickelten Thesen verfolgt werden. In der Frage des Kunstmaterials wird in dieser Poetologie der eigenständige Wert des dichterischen Wortes und seine prinzipielle Andersartigkeit gegenüber den Begriffen der Alltagssprache mit ihren feststehenden Asso-

ziationen behauptet. Die „Sturm“-Theoretiker propagieren die Potenzierung der Ausdruckskraft des Wortes, die nach ihrer Ansicht durch konventionelle grammatische Sprachformen verdeckt ist, und fordern daher, auf die Grammatik mit ihrer herkömmlichen Logik der Bedeutungskonstituierung zu verzichten. Der für die moderne Malerei kennzeichnende Prozeß der Befreiung von Gestaltungsmitteln aus ihrer Bindung an konventionelle Darstellungsregeln manifestiert sich hier in einem anderen Kunstmedium. Auch die Auffassung der Dichtungstheoretiker, den sprachlichen Mitteln durch die Zurückführung auf ihren Grundbestand – grammatisch noch nicht überformte Wörter – ihren ursprünglichen unverfälschten Bedeutungsreichtum zurückgeben zu können, läßt eine Analogie zur typischen Tendenz der modernen bildenden Kunst – die Rückkehr der Maler zum elementaren Formenvokabular – erkennen. Noch offensichtlicher äußert sich dies in den poetologischen Leitsätzen, die den sprachlichen Laut zum eigentlichen Material der Dichtung erklären. Aufgrund seiner akustischen Qualitäten bildet er für die „Sturm“-Theoretiker ein ideales Mittel, feststehende Bedeutungsassoziationen und eine konventionelle Logik sprachlicher Bezüge zu vermeiden.

In der Gestaltungsfrage werden die Parallelen zwischen dichtungstheoretischen Ausführungen und Schaffensprinzipien der modernen amimetischen Malerei unübersehbar. So sollen die Dichter sich ausschließlich am Charakter des poetischen Sprachmaterials und seinen Gesetzen orientieren und durch eine rhythmische Wortfolge ein geschlossenes Ganzes konstituieren. Die Terminologie der „Sturm“-Theoretiker, in der Begriffe wie ‚Laut‘, ‚Komposition‘, ‚Rhythmus‘ und ‚Bewegung‘ zur Argumentation dienen, läßt erkennen, daß hier ein Werk nach dem Vorbild musikalischer Gesetzmäßigkeiten angestrebt wird. Damit plädiert die Wortkunsttheorie des „Sturm“ für eine amimetische Dichtungspraxis in ihrer äußersten Form, indem sie in der Nachfolge Kandinskis auf die Prinzipien einer als abstrakt geltenden Kunst recurriert.

Die theoretischen Äußerungen Otto Nebels, die mit seiner Dichtung „Unfeig“ aufs engste zusammenhängen, wurden in dieser Arbeit ebenfalls daraufhin untersucht, inwiefern sie ein amimetisches poetologisches Kunstverständnis repräsentieren. Dabei stellte sich heraus, daß seine Thesen zum einen auffallende Übereinstimmungen mit den Grundsätzen der „Sturm“-Wortkunsttheorie aufweisen und daß sie zum anderen zentrale Merkmale einer amimetischen Malpraxis in bezug auf die Dichtung thematisieren. Die von Nebel erfundene Runenfuge besitzt alle Charakteristika einer amimetischen Darstellungsweise.

Mit dem Begriff ‚Fuge‘ lehnt sich Nebel explizit an die Schaffensprinzipien der Musik an und nimmt damit, in Übereinstimmung mit der ästhetischen Grundhaltung der damaligen Epoche, auf eine Kunstpraxis Bezug, welche amimetische Gestaltungsmerkmale in ihrer konsequentesten Ausprägung verkörpert. Nebel erklärt den Laut mit seinen akustischen Qualitäten als Materialgrundlage des poetischen Werkes, denn er besitzt für ihn die höchste sprachliche Ausdruckskraft. Unmittelbar mit der Proklamierung des Lautes zum Material der Dichtung geht die Absage an einen konventionellen Sprachgebrauch und seine grammatikalisch vorgegebenen Sinnbezüge einher. Statt dessen wird eine dem Kunstwerk immanente Logik, die sich an der Beschaffenheit des Materials sowie an den Gestaltungsabsichten des Schaffenden orientiert, zum alleinigen Maßstab eines poetischen Werkes. Die Leitsätze zum Material und zur formalen Struktur der Dichtung formuliert Nebel nach dem Vorbild der musikalischen Komposition. Der Inhalt eines solchen Werkes ist, ähnlich dem eines Musikstücks, werkitern, aus dem Verhältnis einzelner Bedeutungs- und Formglieder zueinander, zu erschließen.

Mit dem Begriff ‚Rune‘ problematisiert Nebel die gleichen darstellerischen Grundzüge auf etwas andere Art. Durch die Erinnerung an das älteste germanische Schriftzeichen nimmt Nebel die Idee von der Zurückführung der sprachlichen Mittel auf ihren Ursprung, wo sie das größte Leistungspotential besitzen, auf. Die Vielfalt der Funktionen, die eine Rune in der altgermanischen Schriftpraxis ausüben konnte, evoziert den Bedeutungsreichtum der kleinsten Bestandteile von Sprache, während die ursprüngliche Verwendung der Runen für kultisch-magische Zwecke die Unvereinbarkeit der dichterischen Praxis mit dem alltäglichen Sprachgebrauch bewußt werden läßt. Nebels Anspielungen an die altgermanische Betrachtung von Runen als geistige Wesen mit eigenen Gesetzen und eigenständiger Wirkungskraft korrespondiert mit dem Streben der amimetischen bildenden Kunst, die dem gegebenen Material innewohnenden Ausdrucksmöglichkeiten und gestalterischen Gesetzmäßigkeiten aufzudecken. Ein Werk entsteht allein auf der Grundlage eigener Mittel und kunstintern vorgegebener Formregeln.

An den ausgewählten Gedichten von August Stramm ließ sich aufzeigen, wie konstitutive Verfahren der amimetischen Malpraxis auch im poetischen Medium ihre praktische Verwirklichung finden. Auf allen Ebenen der dichterischen Sprachbehandlung ist bei Stramm die für die amimetische Kunstpraxis typische Tendenz zu beobachten, das Material als solches in den Mittelpunkt des Gestaltungsaktes zu rücken und seine Bestandteile auf das ihm immanente Ausdruckspotential zu prüfen. Auch verzichtet Stramm darauf, geltende

Sprachregeln einzuhalten, um so einzelne Materialelemente aus ihrer Bindung an überkommene Bedeutungszusammenhänge zu lösen und als eigenständige Aussageträger erscheinen zu lassen.

Beide Vorgehensweisen lassen sich in den Gedichten Stramms von der syntaktischen bis zur morphologischen Ebene nachvollziehen. Bereits mit der Zurückführung des Satzes auf seine Grundbestandteile – Subjekt und Prädikat – sowie mit der bewußten Vernachlässigung der Interpunktion treten konstitutive Glieder der Sprache deutlicher hervor. Die Aufwertung sprachlicher Elemente wird vorwiegend durch Unregelmäßigkeiten grammatikalischer Art, wie etwa Abweichungen in der Deklination, Verwendung eines transitiven Verbes in intransitiver Form und umgekehrt oder das Weglassen des Reflexivpronomens erreicht. Auch die Handhabung morphologischer Mittel, wie vor allem die Prägung zahlreicher Neologismen, trägt zur Hervorhebung einzelner Spracheinheiten sowie zur Potenzierung ihrer Aussagekraft bei. Die Akzentuierung einzelner Sprachelemente wird durch den Rhythmus und die typographische Gliederung der Texte vervollständigt.

Dies alles läßt erkennen, daß Stramm sich nicht an der Logik des allgemeinen Sprachgebrauchs, sondern an den Gesetzmäßigkeiten des verwendeten Sprachmaterials orientiert. Es geht ihm darum, einen stilistisch eigenständigen, durch die Logik werkinthener Relationen legitimierten Kunstgegenstand zu schaffen. Dies kommt vor allem in der typographischen Anordnung der Texte deutlich zum Ausdruck. Viele Gedichte weisen rein optisch eine bestimmte Form auf, die den Eindruck sprachlicher Geschlossenheit evoziert. Die rhythmische Textgestaltung mit der fast durchgehenden Betonung jedes einzelnen Wortes hat wesentlichen Anteil an der Strukturierung des poetischen Materials und vermittelt das Gefühl einer klaren Gliederung. Die für die amimetische Malerei typische Tendenz, eine selbstreferentielle Form- und Bedeutungsstruktur zu schaffen, ist bei Stramm zwar eher in Ansätzen vorhanden, einzelne Verfahren zeugen jedoch davon, daß es durchaus eine Entwicklung in diese Richtung gibt. Die Organisation des Sprachmaterials zeichnet sich durch wechselseitige semantisch-formale Bezüge zwischen den konstitutiven Gliedern aus, welche durch zahlreiche stilistische Wort- und Klangfiguren hergestellt werden.

In Otto Nebels Runenfuge „Unfeig“ werden grundlegende Prinzipien der amimetischen Darstellungsweise auf eine besondere Art verwirklicht. Er führt das Sprachmaterial auf seine einfachsten Konstituenten zurück, indem er das deutsche Alphabet auf neun Buchstaben reduziert und mit einer entsprechend begrenzten Menge von Lexemen operiert. Die Einschränkung des Zeichenbestandes bewirkt eine Aufwertung der vorhandenen

Sprachelemente, was sich vor allem semantisch bemerkbar macht. Jeder Begriff ist Träger mehrerer inhaltlicher Aspekte, welche entsprechend der näheren lexikalischen Umgebung aktiviert werden. Die Idee der amimetischen Malerei von einem beinahe unerschöpflichen Ausdrucksreichtum des elementaren Formenvokabulars findet in der dichterischen Praxis Nebels ihre Entsprechung.

Der Grundgedanke der amimetischen Malerei, daß gerade in den kleinsten konstitutiven Bestandteilen der gegebenen Mittel das größte Ausdruckspotential verborgen liegt, wird in „Unfeig“ auch durch den Begriff ‚Rune‘ verbalisiert. Indem Nebel auf dieses kleinste graphische Mittel des ältesten germanischen Schriftsystems Bezug nimmt, thematisiert er die Notwendigkeit, zu den Ursprüngen des künstlerischen Schaffensprozesses zurückzukehren. Die Mehrfunktionalität der Rune, die ihr in der altgermanischen Mythologie zugeschriebene Eigenständigkeit, Eigengesetzlichkeit sowie beinahe übernatürliche Wirkungskraft, werden von Nebel durch die thematischen Bezüge des Werkes evoziert und suggerieren ein mit den Zielen der amimetischen Malerei korrespondierendes ideales Bild vom Wesen und den Eigenschaften des Kunstmaterials.

Das altgermanische Schriftzeichen impliziert für Nebel die Fähigkeit des Mediums, aufgrund des eigenen Ausdrucksvermögens und eigener Gesetzmäßigkeiten bestimmte Inhalte zu gestalten, was in der „Runenfuge“ am Beispiel der Erschaffung einer neuen Rune oder durch die Elemente der Zahlensymbolik anschaulich vorgeführt wird. Der Text wird zu einem eigenständigen künstlerischen Objekt, das seine Darstellungsimpulse aus sich selbst schöpft. Zentrale Begriffe werden im Verlauf der Darstellung immer wieder aufgenommen und mit jeweils anderen semantischen Elementen verknüpft. Das Ergebnis dieses gestalterischen Verfahrens ist eine Ordnung, die auf den textinternen Relationen seiner konstitutiven Bedeutungsglieder gründet, so daß dieses poetische Werk als sprachliches Äquivalent zum Formsystem eines amimetischen Bildes gelten kann.

IV ABBILDUNGEN

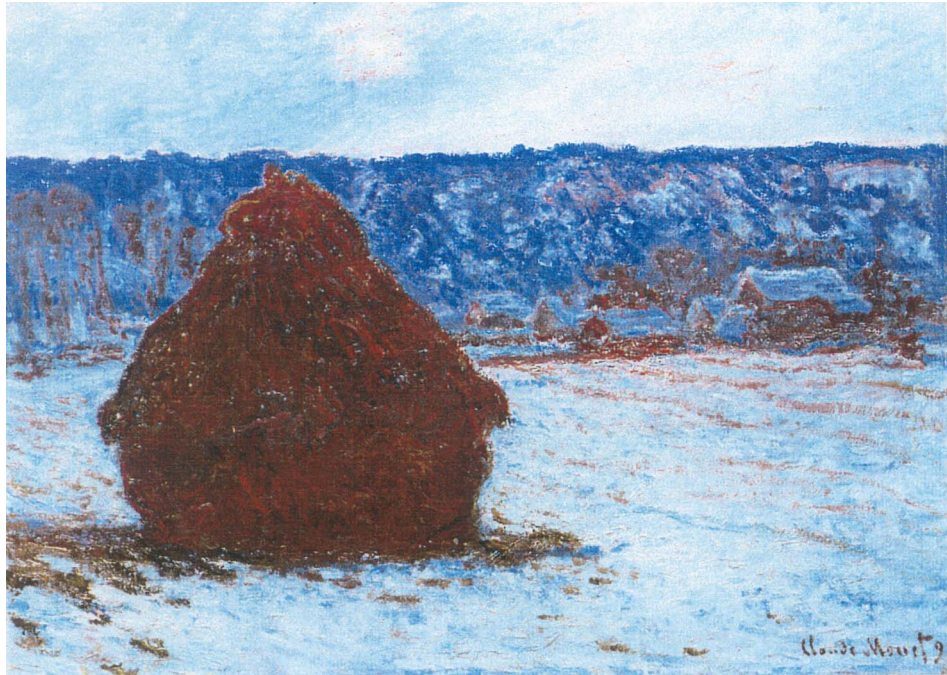


Abb. 1: Claude Monet: Verschneiter Getreideschober bei bedecktem Himmel. 1890–1891

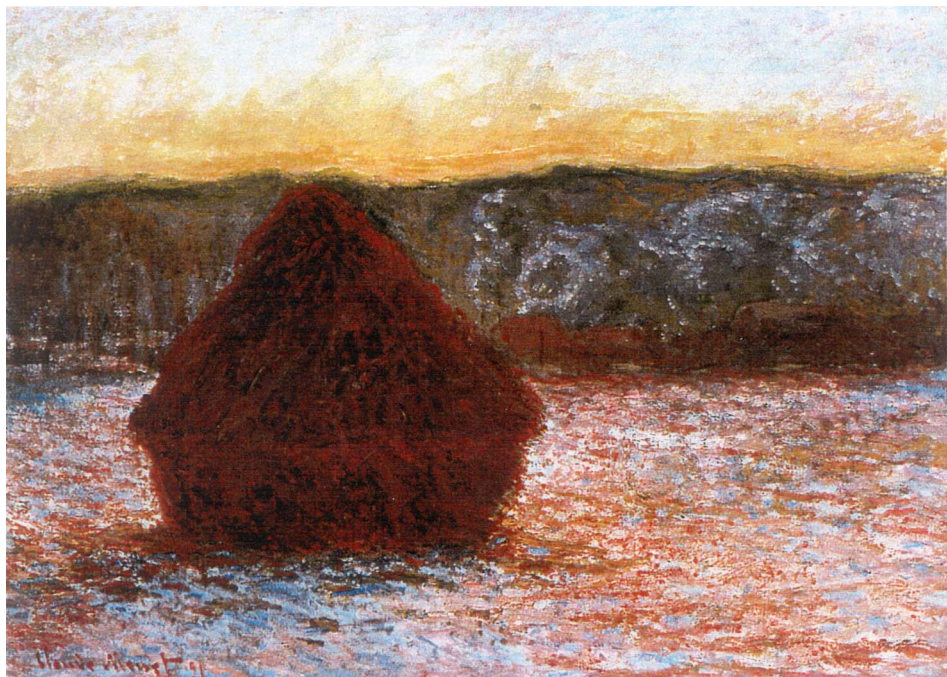


Abb. 2: Claude Monet: Getreideschober bei Tauwetter und Sonnenuntergang. 1890–1891



Abb. 3: Paul Cézanne: La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves. 1904–1905.



Abb. 4: Henri Matisse: Frauenbildnis mit dem grünen Streifen. 1905.



Abb. 5: George Braque: Krug und Geige. 1909–1910.

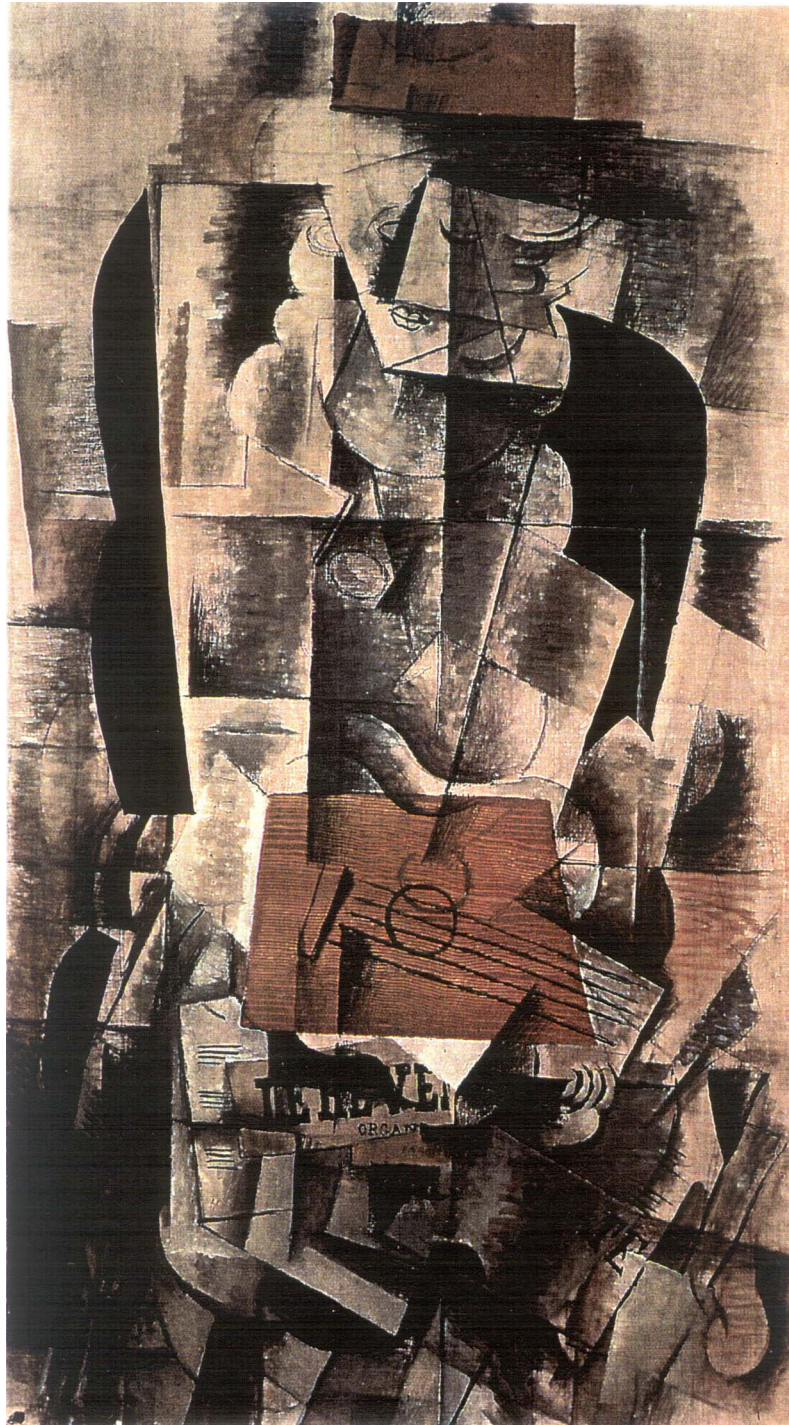


Abb. 6: George Braque: Frau mit Gitarre. 1913.

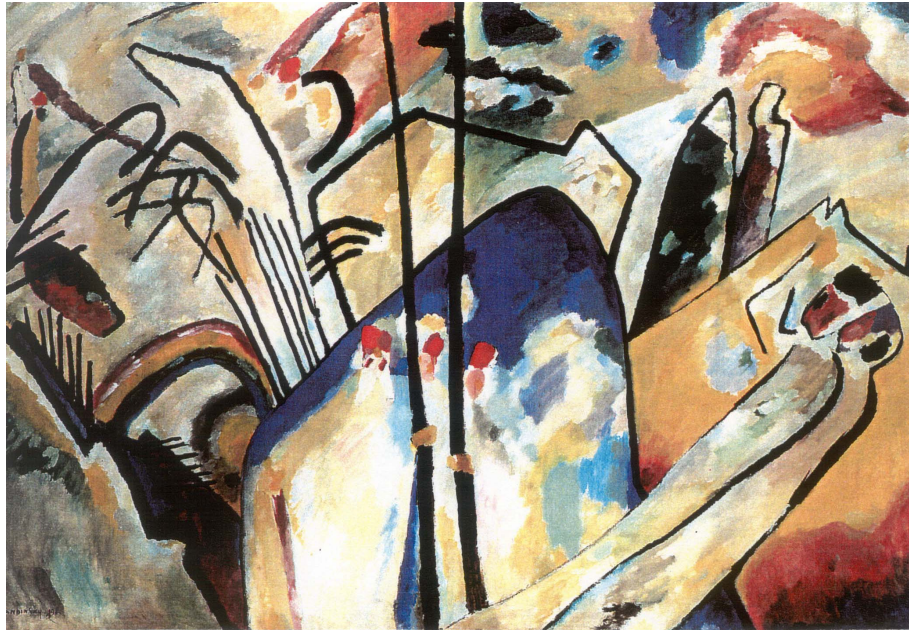


Abb. 7: Wassily Kandinsky: Komposition IV. 1911.



Abb. 8: Wassily Kandinsky: Skizze I zu Komposition VII. 1913.

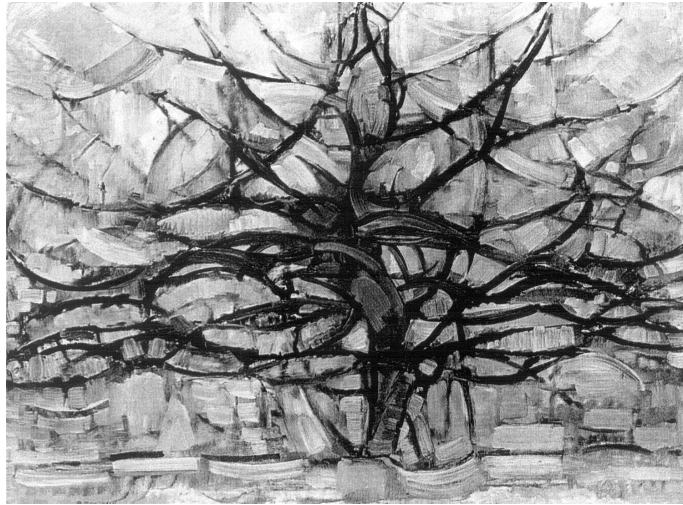


Abb. 9: Piet Mondrian: Grauer Baum. 1911.

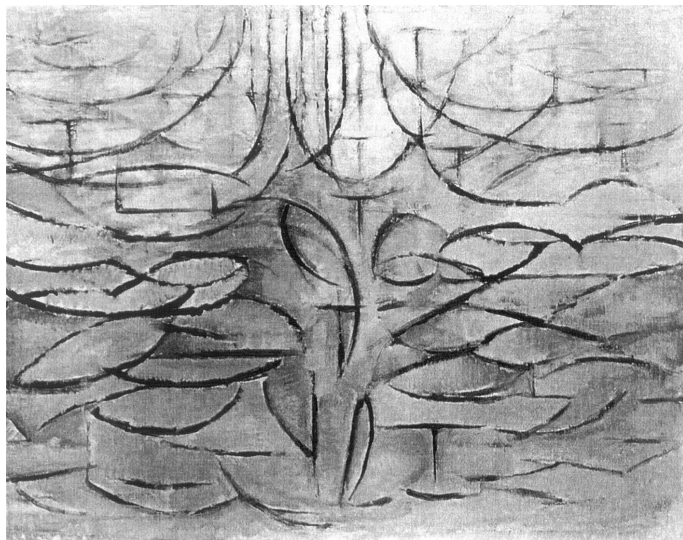


Abb. 10: Piet Mondrian: Blühender Apfelbaum. 1912.

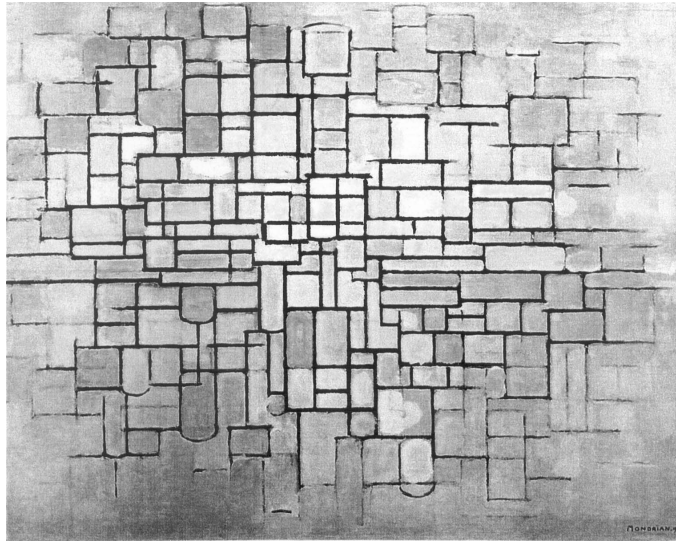


Abb. 11: Piet Mondrian: Composition N° II. 1913.

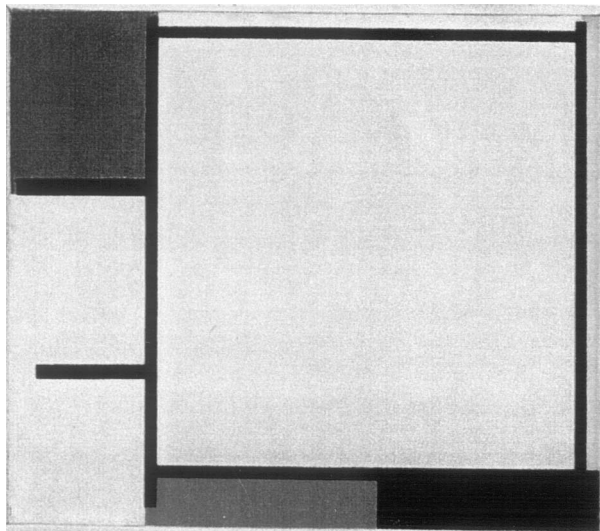


Abb. 12: Piet Mondrian: Composition with Blue, Yellow, Red, Black and Gray. 1921.

V LITERATURVERZEICHNIS

Es werden nur die zitierten Texte verzeichnet.

Primärliteratur

Werkausgaben

- Rudolf Blümner: *Ango laïna und andere Texte*. Hg. von Karl Riha und Marcel Beyer. München 1993.
- Velimir Chlebnikov: *Werke*. 2 Bde. Hg. von Peter Urban. Reinbek b. Hamburg 1972.
- Oskar Maria Graf: *Werkausgabe*. Hg. von Wilfried F. Schoeller. Bd. X: *Gelächter von außen. Aus meinem Leben 1918–1933*. Frankfurt a.M. 1983.
- Arno Holz: *Das Werk. Erste Gesamtausgabe*. 10 Bde. Berlin 1925. Bd. X: *Die neue Wortkunst*.
- Gotthold E. Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: *Lessings Werke in fünf Bänden*. Berlin, Weimar 1971. Bd. 3, S. 165–326.
- Otto Nebel: *Das dichterische Werk*. Hg. von René Radrizzani. 3 Bde. München 1979.
- Ders.: *Schriften zur Kunst*. Hg. von René Radrizzani. München 1988.
- Ders.: *Unfeig. Eine Neun-Runen-Fuge, zur Unzeit gezeitig*. Hg. von René Radrizzani. Zürich 1960.
- August Stramm: *Alles ist Gedicht. Briefe, Gedichte, Bilder, Dokumente*. Hg. von Jeremy Adler. Zürich 1990.
- Ders.: *Die Dichtungen*. Hg. von Jeremy Adler. München, Zürich 1990.
- Ders.: *Das Werk*. Hg. von René Radrizzani. Wiesbaden 1963.
- Ders.: *Gedichte und Prosa / Poèmes et Prose. Édition bilingue. Texte français et présentation Huguette & René Radrizzani. Éditions Comp'Act 2001*.

„Sturm“-Bücher

- Rudolf Blümner: *Der Geist des Kubismus und die Künste*. Verlag Der Sturm, Berlin 1921.
- Wassily Kandinsky: *Kandinsky 1901–1913 (Autobiographie)*. Verlag Der Sturm, Berlin 1913.
- Otto Nebel: *Das Wesentliche. Eine Reinschrift*. Verlag Der Sturm, Berlin 1924.
- Lothar Schreyer: *Die neue Kunst*. Verlag Der Sturm, Berlin 1920.
- August Stramm: *Du/Liebesgedichte*. Verlag Der Sturm, Berlin 1915.
- Ders.: *Tropfblut (Gedichte)*. Verlag Der Sturm, Berlin 1919.

Herwarth Walden: Die neue Malerei. Verlag Der Sturm, Berlin 1919.

Ders.: Einblick in Kunst. Verlag Der Sturm, Berlin 1917.

Ders.: Expressionismus/Die Kunstwende. Verlag Der Sturm, Berlin 1918.

Im „Sturm“ veröffentlichte Lyrik

Otto Nebel: Unfeig. In: „Der Sturm“ XV (1924), H. 3, S. 129–138; „Der Sturm“ XVI (1925), H. 2–H. 7/8, S. 22–23, 34–36, 78–80, 90–92, 111–112.

Ders.: Zuginsfeld. In: „Der Sturm“ X (1919/20), H. 10ff. und XI (1920), H. 11/12ff.

August Stramm: Erhört. In: „Der Sturm“ V (1914/15), H. 17/18, S. 115.

Ders.: Granaten. In: „Der Sturm“ VI (1915/16), H. 11/12, S. 64.

Ders.: Haidekampf. In: „Der Sturm“ VI (1915/16), H. 11/12, S. 64.

Ders.: Heimlichkeit. In: „Der Sturm“ V (1914/15), H. 17/18, S. 115.

Ders.: Sehnen. In: „Der Sturm“ V (1914/15), H. 17/18, S. 115.

Ders.: Werben. In: „Der Sturm“ V (1914/15), H. 15/16, S. 106.

Im „Sturm“ publizierte Aufsätze

Guillaume Apollinaire: Die moderne Malerei. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 148/149, S. 272.

Ders.: Réalité, peinture pure. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 138/139, S. 224f.

Adolf Behne: Deutsche Expressionisten. In: „Der Sturm“ V (1914/15), H. 17/18, S. 114f.

Ders.: Zur neuen Kunst. In: „Der Sturm“ V (1914/15), H. 1, S. 2f.

Ders.: Zwei Ausstellungen. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 107, S. 19f.

Rudolf Blümner: August Stramm. In: „Der Sturm“ XVI (1925), S. 121–126.

Ders.: Die absolute Dichtung. In: „Der Sturm“ XII (1921), H. 7, S. 122.

Umberto Boccioni: Simultanéité futuriste. In: „Der Sturm“ IV (1913/14), H. 190/191, S. 151.

Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla und Gino Severini: Futuristen. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 105, S. 3f.

Robert Delaunay: Ueber das Licht. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 144/145, S. 255f.

E. Epstein: Einige Gedanken über Bildentstehung. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 140/141, S. 236–238.

Wilhelm Hausenstein: Vom Kubismus. In: „Der Sturm“ IV (1913/14), H. 170/171, S. 67–70.

Vlatislav Hofman: Der Geist der Umwandlung in der bildenden Kunst. In: „Der Sturm“ IV

(1913/14), H. 190/191, S. 146f.

Wassily Kandinsky: Formen- und Farben-Sprache. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 106, S. 11–13.

Ders.: Malerei als reine Kunst. In: „Der Sturm“ IV (1913/14), H. 178/179, S. 98.

Ders.: Ueber Kunstverstehen. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 129, S. 157f.

Karl Kraus: Die Operette. In: „Der Sturm“ I (1910/11), H. 1, S. 1f.

Lothar von Kunowski: Der Stil der Linie. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 117/118, S. 96–98.

Franz Marc: Die Futuristen. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 132, S. 187.

Ders.: Kandinsky. In: „Der Sturm“ IV (1913/14), H. 186/187, S. 130.

Ders.: Zur Sache. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 115/116, S. 79f.

F. T. Marinetti: Die futuristische Literatur. Technisches Manifest. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 133, S. 194f.

Ders.: Supplement zum technischen Manifest der Futuristischen Literatur. In: „Der Sturm“ III (1912/13), H. 150/151, S. 279f.

Otto Nebel: Die Rüste-Wüste/Eine Keilschrift. In: „Der Sturm“ XV (1924), H. 3, S. 122–124.

Ders.: GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung. In: „Der Sturm“ XV (1924), H. 4, S. 210–214.

Ders.: Vorworte zur Dichtung UNFEIG. In: „Der Sturm“ XV (1924), H. 3, S. 130f.

A R. Schönlink: Die neue Malerei. In: „Der Sturm“ II (1911/12), H. 58, S. 463f.

Trust (=Herwarth Walden): Die Neue Sezession. In: „Der Sturm“ I (1910/11), H. 32, S. 255f.

Ders.: El Greco. In: „Der Sturm“ II (1911/12), H. 86, S. 688.

Ders.: Malerei. In: „Der Sturm“ II (1911/12), H. 86, S. 687f.

H. W. (=Herwarth Walden): Arno Holz. In: „Der Sturm“ IV (1913/14), H. 160/161, S. 26.

Ders.: Das Wissen um die Kunst. In: „Der Sturm“ IV (1913/14), H. 182/183, S. 115.

Herwarth Walden: Bilder. Vortrag zur Eröffnung der Sturm-Ausstellung in Den Haag. In: „Der Sturm“ VII (1916/17), H. 1, S. 2–4.

Ders.: Das Begriffliche in der Dichtung. In: „Der Sturm“ IX (1918/19), H. 5, S. 66f.

Ders.: Einblick in Kunst. In: „Der Sturm“ VI (1915/16), H. 21/22, S. 122–124.

Ders.: Erster Deutscher Herbstsalon. Vorrede. In: „Der Sturm“ IV (1913/14), H. 180/181, S. 106.

Ders.: Kritik der vorexpressionistischen Dichtung. In: „Der Sturm“ XI (1920), H. 7/8, S. 98–100, H. 9/10, S. 122–125, „Der Sturm“ XII (1921), H. 1, S. 3–8, H. 2, S. 28–31, H. 3, S. 45–48 und „Der Sturm“ XIII (1922), H. 2, S. 17f.

- Lothar Schreyer: Die neue Kunst. In: „Der Sturm“ X (1919/20), H. 5, S. 66–70, H. 6, S. 83–90, H. 7, S. 103–106, und H. 8, S. 118–125.
- Ders.: Expressionistische Dichtung. In: „Sturm-Bühne“ I (1918/19), H. 4/5, S. 19f. und H. 6, o.P.
- Ders.: Zur Geschichte des Sturm. In: Herwarth Walden: Einblick in Kunst. Berlin 1917, S. 168–169.
- Wilhelm Worringer: Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei. In: „Der Sturm“ II (1911/12), H. 75, S. 597f.

Weitere Primärtexte

- Aristoteles: Poetik. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann. München 1976.
- Das Nibelungenlied. Aus dem Mittelhochdeutschen übertragen von Günter Kramer. Hanau 1983.
- Edda. Übertragen von Felix Genzmer. Bd. 2: Götterdichtung und Spruchdichtung. In: Thule. Altnordische Dichtung und Prosa. Bd. 2. Neuausgabe Düsseldorf, Köln 1963.
- Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. 10. Aufl., mit einer Einführung von Max Bill. Bern 1952.
- Wassily Kandinsky, Franz Marc: Briefwechsel. Hg. von Klaus Lankheit. München, Zürich 1983.
- Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hg.): Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, Zürich 1979.
- Paul Pörtner (Hg.): Literaturrevolution 1910–1925. Dokumente. Manifeste. Programme. 2 Bde. Bd. 1: Zur Aesthetik und Poetik. Darmstadt, Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau 1960.
- Nell Walden, Lothar Schreyer: Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis. Baden-Baden 1954.
- Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. 2. Aufl., München 1981.

Sekundärliteratur

Zur Zeitschrift „Der Sturm“

- Sven Arnold: Das Spektrum des literarischen Expressionismus in den Zeitschriften *Der Sturm* und *Die Weissen Blätter*. Frankfurt a.M., Berlin, Bern u.a. 1998.
- Maurice Godé: Von der ‚autonomen Kunst‘ zum Kommunismus: Zur Entwicklung der expressionistischen Zeitschrift *Der Sturm* (1910–1932). In: Manfred Gangl, Gérard Raulet (Hg.): Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik.

Frankfurt a.M., New York 1994, S. 111–121.

Eva Kolinsky: Engagierter Expressionismus. Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik. Eine Analyse expressionistischer Zeitschriften. Stuttgart 1970.

Kurt Möser: Literatur und die „Große Abstraktion“. Kunsttheorien, Poetik und „abstrakte Dichtung“ im „Sturm“ 1910–1930. Erlangen 1983.

Volker Pirsich: „Der Sturm“. Eine Monographie. Herzberg 1985.

Peter Sprengel: Institutionalisierung der Moderne: Herwarth Walden und ‚Der Sturm‘. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 110 (1991), S. 247–281.

Ders.: Von der Baukunst zur Wortkunst. Sachlichkeit und Expressionismus im *Sturm*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 64 (1990), S. 680–706.

Enno Stahl: Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909–1933). Frankfurt a.M., Berlin, Bern u.a. 1997.

Wilderich Voermanek: Untersuchungen zur Kunsttheorie des „Sturm“-Kreises. Diss. phil. FU Berlin 1970.

Zu August Stramm

Jeremy Adler: „Kämpfen, Wirren, Stürmen“. Bemerkungen zu Stramms Biographie im Kriege und zur Entstehung seiner Werke. In: Lothar Jordan (Hg.): August Stramm. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung. Bielefeld 1995, S. 7–44.

Ders.: Kommentar. In: August Stramm. Die Dichtungen. Hg. von Jeremy Adler. München, Zürich 1990, S. 391–406.

Ders.: Nachwort. In: August Stramm: Die Dichtungen. Hg. von Jeremy Adler. München, Zürich 1990, S. 327–383.

Ders.: Von der Mystik zur Avantgarde: August Stramms „Erinnerung“. In: Harald Hartung (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Bd. 5. Stuttgart 1983, S. 200–210.

Jeremy D. Adler, John J. White (Hg.): August Stramm. Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters. Berlin 1979.

Armin Arnold: Die Literatur des Expressionismus. Stuttgart, Berlin, Köln u.a. 1966.

Elmar Bozzetti: August Stramm, ein expressionistischer Dichter aus Münster. Interpretation ausgewählter Gedichte. In: Westfalen (Münster) 57 (1979), H. 1–4, S. 116–125.

Ders.: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms. Köln 1961.

Rudolf Haller: August Stramm. In: Wolfgang Rothe (Hg.): Expressionismus als Literatur. Bern, München 1969, S. 232–250.

Christoph Hering: August Stramm. Untreu. In: Horst Denkler (Hg.): Gedichte der Menschheitsdämmerung. München 1971, S. 97–105.

- Ders.: Die Botschaft des Schweigens. Über die Steigerung der Ausdrucksgebärden im Verstummen der Sprache. In: Jeremy D. Adler, John J. White (Hg.): August Stramm. Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters. Berlin 1979, S. 14–30.
- Ders.: Die Überwindung des gegenständlichen Symbolismus in den Gedichten August Stramms. In: Monatshefte für Deutschen Unterricht 51 (1959), S. 63–74.
- Lothar Jordan (Hg.): August Stramm. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung. Bielefeld 1995.
- Ders.: Bemerkungen zu Stand und Aufgaben der Stramm-Forschung. In: Ders. (Hg.): August Stramm. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung. Bielefeld 1995, S. 103–134.
- Kristina Mandalka: August Stramm – Sprachskepsis und kosmischer Mystizismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert. Herzberg 1992.
- Peter Michelsen: Zur Sprachform des Frühexpressionismus bei August Stramm. In: Euphorion 58 (1964), S. 276–302.
- Kurt Möser: „Nach der strammen ‚Sturm‘-Methode gedichtet“ – Parodien und andere Textverarbeitungen im Umfeld der Lyrik August Stramms. In: Der Deutschunterricht 37 (1985), S. 58–73.
- Thea Pokowietz: August Stramm. In: Hermann Friedmann, Otto Mann (Hg.): Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg 1956, S. 116–128.
- René Radrizzani: ‚Allmacht‘. Ein Liebesgedicht. In: Jeremy D. Adler, John J. White (Hg.): August Stramm. Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters. Berlin 1979. S. 99–115.
- Ders.: Bericht des Herausgebers. In: August Stramm: Das Werk. Hg. von René Radrizzani. Wiesbaden 1963, S. 457–489.
- Ders.: Lebensgeschichte. In: August Stramm: Das Werk. Hg. von René Radrizzani. Wiesbaden 1963, S. 401–456.

Zu Otto Nebel

- Therese Bhattacharya: Otto Nebel. Bern 1982.
- Jörg Drews: „Denn wer den Bestien seiner Zeit genug hat angetan / der hat gelebt.“ Notizen zu den Ähnlichkeiten zwischen Karl Kraus' „Die letzten Tage der Menschheit“ und Otto Nebels „Zuginsfeld“. In: Ders. (Hg.): Das Tempo dieser Zeit ist keine Kleinigkeit. Zur Literatur um 1918. München 1981, S. 128–142.
- René Radrizzani: Geleitwort. In: Otto Nebel. Schriften zur Kunst. München 1988, S. 7–21.
- Peter K. Wehrli: Die „Unzeit“ ist vorbei. Zum Erscheinen der dreibändigen Ausgabe der Werke des Berners Otto Nebel im Verlag „Text + Kritik“. In: Orte 6, Nr. 28. Zürich 1980, S. 13–16.

Weitere Forschung

- Beda Allemann: Gibt es abstrakte Dichtung? In: Adolf Frisé (Hg.): Definitionen. Essays zur Literatur. Frankfurt a.M. 1963, S. 157–184.
- Erich Auerbach: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 4. Aufl., Bern, München 1967.
- Jan Benedikt (Hg.): K istorii russkogo avangarda. Stockholm 1976.
- Otto Betz: Das Geheimnis der Zahlen. Stuttgart 1989.
- Cor Blok: Geschichte der abstrakten Kunst. 1900–1960. Köln 1975.
- Reinhard Brandt: Reflexionen in Wort und Bild zu Auerbachs Konzept der Mimesis und Figura. In: Walter Busch, Gerhart Pickerodt (Hg.): Wahrnehmen, Lesen, Deuten: Erich Auerbachs Lektüre der Moderne. Frankfurt a.M. 1998, S. 176–196.
- Richard Brinkmann: „Abstrakte“ Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage. In: Hans Steffen (Hg.): Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen 1965, S. 88–112.
- Ders.: Zur Wortkunst des Sturm-Kreises. Anmerkungen über Möglichkeiten und Grenzen abstrakter Dichtung. In: Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch. Berlin 1961, S. 63–78.
- Kees Broos: Buchstabe, Text, Wort, Bild. In: Eleonora Louis, Toni Stooss (Hg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ostfildern 1993, S. 145–160.
- Ina Maria Brümmer: Apollinaire und die deutsche Avantgarde. Hamburg 1988.
- Frank Büttner: Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti. In: Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hg.): Mimesis und Simulation. Freiburg i. Br. 1998, S. 55–87.
- Françoise Cachin: Cézanne: Galeries nationales d'Exposition du Grand Palais <Paris>. Reunion des Musées Nationaux.
Cézanne: Paris, Galeries nationales du Grand Palais 25 septembre 1995–7 janvier 1996; Londres, Tate Gallery 8 février–28 avril 1996; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art 26 mai–18 août 1996. – Paris: Ed. de la Réunion des Musées Nationaux 1995.
- R. L. M. Derolez: Götter und Mythen der Germanen. Zürich, Köln 1963.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Hg. von der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 32 Bde. Berlin 1854–1961.
- Klaus Dirschel: Wirklichkeit und Kunstwirklichkeit. Reverdys Kubismustheorie als Programm für eine a-mimetische Lyrik. In: Rainer Warning, Winfried Wehle (Hg.): Lyrik und Malerei der Avantgarde. München 1982, S. 445–480.

- Reinhard Döhl: Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen?: Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert. In: Ulrich Weisstein (Hg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992, S. 158–172.
- Robert Donington: Richard Wagners Ring des Nibelungen und seine Symbole. Stuttgart 1976.
- Franz Carl Enders, Annemarie Schimmel: Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich. München 1988.
- Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert. München 1977.
- Harald Feldmann: Mimesis und Wirklichkeit. München 1988.
- Wolfgang Fleischer: Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache. Tübingen 1975.
- Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Erweiterte Neuauflage. Reinbek b. Hamburg 1992.
- Edward Fry: Der Kubismus. Köln 1966.
- Gunter Gebauer, Christoph Wulf: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. Reinbek b. Hamburg 1998.
- Felix Genzmer: Germanische Zaubersprüche. In: Germanisch-romanische Monatsschrift. Bd. I (1950/51), S. 21–35.
- Maly und Dietfried Gerhardus: Kubismus und Futurismus. Die Entwicklung zum autonomen Bild. Freiburg i. Br. 1977.
- Albert Gier: Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien. In: Peter V. Zima: Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995, S. 61–92.
- Camilla Gray: Das große Experiment. Die russische Kunst 1863–1922. Köln 1974.
- Will Grohmann: Wassily Kandinsky. Leben und Werk. Köln 1958.
- Mojmir Grygar: Kubizm i pèzija ruskogo i èsskogo avangarda. In: Jan van der Eng, Mojmir Grygar (Hg.): Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague, Paris 1973, S. 59–101.
- Siegfried Gutenbrunner, Heinz Klingenberg: Runenschrift, die älteste Buchstabenschrift der Germanen. In: Studium Generale 20 (1967), S. 432–448.
- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hg. von Hans Bächtold-Stäubli. 10 Bde. Berlin, Leipzig 1927–42.
- Werner Haftmann: Formidentitäten zwischen Musik und moderner Malerei. In: Hans Steffen (Hg.): Aspekte der Modernität. Göttingen 1965, S. 101–128.
- Ders.: Malerei im 20. Jahrhundert. 2 Bde. München 1954–55.
- Volker Hage (Hg.): Literarische Collagen. Texte, Quellen, Theorie. Stuttgart 1981.
- Jelena Hahl-Koch: Kandinsky. Stuttgart 1993.
- Aage A. Hansen-Löve: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Dialog der Texte. Hamburger

- Kolloquium zur Intertextualität. Wien 1983, S. 291–360.
- Henk Harbers: Postmoderne, Mimesis und Liebesdarstellungen. In: Bernhard F. Scholz (Hg.): *Mimesis: Studien zur literarischen Repräsentation*. Tübingen, Basel 1998, S. 287–299.
- Klaus Herding: Pablo Picasso. *Les Demoiselles d'Avignon*. Die Herausforderung der Avantgarde. Frankfurt a.M. 1992.
- Bruno Hillebrand: Expressionismus als Anspruch. Zur Theorie der expressionistischen Lyrik. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 96 (1977), S. 234–269.
- Elisabeth Hirschberger: *Dichtung und Malerei im Dialog. Von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst*. Tübingen 1993.
- Otto Höfler: Herkunft und Ausbreitung der Runen. In: *Die Sprache* 17 (1971), S. 134–156.
- Werner Hofmann: *Grundlagen der modernen Kunst*. Stuttgart 1966.
- Ders.: *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890–1917*. Köln 1970.
- Wilhelm Hornbostel, Karlheinz W. Kopanski, Thomas Rudi (Hg.): *Russische Avantgarde 1910–1934*. Kassel 2001.
- Max Imdahl: Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. 3 Bde. Frankfurt a.M., hier Bd. 3, S. 303–380.
- Ders.: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. München 1987.
- Gotthard Jedlicka: *Der Fauvismus*. Zürich 1961.
- Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg i. Br. 1998.
- Heinz Klingenberg: *Runenschrift – Schriftdenken – Runeninschriften*. Heidelberg 1973.
- Rolf Klopfer, Ursula Oomen: *Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung. Entwurf einer deskriptiven Poetik*. Rimbaud. Bad Homburg v.d.H. 1970.
- Volker Klotz: Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst. In: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1992, S. 180–195.
- Thomas Koebner (Hg.): *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*. München 1989.
- Wolfgang Krause: *Runen*. Berlin 1970.
- Hildegard Labenz: Zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes. In: *Das Nibelungenlied. Aus dem Mittelhochdeutschen übertragen von Günter Kramer*. Hanau 1983, S. 403–410.
- Lexikon der Symbole*. Hg. von Udo Becker. Freiburg, Basel 1992.
- Lexikon der germanischen Mythologie*. Hg. von Rudolf Simek. Stuttgart 1984.
- Jurij Lotman: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt a.M. 1973.
- Ulrike Sophie Lux: „Auswahl und Ablehnung gibt es nicht.“ Reflexion und Realisation amimetischer Schreibweisen in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Tübingen 1999.

- Thomas Maier: Die Kriegsliteratur August Stramm und das Problem der expressionistischen Abstraktion. In: *Literatur für Leser*. 1990, S. 155–170.
- Hartmut Marhold: *Impressionismus in der deutschen Dichtung*. Frankfurt a.M., Bern, New York 1985.
- Piet Mondrian. *Catalogue Raisonné*. 3 Bde. Bd. 2–3: *Catalogue Raisonné of the Work of 1911–1944*. Bearbeitet von Joop M. Joosten. München, New York 1998.
- Rodolf Neuhäuser: „Avantgarde“ und „Avantgardismus“. Zur Problematik von Epochenschwellen und Epochenstrukturen. In: Peter V. Zima, Johann Strutz (Hg.): *Europäische Avantgarde*. Frankfurt a.M., Bern, New York u.a. 1987, S. 21–35.
- Constanze Peres: Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos. In: Hans Körner, Constanze Peres, Reinhard Steiner, Ludwig Tavernier (Hg.): *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*. Hildesheim, Zürich, New York 1990, S. 1–39.
- Jürgen H. Petersen: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*. München 2000.
- Hans Ulrich Reck (Hg.): *Imitation und Mimesis. Eine Dokumentation*. In: *Kunstforum International*. Bd. 114/Juli–Aug. 1991: *Imitation und Mimesis*, S. 63–85.
- Birgit Recki: *Mimesis: Nachahmung der Natur: Kleine Apologie eines mißverstandenen Leitbegriffs*. In: *Kunstforum International*. Bd. 114/Juli–Aug. 1991: *Imitation und Mimesis*, S. 116–126.
- Peter Rehder (Hg.): *Einführung in die slavischen Sprachen*. Darmstadt 1998.
- Karl Riha: *Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collage als poetische und satirische Technik*. Stuttgart 1971.
- Robert Rosenblum: *Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1960.
- Christa Saas: *Kandinsky und Trakl. Zum Vergleich der Abstraktion in der modernen Kunst und Lyrik*. In: Gerald Chapple, Hans H. Schulte (Hg.): *The Turn of the Century. German Literature and Art, 1890–1915*. Bonn 1981, S. 347–376.
- Veronika Schlör: *Hermeneutik der Mimesis. Schöpferische Verdichtung in der Lyrik Christine Lavants*. Düsseldorf, Bonn 1998.
- Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hamburg 1993.
- Arbogast Schmitt: *Mimesis bei Aristoteles und in den Poetikkommentaren der Renaissance. Zum Wandel des Gedankens von der Nachahmung der Natur in der frühen Neuzeit*. In: Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg i. Br. 1998, S. 17–53.
- Volker Schunck: *Das provozierte Sehen: Ironie und Reflexion im Kubismus von Picasso, Braque und Juan Gris (1907–14)*. Zürich 1984.
- Henry I. Schvey: *Doppelbegabte Künstler als Seher: Oskar Kokoschka, D. H. Lawrence und William Blake*. In: Ulrich Weisstein (Hg.): *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1992, S. 73–85.

- Ferdinand Solger: Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Ausgew. von Bengt Algot Sörensen. Frankfurt a.M. 1972.
- Thomas Steiert: Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten. Beziehungen zwischen Musik und Malerei. Frankfurt a.M. 1995.
- Karlheinz Stierle: Babel und Pflingsten. Zur immanenten Poetik von Apollinaires „Alcools“. In: Rainer Warning, Winfried Wehle (Hg.): Lyrik und Malerei der Avantgarde. München 1982, S. 61–112.
- Rolf Tarot: Mimesis und Imitatio. Grundlagen einer neuen Gattungspoetik. In: Euphorion 64 (1970), S. 125–142.
- Friedrich Tomberg: Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst. Neuwied, Berlin 1968.
- Johannes Ullmaier: Yvan Golls Gedicht „Paris brennt“. Zur Bedeutung von Collage, Montage und Simultanismus als Gestaltungsverfahren der Avantgarde. Tübingen 1995.
- Silvio Vietta: Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 48 (1974), S. 354–375.
- Jan de Vries: Altgermanische Religionsgeschichte. 2 Bde. Berlin 1956.
- Carsten-Peter Warncke: Pablo Picasso. 1881–1973. Hg. von Ingo F. Walther. 2 Bde. Bd. 1: Werke 1890–1936. Köln 1991.
- Harald Weinrich: Semantik der Metapher. In: Folia Linguistica. 1 (1967), S. 3–17.
- Ulrich Weisstein (Hg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992.
- Ulrich Weisstein: Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden. Einleitung zu: Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992, S. 11–31.
- Katrin Wiethage: ‚Jede Metapher ein kleiner Mythos‘. Studien zum Verhältnis von Mythos und moderner Metaphorik in frühexpressionistischer Lyrik. Münster, New York 1992.
- Daniel Wildenstein: Monet. 4 Bde. Bd. 1: Monet oder der Triumph des Impressionismus. Bde II–IV: Werkverzeichnis. Köln 1996.
- Gottfried Willems: Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen 1989.
- Judith Winkelmann: Abstraktion als stilbildendes Prinzip in der Lyrik von Hans Arp und Kurt Schwitters. Frankfurt a.M., Berlin, Bern u.a. 1995.
- Bodo Zelinsky (Hg.): Russische Avantgarde 1907–1921. Vom Primitivismus zum Konstruktivismus. Bonn 1983.
- Bernard Zurcher: Georges Braque. Leben und Werk. München 1988.

VI VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. Claude Monet: Verschneiter Getreideschober bei bedecktem Himmel (Meule, effet de neige, temps couvert). 1890–1891. Öl auf Leinwand. 65 × 92 cm. The Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. Martin A. Ryerson Collection, Chicago, Illinois.
2. Claude Monet: Getreideschober bei Tauwetter und Sonnenuntergang (Meule, dégel, soleil couchant). 1890–1891. Öl auf Leinwand. 65 × 92 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois.
3. Paul Cézanne: La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves. 1904–1905. Öl auf Leinwand. 60 × 73 cm. Moskau, Staatliches Puškin-Museum für bildende Künste.
4. Henri Matisse: Frauenbildnis mit dem grünen Streifen (Madame Matisse à la Raie verte). 1905. Öl auf Leinwand. 25,8 × 20,6 cm. Kopenhagen, Königliches Museum.
© Succession H. Matisse / VG Bild-Kunst Bonn 2003.
5. George Braque: Krug und Geige (Broc et violon). 1909–1910. Öl auf Leinwand. 117 × 73 cm. Basel, öffentliche Kunstsammlung. Kunstmuseum.
© VG Bild-Kunst Bonn 2003.
6. George Braque: Frau mit Gitarre (Femme à la guitare). 1913. Öl auf Leinwand. 130 × 73 cm. Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne.
© VG Bild-Kunst Bonn 2003.
7. Wassily Kandinsky: Komposition IV. 1911. Öl auf Leinwand. 159,5 × 250,5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
© VG Bild-Kunst Bonn 2003.
8. Wassily Kandinsky: Skizze I zu Komposition VII. 1913. Öl auf Leinwand. 78 × 100 cm. Privatsammlung.
© VG Bild-Kunst Bonn 2003.
9. Piet Mondrian: Grauer Baum (The Gray Tree). 1911. Öl auf Leinwand. 79,7 × 109,1 cm. s'-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum.
10. Piet Mondrian: Blühender Apfelbaum (Bloeiende Appelboom). 1912. Öl auf Leinwand. 78,5 × 107,5 cm. s'-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum.
11. Piet Mondrian: Composition N° II. 1913. Öl auf Leinwand. 88 × 115 cm. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.
12. Piet Mondrian: Composition with Blue, Yellow, Red, Black and Gray. 1921. Öl auf Leinwand. 42 × 50 cm. Amsterdam, Stedelijk Museum.

VII ANHANG

UNFEIG¹

Eine Neun-Runen-Fuge

Zur Unzeit gezeit.

Eine Geige rief zu Fernen; —
Eine Geige rief innig.
Ein Tiefer fing Feuer tief innen.

¹ Der Text folgt der Ausgabe: Otto Nebel: Das dichterische Werk. Bd. 1, hg. von René Radrizzani, a.a.O., S. 183–232. © für den abgedruckten Text: edition text + kritik. München 1979. Weitere Reproduktion des Textes ist durch dieses Copyright geschützt.

Einer zeigt eine Runen-Fuge.

U E I
N F G
T R Z

Neun Runen nur,
nur neun.
Neun Runen feiern eine freie Fuge nun.

UNFEIG,
Eine Neunrunenfuge,
zur Unzeit gezeit.

FIRN-RUF

UNFEIG, ein Freier zeigt eine Fuge in Runen.
Ein Tuniegut erzeugt nie Fugen; er eifert gegen Ur-Zeugungen.
Feige nennen Fugen: »Unfug«.
Feige irren.
UNFEIG nennt eine Fuge: FUG.
Fugengegner rufen irr: »Rettet eure Uffizien innen!
UNFEIG ruiniert eure Uffizien innen!«
(Gegner regen nie einen Freien uff. Gegner zerzerren nur zu gerne.
Gegner retten nur Getue. Tintenfritzen triefen gerne).
Ein feiner Zeiger eifert nie. Er zeugt. Er zeigt.
Ein Feiger nur tut nie genug; er geizt.
UNFEIG geizt nie.
Er erfreut nur einige Ur-Getreue, einige Zeuger.
Er eignet einigen Feinen eine Neun-Runen-Fuge zu.
Regneten nur Runen runter?
Nein!
Eine Geige rief zu Fernen, eine Geige rief innig.
Ein Tiefer fing Feuer tief innen.
Genug! — Unentziffert ging nie einer ein,
UNFEIG erfreut nur Reine, Freie.
UNFEIG, ein firner Erfreuer, ein Freuer, ein Treuer,
zeigt eine Fuge in Runen.
Nun erntet, Getreue!
Neue Zeiten reifen fuer Ernter.

In Treue,
euer UNFEIG.

EIN RUNENRING

Ein U
 Ein E
 Ein I
 Ein Enn
 Ein Eff
 Ein Ge
 Ein Zett
 Ein Te
 Ein Err
 Neun Runen nur
 neun nur
 nur neun
 neun Runen feiern eine freie Fuge nun
 Unfug erfriert
 Feuer fing Engen
 Unfug zerfriert
 Enge fing Feuer
 neunzig Zentner runtertreten!
 runter
 runter
 runtertreten
 trifft nur Tiefe
 Tiefe nur
 rufe zu fernen Ufern nur
 Rufer rufe
 Rufer rette ure Runen
 feine Netze treffen reine Ringe
 rufe
 netze
 rette
 geige
 zeige neue Ufer
 ferne neue Ringe
 neunzig Neue
 neunzig Ure
 funfzig Ufer
 neunzig Retteringe neue
 funfzig Neunzigringe
 neue
 neue
 Neuerungen
 zeuge Zeugen Feuerfurten
 ungefeit in Feuerringen unter erzen Griffen zerfeigen Geizriffe
 Zeter zerteigen

Retter geizt nie
 gurtet ungefeit in einer feierfernen Zunft ein Frei-genug
 zurret feine Gitternetze zu
 zu
 nur zu
 Reinen reift nun reiner ein Entgrenzen
 INNIG entengt
 entrinnet
 reitet
 nie nur unter Rettern getreu
 nie reuig gezeigt
 zu fernen Ufern nur entgrenzt
 zur Ferne fernt
 zur Firnen-Ferne
 zu
 nur zu!

UNFFIG UZT GERNE TEUTE

Nette ziert ein netter Reiz
 nur ein einziger Reiz ziert fertige Zeugen
 fertig
 nie nett
 neinnein
 Nie geizt ein Feuerzeuger
 nie Feuer geizt
 nie Zeuger nein
 nienie
 Ein einziger Reiz ziert fettige Feuerzeuge
 Unfertige nie
 Nunze zeigt zur Unzeit Eifer
 Zentner turnen
 gerinnen in Furz
 Teifi Teifi
 Zeiger irrt nie
 Zigeuner reiten Ziegen fertig
 Euterziegen
 Tittenziegen
 Nutten
 gern greinen reizige Zierziegen
 Tiere
 Tiere greinen nie
 in Rinnen Geifer eitem
 Ungetreue zerrt Eiter zur Unzeit

Tiger erregen Feige
 ungeeignet zur Treue
 Zeterziege
 Zitzentier zurzeit
 Ritter zeigen Eifer
 Ritter neigen zur Treue
 Ziegen zertreten Enteneier
 zur Ziegenreue Ritter geigen fein
 Ritter ziert nie ein Trug
 Ritter Retter gurtet Neigung neu
 Ritter erneuern
 Ritter INNIG erinnert
 Enten entern Riffe
 Gunter effeff unter Enten
 nie reuiger Nunzig
 reifer Funziger
 Reffe entern funfzig Freier
 neunzig Eier nunzen
 Funzen geifern eingeengt
 feigen Trieze
 treten Feine
 Gurten giftet
 Giere geizen
 Fingerziegen
 Zungen fingern
 nie zetert reine Zier
 nein
 nie!

REIZRUNEN GEGEN ZEITUNGEN

Enten entern Enten
 Enten treten Enten
 Tretenten entern Enten
 Enten zertreten Zeterenten
 Zentner-Enten zertreten Enteneier
 teure Eier
 Eier teurer
 ei
 einige Ziegen treten Enterinnen
 gern zertreten Enten Ziegeneier
 Ziegen zetern nie
 ent-entet
 Getritt

ei

»entente«

ENTENTE tritt nie

tritt nie Enten

tritt nie

tritt ein

ente, niete

niete, zeite

ungetreten

Zeitung

Niete

Zeitung Zeitung

tritt Zeitungen ein

tritt nie in Zeitungen

nie tritt in Zeitereien ein

in Zeterzeiten nie

niete nie Nieten

Niete ENTENTE

Ente

zeitig entniete Zeit-Nieten

entzeitunge Unzeit

tigere nie

rennt nie ein Fein zur Unzeit

entere Innen-Enten

Reutter entete nie

Reutter nie Euter

innere Euter

triefen Zeter-Tunten Tinte

treffen innen »etui«.

REIZUNGEN

Regierungen turnen nett

nie tritt in Regierungen

tritt in Regungen in Turn-Riegen

Einer tut neu

ein Neuer tutet

ein Tuer turnt

ein Tuter giert

ein Feiner ferzt

Eingriff

regnet Geifer

Einer eifert Gitter

ein Guter reitet Neger

Einer tuntet
 ein Tinter futtert
 Einer trietzt Tiere
 ein Tier ruft: Zigeuner!
 Einer grunzt feige Neuerungen
 tritt einige Freie
 Gierzeiten nieten
 Eiferer treffen Ritzen
 enten Geniete
 zeitite
 zu tun
 zu nutten
 zu fingern
 greifen in Feuer
 zerfingern
 zerteigen.

REIZ

Netter reiten Zinnritter zur Gruft ein.

ZURUF

Ferntreffer, regt eure Gere!
 Ferntreffer, eint eure feurigen Rufe!
 Tuff trug Unzen Unreife
 nun nutzt euer Gut
 nutzt Guten fernerer Zeiten in Treue
 entgiftet Erregen
 Zerfetzer enteignet
 Zerteigern zeigt Ruten
 zeugt reinere Zeugen
 Entgeizer
 Entgierer
 Entgrenzer
 Erfreuer
 Ting-Zeugen, getreue
 erzfreie Geeinte
 ergriffene Reiger
 in Tiefen Erneute
 gen Innen Erreifte: Erringer.
 Ferntreffer, regt eure Gere!
 Zinnen eurer Zeit zu zieren, rettet eure Ernte-Runen!
 Neue Innigzeiten reifen.

FEIGENTEE TUT GUT

Igittigitt

fette Neffen neigen zu Teuten

Finnen zu Finnen

Tunten zu Reuter

Untere zu Unteren

Uferteer zu Tiefenteer

Feigentee tut Nieren gut

Reuter reizt Terrinentunten

Riegen finten

Eggen runzen

runz

terunz

tefitt

fette Ziegen füttern rein

Nierentee tut Rentnern gut

ritte Reue gegen Zeiger

rennten Zeiger gegen Reue

einzig Zentnerinnen uzen

Tunten uzen

Tintenreffe

Reuterriegen runtertreten

Eingriff rettet Tigerzunge

Zinnientee tut Geigern gut

Tee in tiefen Tienen innen

teige Tunten zeigen tiefer Innengier

neunzig Teige runterfieren

Geier zerren Tuntentitten

Geier füttern Eier rein

eine Zeitung geifert gegen Treue

Geiergier erneuert Unzeug

Feige zeugen Unterzeug

feige Geier unterfetzen Nierenfette

Feigentee tut gerne gut in Rittertreffen gegen Teute.

EIN RUNENRENNEN

Reigen

Geiger

Geigerin

Zeiger neigen Zeigerinnen

Zeit gerinnt in Geierfirmen

Reuter reizt Zigeuner-Enten

Geier rennen

Ritter rennen
 Ziegen rennen
 Neffen rennen
 Zeiger rennen
 Geiger rennen
 Tiger rennen
 Enten rennen
 Eier rennen
 Tunten rennen unter Eier
 Rennreiter rennen in Freier rein
 Tintenregen
 Riegen rennen
 Tinten rinnen
 Fett gerinnt in Tienen innen
 Ringe feiern Feuerregen
 Feuerzungen greifen Uferriffe
 Netze treffen Ungeziefer
 ein Rennreiter trifft ein
 trieft
 ein Ren-Tier rennt
 einen Rentner zertreten
 ein Reuter rennt
 ein Zeuge erfriert unter Feuerrunen
 Feuerungen regnen Ringe
 ein Unzeuge zur Zeitung rennt
 Neger rennen nie in Tintenregen
 geringe Engen zu reizen
 rennen Renner in Terrinen
 Regen in Terrinen rinnt
 Zierregen rinnt in Enteneier
 in Zeitungen rinnt Feuer gerner
 Nieren gerinnen
 in Regierungen gerinnen Neuerungen
 Rungen reiten unfertige Ungen
 in Erinnerungen reizen Zentnerinnen
 Entenreize in Geiereiern reizen Ziegen fein
 in Unterzeugen eifert Ungeziefer
 tiefer teufen
 tiefer netten
 tiefer uzen
 Tinten gerinnen
 Tunten retten Untergeier-Eier
 Getier
 getigert reizen Ziegen Zigeuner
 ritte Reue gegen Finten
 ritten Ziegen gen Unterzeug

in Erinnerung teurer Eier einer freien Feier
 Ferien uzen Gierige
 Neune runterteufen
 eifrig neunnen
 Eifer neunzig in Finten
 fertiger Eifer in Ziegeneiern
 Nie gerinnt ein Runenruf in Geierfirmen!

TEUFUNG

Feiereifer teufen
 Feuereifer tiefen
 Fugen teufen
 tief erfugen
 Fug entgieren
 erfugte Eifer tiefer teufen
 tiefer geteufte Eifer erfugt erneuern
 erneute Eifer feiern
 erneut tiefer einige Feuereifer eifrig reinigen
 enteifern
 fern zerfugen
 tiefer tiefen
 tieftief teufen
 Getief erteufen
 Tiefteufen erfugen
 Tiefteufen ereifern
 Tiefeifer teufen
 Tiefteufeifer tiefen
 Tiefteufeifer tiefer teufen
 Tiefteufeifer feurig tiefer teufen
 Tiefteufeifer erneut feurig erfugen tief
 Tieffeuerfugen enteifern
 Tiefe fieren
 Tiefe tiefer fieren
 Tiefe zentnern!
 nie Tiefe finten
 Tiefe feiern
 Tiefe gegen Unzeit fieren
 Zeiten fieren
 Fergger zerfetzen
 Fergen erretten
 nun fernt ein Ufer
 fernt ein Ruf in Feiertiefen
 feint ein Reif in teufen Tiefen

ein Ferge ruft: Riff!
 ein Riff entern in Tiefen
 ein Riff entzentnern in Urtiefen
 ein Urriff entfernen
 in Urtiefen reifen
 Feuer fieren
 Urtiefen fieren
 tiefer
 tiefer
 tiefer fieren
 Urtiefen zerteufen
 Urteuf fieren
 Urteuf tiefer zerren
 entzentnern
 zerreifen
 zerfreuen
 URTEUF-GUT ergreifen!

URGUT-ZEIGER

Rief EINER Fug
 riet Rettung
 rief
 Gereut
 Runen zertreffen Ruten
 Runen zertreffen
 zeugen neue Zungen Urgut-Rufe
 neue Geigen zittern unter reifen Griffen
 neue Fugen greifen ein
 neue Zeiten reifen
 nur getreu entziffern
 nur genug entziffern
 nur nie ereifern zur Unzeit
 innen zeitiger erreifen
 zeitiger geeignet retten
 nie erfrieren
 nie zigeunern
 nie zergiften
 nie zergruften
 nie zerfingern
 nie zerzerren
 nie zerzieren
 nie zergieren
 nie zerteigen

nie zerrinnen
 innen einen
 eigen innern
 innen geigen
 innig
 innig
 einen
 einen!

EINER rief
 Freie riefen
 Feine rieten
 Runen riefen
 Freie rufen
 Freie geigen
 Freie freuen
 Runer rufen

EINER rief zu Geigenufem
 Feuer fingen eure Grenzen
 Feuer fingen eure Fetzen
 Geigenferge rief zur Ernte
 Retter Ferge ruft zur Feier
 feiert
 feiert eure Urgut-Zeugen!

GEFEIT GEGEN UNFUG

Gittert nie Ruinen ein
 nur eure irren Regierungen gittert in neunzig Erzgitter
 eure Teig-Treter gittert ein
 eure Enteigner
 entgegnet nie euern Zier-Furzern
 entfernt eure Triezer
 fertig!

GEFEIT GEGEN IRRE

Funfzig Irre treten ein
 treffen nur Irre
 treten unter Irre
 treten ein in irre Unzeit
 treten Irrengitter ein
 Irre gittern Irre ein
 Retter gittern Irre nie in Gitter ein

Retter entgittern
Erretten irrt nie
Retten ringt in Feuerfirnen
Irre zerringen in Eigennetzen
Retten entgittert Eigengrenzen
Irre zergrenzen
Retten erufert Runenufer
Irre entufern in Unfug
Retten greift ein zu geeigneter Zeit
Irre zerzerren
Retten zeugt nie Unfug, nie
Irre zeugen Eignereien
Retten zerneint nie
Irre zerneinen
Retten entfernt Zerteigen
Irre zertuffen
Retten netzt gerne Erfreuen
Irre ergreift eine feurige Gier
Irre zertieren
Irre zerfetzen
nie irret Erretten

zeitig feien gute Retter Innentiefen-Netze gegen Irren-Eingriff.

FUNFZIG IRRE UNTER NEUN RUNEN
 (Nur fuer Unirre geeignet; einigen Freien zugeeignet).

Funfzig Irre treffen zu in einer reifen Runenfuge.
 Nun tritt Eugen Neter ein
 reuiger Eigennutz in Irrungen
 trutzt unfrei: »Rettet euern feinen Eugen!«
 Tritt Enriette Gutentruz ein
 gefeit gegen Reue
 eifert nur gegen Teeterrinen.
 Ter-Tegen tritt ein
 Terenz in Gent
 erntet nur Teer.
 Tritt Reni Trettin ein
 Triene zu Trier
 freit nur fette Furiere.
 Ginf Uru tritt ein
 Ferge zu Rigi
 rennt innig gegen Riffe.
 Tritt Erni Neuntuter ein
 Furie zu Fingerfing
 feuert nur Enteneier.
 Zegu Ungu tritt ein
 Nigger zu Urru-Tirritei
 futtert nur Gnu-Euter.
 Tritt Fritzi Ertner ein
 Furunze zu Zenn in Grett
 entziffert unter Ziegen Fritz Reuter.
 Eintritt Trutz Rettig
 Zierfigur in Untertrenningen
 zertritt unter ungunen Treffern nur neue Urnen.
 Tritt Zitti-Irene zu Neitung ein
 Freiin in Neitung-Regitten
 zetert nuttig in zertinteten Unterzeugen gegen Zeugung.
 Nun tritt Gunter Gierig ein
 trifft nie einen guten Gegner
 ein guter Ringer zurzeit.
 Nun tritt ein UNIRRER gegen Regierungen
 trifft
 funfzig Gegentritte gegen einen Freien
 treffen nie
 einen guten Gegner treffen Regierungen nie
 unten reiten gierige Gunter
 Retter reifen in Feierfernen
 unten treten funfzig Irre Irren entgegen.
 Nun tritt Regine Tietze ein

eine gute Nutte zur Unzeit
 trifft rein nie einen guten Nutter unter Ziegenreitern in Uri.
 Trent Nutzer tritt nun eifrig ein
 Zitterer zu Rittergut
 zerfingert Geigen
 zerfetzt Zeitungen
 zertrennt einen Rettig in neunzig Trenne
 zittert zur Zitti-Irene in Unterzeug
 zerfetzt Tinten-Irenen-Unterzeug in Unter-Unterzeuge feiner fein
 ein Neuerer in Erinnerungen
 nie geizig.
 Nun
 tritt ein Reizer ein
 Erri Fugger
 ein Eingreifer zur Unzeit
 tritt nie in Retter-Riegen ein
 frettete in Greifengriefen nie Nutzen genug
 gereizt zerneint er neue Innenrufe
 nietet nur Eigenzeug
 futtert Efeu
 fing zu Unfug Freie ein
 zertritt Tiere in Ferien
 ein netter Neunziger.
 Tritt trutzig eine Neue ein
 Generette Frigitte zu Err
 Ritterin
 reitet nur Tiger
 Tigerin in Ritter-Treffen
 zeigt Zeugen gerne feine Ringfinger
 ereifert Erri Fuggern zu neuen Nieten
 nennt nur einen Nenner
 nennt nur Erri
 erregt Unterirre zu Triezereien
 rettet Ungeziefer
 ritzt Runen in Zinnringe
 turnt eifrig in Ritter-Erz
 erntet Untergriffe
 futtert Nieren
 fingert in Tiefen
 teuft entfuggert in Feierzeiten zur Urtiefe ein;
 nur in entritterten Fernen zu retten.
 Nun tritt ein inniger Reuer ein
 Nerf Urn
 ein feiger Entgierter
 nie zur Eigentreue reif
 nie zugezurrt zur Gurtung innen

nur zur Eifer-Reine zugerungen
 unfrei zerrief er ein Geigen-Innen
 unreif zerriet er ein Innen-Gerufe
 nie fertig erinnert
 nie einte er Regungen fertig
 nun reut er zur Reife
 er
 Grenzer
 entgrenzt;
 nur unfeig zu retten.
 Nun giert eine Neue in Nennung
 Nerri Zerzerre zu Zurnen in Geifen
 zernutzt nur Nerfe, Nerfe, Nerfe
 nennt Regungen: »Reife«
 nennt Erregungen: »Tiefe«
 zernuttet Freie
 entreinigt Feine
 rettet Treue nie zu Geigen-Ufern
 fing Feuer
 Firnenfeuer
 reine Firnenfeuer
 feigte in Engen
 ging unter Enge
 ging unter
 zerzerzte ein Urnetz in engere Zurre
 gerinnt zu Geiz
 freut nie einen Geiger
 zu untief zur Reife
 zu unfein zur Tiefe
 girt giftige Reize
 zu nuttig zur Geige
 zu gierig
 zu feig;
 nur in Fegefeuern zu entnuten.
 Tritt ein fetter Irrer ein
 ein Gernefein
 ein Firnfurz
 Teut Tezze in Nutzenur
 zernutzt Freie unter erzeugten Gittern
 reizt Unfreie zur Erzeugung unfeiner Nieten
 futtert nie Tiere
 freit nie eine feige Ziege
 zerrt Zeuger, Nenner, Zeugen in Engen
 fingert Gift in Erregte
 zentnert Getue
 uzt gerne Firner

tritt eine gefreite Feine
tut nur zu Eigennutz gut
greift gern in reifere Innen ein
tut treu
zerneint;
nur unter Teuffeuern in Zentnertiefen zu erretten
zu entnieten
nur nie nennen;
zu Teuten-Zinn entfetten.
Retter-Runen nennen eine gute Zeugin
nur in Eigenrunen zu nennen:
E.-TE.
tut nur Firnern innig gut
reift unter Reinen nur
reizt nie zu ungunen Eignereien
riet Rettung
rief nie in Feierfernen
zerfingerte nur nie
grenzte nie ein Innengut in Gitter
reffte eine reine Neigung nie
nein
nie;
nur ein einzig Irren innen rinnt in Tiefen
nur ein einzig Irren zu entfernen
gerettet!
Reinrennt Itten Furtgerner
in Teningen zerfingertes Eigentrutz
reizt eifrig neugierige Teute
girrt Ziffern-Reigen
fegt unter Feuerzeugen
rennt gerne in Feuer rein
ruft zu Zeiten: »Innen eiert ein Untergurt,
ein Zentner reitet innen gegen Gitter,
innen zerfriert ein Netz gute Tiere,
ein Rennfeuer erfriert,
ein Zinnzeiger tiftet fitterfein einen Zigeuner,
innen reizt eine Eiter-Ente eine Ziege zu Ringfingern!«
ruft er irr;
nie zu retten in einiger Zeit.
Nun
Fenni Geinen
freite in Territet einen Gefreiten
einen Reiter
Erni
Fenni Erni-Geinen
Gift zerfetzt Reiternieren

Fenni Geinen entreitet
 Fenni Geinen freit in Tenerife einen neuen Gefreiten
 Gift zerfetzt innen einen neuen Gefreiten
 Gift-Fenni entrinnt unergriffen
 in Trier freit Fenni einen neuen Gefreiten
 Reiter
 Gift
 Fenni entreitet feurig
 erneut freut Fenni einen Reitergefreiten
 in Erfurt
 Nierengift
 Fenni entrinnt
 freit in Genf einen Gefreiten
 Gift zerfetzt einen neuen Reiter innen
 Reiterin Geinen entrinnt unergriffen
 unergriffen
 nun girrt Fenni Geinen in Gent
 zergiftet einen genter Gefreiten
 einen Reiter
 entrinnt
 reitet
 reitet
 in Teningen freit Fenni Geinen einen gefreiten Zureiter
 Gift
 Fenni entreitet unergriffen
 erneut unergriffen
 erneuert in Neitung-Regitten Giftereien
 zernierengiftet einen gefreiten Reiter
 entrinnt
 zergiftet in Nutzenur einen Rennreiter
 entrinnt
 reitet in Territet ein
 freit einen gefreiten Rennreiter
 Ritter Neun-Ein
 er entrinnt
 Fenni Geinen ergriffen in Territet;
 nun zerfetzt Fenni nur Zinnritter in freier Zeit
 eine entgiftete Gier unter Irren.
 Nur in Regierungen gerinnt Gift zu Irrenfett.
 Regierungen nie zu retten
 nein
 Teute in Tinten entgiften!
 Nun einen neuen Irren in einer reinen Fuge fuer Unirre zeigen
 einen Finnen
 einen feinen Unteut
 Niet Tienen in Tunren

turnte Ringe
 einzig
 einzig turnte er einzig Ringe
 nie Ringer
 Ringe-Turner nur
 in Finnien turnte Niet Tienen unter Ter-Tegen
 in einer feinen Riege
 nun turnt Niet nur Teerringe
 trieft Teer
 Teer trieft unter Feuergriffen
 unter feurigen Untergriffen
 Tienen trieft nun reinen Irren-Teer
 eine finnige Teerfigur unter Irren in einer entteerten Firnfuge
 eine Runenfuge teert nie
 reine Entzentnerie
 in guten Treuen
 Niet Tienen turnt in Treue Teerringe
 turnt
 turnt
 ein runtergezerter Riegenturner
 Ringeturner
 ein Runter;
 nur in Urru-Tirritei zu entteeren unter Gnu-Niggern;
 zu ent-tienen
 zu ent-niet-tienen
 zu ent-ter-tegnen
 zu retten.
 In Regierungen gerinnt Irrenteer unter Furzfeuer zu Zeitungenteer
 Zeitungenteer erzeugt Tintengier
 Tintengier nur neuen Zeitungenteer
 Neuzeitungenteer nur Geiertee
 Geiertee nur Enteneifer
 Enteneifer erzeugt in Zeitungen Gnu-Rettige
 Gnu-Rettig-Teer gerinnt in Teuten zu Teutereuteu
 Teutereuteu zu Grunzfeuer
 Grunzfeuer zerzetert Entgiften
 Untier-Gezeiten zertrennen erreifte Erretter
 Irrenzeiten reifen.
 Zurzeit ringt nur Inti Riu-Fu zu Ningu-Tze in Erinnerungen
 Inti Riu-Fu
 eine feine Irre
 eine Tee-Irre
 eine Urnen-Irre unter Irren
 in Ningu-Tze trifft Inti einen Teut
 einen neugierigen Rentner
 Inti geigt

ein Teut eifert gegen freie Erfreuerinnen in Ningu-Tze
 Inti geigt einen Reigen fein
 ein Teut eifert gereizter gegen innige Geigerinnen
 Inti Riu-Fu geigt inniger
 ein Teut zetert gegen Innenreife in Ningu-Tze
 ein Untier tritt gegen eine teure Feier-Urne
 Inti geigt, geigt, geigt
 ein Teut zertritt eine Inti-Geige
 ein Untier zerfetzt einen Feeen-Gurt
 nun greint in Erinnerungen eine irre Geigenfee zu Ningu-Tze;
 nur zu erretten unter Firn-Rittern.
 Grunzteute in Tigerfett entgiften!
 Fette Reizer enteignen.
 Ein Trienter tritt ein
 Fernini Tinturetti
 Teure nennen Trienter: »Trientiner«
 Trienter nennen Teute: »Tuttinutti«
 Freie nennen Teute nie
 teutereuteu
 teu
 teu
 Fernini Tinturetti
 Zeitungen-Tinter zu Trient
 zierig
 nutzig
 fingerfertig
 Unfugreiter
 fintet Reife
 geifert Eifer
 geigt nie
 zeigt nie Treue
 Tineff
 zerrinnt zu Zunftgier
 zertufft
 ein Irrer;
 Zeitungen retten nie einen irren Tintengeier.
 Nun
 Inge Gutzeit zu Tinnfurt
 eine unreine Gnitze
 eine fertige Niete
 ein Reff unter Irren
 erregt Gegen-Eifer
 nennt Nerz: »Erz«
 Erz: »Terz«
 Ernte: »Grete«
 Grete: »Niger«

Niger: »Fett«
 Fett: »Figgi«
 entfettet Finger in Nierentee
 zigeunerte in Tennen
 nennt Inge Gutzeit: »Gute Gezeitenrinne«
 zurzeit eine fette Irre;
 nur unter eifrigen Geiern zu retten!
 Reiniget eure Erregungen.
 Feuert nie Enteneier gegen Gnitzen.
 Eugen Zennin in Fenzig
 unter erfugten Irren ein Frierer in Eigengrenzen
 grenzt feine Innengitter unter Erinnerungen
 rennt in Unfug-Netze innen
 zittert unter Erfreuern
 zetert unter Erzittern gegen Tiere
 geifert irr: »ein Zuff zurt zu,
 ein Uff ziert feine Zieriere,
 Urtier unter Efeu ein Eifer
 Nuppen nur nie zu neun
 reffen reifen reiten rennen
 Feigen teeren geifen
 neifen Teifen!«
 Eugen Zennin in Fenzig
 ein Frierer in Eigengrenzen
 er reizt eine Neutinter-Zunft;
 nie zu erretten
 innen zertufft er.
 Gertrute Grunzer zu Urtenreifen in Unzig nie zu retten
 zertufft innen
 nur Untier
 in unteren Tiefen zu irr
 ein Zentner ungueter Gier nur
 eine unreine Gruft nur
 ein Greifen in teigige Futter.
 Regneten nur Runen runter?
 Ferntreffer, regt eure Gere!
 Feine Netze treffen reine Ringe.
 Gutizeff Nurugin zu Rutzg
 Gutizeff ging unter Nenin zur Eiferer-Zunft
 unter Trutzgi ging er zu Gegeneiferern
 unter Gegnern ging er zur Eigenzunft
 Zunft Nurugin ging unter Eignereien ein
 Gutizeff ging zur Neuerer-Innung
 in Innungen triezen Zerneider
 Nurugin ging
 ging zur Zeitung

zeterte gegen Neuerungen
 fierte Trutzgi gegen Nenin
 Nenin gegen Trutzgi
 Eiferer gegen Gegeneiferer
 zeterte gegen Zunft
 gegen Innungen
 ging
 ging zur Gegenzeitung
 zerging unter Zerrereien zu Irrenteig;
 nun rette ein Eiferer einen irren Gutizeff.
 Regierungen retten einen Eigenen nie.
 Zinnen eurer Zeit zu zieren, rettet eure Feier-Runen!

Ferner

Ninette Trieur
 Ninette Trieur in Nieu-Turenne
 une entretenue
 eine gute Treuefee in guten Zeiten
 nur in einigen Zungen-Regungen irr
 ruft zuzeiten: »Entre terre et feu enterrez futur
 tué, tué, — né et enterré,
 entrez, entrez,
 titre rien et rire ne rien!«
 Nie rettet ein Teut eine Fee.
 Ein Teut nennt eine Ninette: »Funze!«
 fertig.

Ni-Tei-Ge zu Tung-Ting
 in Ufertriften gezeugt unter freien Zeniten
 in Tee-Ernten gereift unter innigen Tieren
 er zierte ein Zinnengut
 eine Egge zerfetzte Ni-Tei-Ge einige Finger
 ein Feuer zerfegt zu Tung-Ting ein Gut
 Ni-Tei-Ge unter Ruinen gezentnert
 ein Gruftgitter zergurtet Ni-Tei-Ge einige Finger
 ein Tung-Ting-Ferge rettet Ni-Tei-Ge
 einen Irren
 er greift in Eggen nun
 tritt gegen Gitter
 zerrt Tiere in Feuer
 fegt Tee in Gruften
 gurtet gern eine Ringfurt in reife Feigen
 zeigt einen eitrigen Finger;
 errette ein Freier einen Feinen!
 Zentnergitter reizen Entgrenzte.
 Ein guter Nutzer gittert nie Geier ein.
 Nur Zeitung-Geier gittert unter giergeizige Gnu-Neffen.
 Grunni Neiner in Reitzen

zurzeit in Turin
 freite in Reitzen einen Genfer
 freite in Reitzen Furt Gegenreitern
 Gegenreiter: ein einziger Geiz
 ein Genfer
 eine Grunni Neiner geizt nie
 Furt Gegenreiter: ein nuttiger Greiner
 Grunni greint nie
 nie nur trug Grunni einen Ring
 Furt zeigt Grunni neun neue Fingerringe
 Gegenreiter nietet neue Ringe
 nun neigt Grunni Neiner-Gegenreiter zu neuen Ringen
 zeigt Furten neun feine Finger
 nennt Furten: »Erfreuer«
 Geizer Gegenreiter gereizt
 Grunni ruft innig: »Einen einzigen Ring nur,
 nur einen Ring,
 nur einen Ringfingerring nur,
 guter Furt,
 nur einen einzigen Ring!«
 ruft Grunni Gegenreitern zu
 er greint: »Nein!«
 Grunni nie feig
 erfintet Untreue
 Gegenreiter geriet in Reue
 ringt unter Geizfinten
 erringt einen feinen Ungeiz
 trug neun Ringe zu Grunni
 Grunni trutzt: »Nein!«
 Gegenreiter greint: »Gute Grunni, einen Ring,
 nur einen einzigen Ring
 nur neun neue Ringe
 gute, gute Grunni!«
 greinte er
 Grunni geriet in Reue
 ging zu Furten
 Furt geriet in Zurn
 Furt geriet in Reue
 Grunni geriet in Zurn
 in Reue
 in Eifer
 in Geiz
 nun ringen unter Irren uneinige Gegenreiter gegen Furtereien
 gegen Grunnigier
 gegen Eifer, Geize, Reuen
 nie einig

irr;
 nur unter Ringern zu retten.
 Ungefeit gegen Gitter turnen neunzig Tinten-Teute.
 Eene Getiefete zu Geenen ute Fier tritt ein
 eine feinere Freuerin unter Unfeinen
 in innigeren Eigengrenzen zur neuen Zeit erreicht
 nur nie zu tieferen Entgrenzungen frei genug
 in Nein-Netze gezerrt unter Teuten
 ergriffen innen nur unter Urrufen
 nie in Untiefen zu Feiern geneigt
 Firnern zuzeiten zugeneigt
 neugierig unter Greif-Rittern
 rettete eine Neigung
 reinigte einen Gegner
 zeugte einen eifrigen Zeuger
 ein Ruf einer innigen Geige
 erregte Eene Getiefete zu ungueten Eifern
 ein Tiefen-Erzittern ergriff eine feurige Eigne
 ein Zugriff-Ereignen entzerrte Erinnern
 Eene Getiefete rief erregt: »Errettet Erinnern,
 nie zerren, nie reffen,
 Gut griffiger greifen,
 zur Feier zu reiten, erringet Erfreuen!«
 Zu Geenen ute Fier ergriff in Erntetriften ein Reiter eine Irre.
 Nun rette ein Firnruf der Treue einer Eigenen Innen.
 Rettet ein Firner in Runen eine Erinnerung nur?
 Nein: — er ertrug ein Tiefen-Erzittern entfernter Erregter
 in einer Reiniger-Fuge erneuerter Runen!
 Nun tritt ein Neu-Ire ein
 Neu-Ire Ri Fenier
 ein Ire reift unter Feigen nie
 ein feiger Ire reizt freie Iren zu Eingriffen
 Ri Fenier, ein irrer Neu-Ire
 neun Irennutten zerritt er unter Feuerregungen zu Teig
 zu Nuttenteig
 zu neun Zentnern Nuttenteig
 Futterte gierig Nuttenfett
 Nuttennieren
 eine irre Gier grunzte in Ri Feniern innen
 eine irre Untier-Gier
 Tiere fing er nie
 nur Nutten
 ein Unfeiger ergriff Ri Feniern
 nun reitet er nur erzene Gitter
 »I ring tree!«
 ruft er erfreut

»Nutten zertreten nur!«
 ruft er unerregt;
 nein: — nie zu erretten.
 Teute zetern: »Teute zertreten nie Eigene«.

Eigne entgegen: »Teute zerfetzen nur Eigne; — nutzen nur Irren!«
 Feigi Fitter in Teufentiefen uzt nur Nieter
 Feigi Fitter erregte tief funfzig Nieter-Innungen
 Feigi Fitter entfernte Nietungen unter neunzig neuen Untergurten
 in Trier, Fingerfing, Zenn in Grett
 in Untertrennungen, Neitung-Regitten, Fenzig
 zu Rittergut, zu Teningen, zu Territet
 zu Zurnen in Geifen
 in Nutzenur
 in Tunren, Gent, Genf, Trient, Turin
 in Erfurt
 in Zeuten
 zu Urtengneifen in Unzig
 zu Rutzg
 in Nieu-Turenne, Reitzen, Gerre
 in Tenerife
 unter Iren nie
 in Tiefenteufen
 zu Giurziget
 in Ereg-Fezeg-Tegezin
 zu Treuentriezen
 zu Gunne in Triefung
 in Nieter ergriff Feigi Fitter unter einigen neuen Untergurten in Uri
 nun nietet Feigi Fitter unter Itten Furtgerner Feuerzeuge;
 nie zu retten
 zereitert innen zu Irrentuff.
 Regierungen nie zu retten.
 Eifrige Riff-Enten frieren nie.
 Guri Negruzzi zu Giurziget
 ein zerreizter Geiger
 zu feurig
 geigte einzig
 geigte innig
 geigte Fernen, Tiefen, Reigen
 geigte reine Feier-Fugen
 neue Zier-Fingereien
 griffige Terz-Reize
 Firnfiguren
 geigte in neunzig Geigertreffen neunzig gute Geiger runter
 tutti
 eine Funze untergiftete Guri Negruzzi zu Giurziget
 zergiftete einen Gereiften

nun geigt Negruzzi nur »tiré«

nur e-tiré
 eff-ge-tiré
 e-ge-tiré
 eff-eff
 e-ge
 eff-e
 eff-gee;

nie zu retten unter Geigern,
 nur zu entrufen gen Urfrei.

Firner entgrenzen.

Eine reine Neunrunenfuge erregte in einigen Grunzern Zungen-Irren.

Ungeziefer neigt nur zu Unterzeug-Feiern.

Tizzi Gitti zu Feregferuzeg in Ereg-Fezeg-Tegezin

Freie zu Feregferuzeg

eine Tret-Furie

eine Ruten-Irre

tritt

reizt

geifert

ergreift gerne eine Reitgerte

igen

rutete einige Zigeunerinnen runter in einer Rittergut-Tenne

zeigt tiefere Tretneigungen gegen Negerinnen

zertritt in Zeterzeiten eine reine Zuneigung

Gerten treffen unter gierigen Zugriffen einige fette Tunten

einige Enten

eine nette Geigerin

Ruten treffen eine Grete Urni in Feregferuzeg

einige Zinnzeug-Fertigerinnen

einige Zier-Reffe

Tizzi Gitti ergreift nie eine Reitgerte gegen einen »Er«

zerrt nie einen Tuniegut unter Rutentreffer

nein

ein Ritter Firugei trug Tizzi in eine Irren-Eingrenzung

igen;

nie unter Zeuginnen zu retten

nein

nie unter Ruten

nie unter Tritten

Reitgerten retten eine Gitti nie.

Funfzig Zentner runterfieren.

Funfzig Irrenzentner teufen!

Frenz Nieritz in Treuentriezen

Nieritzen in Runen erinnern

Frenz geriet in Treuentriezen unter Nunzen

Frenz
 ein treuer Eifer
 Nieritz erfreute nie Teure
 er trug reine Unterzeuge
 nie einen fettigen Gurt er trug
 Nieritz
 eingeengt
 unter Unreinen unfrei
 reizte einige Nunzen in Treuentriezen
 einige Erztriezer gegen Neuerungen
 Nieritz rief: »Entfernt eure engen Grenzen,
 eure uneinigen Zunft-Ritter,
 euern zerfingerten Unfug,
 eure unfertigen Neffen,
 eure fetten Teig-Nieren,
 zertretet euern Eigennutz,
 eure neunzig Geiz-Urnen,
 reinigt eure feigen Zeitungen,
 eure tieferen Regungen innen,
 euer Teuten-Unterzeug!«
 In einer neuen Teuerung ging Frenz Nieritz
 zu einer Tenne in Treuentriezen
 unerregt fierte er Feuer unter eine Tenne
 neun erregte Grunzteute ergriffen Nieritzen;
 nun feiert er unter Irren ein Tiefen-Erneuern
 erringt einen ferneren Nutzen.
 Feuerreiter reiten zur Runen-Ernte.
 Ungeziefer erfriert in zugigen Ritzen.
 Ungezieferfett friert ein zu geeigneter Zeit.
 Eine neue Irre tritt ein
 Frufru Niegetreu zu Zinnzungen in Fretten
 eine unfreie Erzeugerin innerer Zerrungen
 zeigt eine nette Neigung zu getigerten Ziegen
 entziffert nie einer zerfingerten Zeitung geeignete Fetzen
 erfintet erregt ein Irrengezeuge enteigneter Zungenrufe
 ringt tiefinnen ergriffen in zerzurten Runennetzen
 ruft in Regenzeiten gereizt: »Erzerunen rettete ein Feeen-Ring,
 Eerengreifen, Frufru zittert Eugen Ritter,
 Riggen reffen Ringereien,
 Eggen rurren gnurren Terzen,
 Rinz Eugen neun Zeiger Efeu,
 Regenriffe tenzern Rettig zeitig!«
 Ein Eingriff zur Unzeit in eine eitrigte Niere erzeugte eine Irre.
 Eingriffe zur Unzeit retten nie.
 Eingriffe in Irre zeitigen nie Rettung.
 Ergreift zeitig genug unreife Zugreifer.

Gittert Irren-Triezer ein unter Zeugen-Zurufen.
 Eengrien Trentgerg zu Gunne
 ein freier Ferge in Ufertriften
 entfernter Neffe einer Zigeunerin
 nur in einigen Regungen irre
 unter Gegnern eifrig getreten
 nie feige
 Reiter
 Turner
 Nutzer eigener Ren-Tiere
 ein reger Ernter
 gereift in Fegefeuern innerer Treffen
 ein gereinigter Ring neuer Innerungen
 getreu unter eigenen Urrufen
 in Grenzen ein Nein-Tuer
 er erriet eine tief ungute Zertrennerei in Gunne
 geriet in Zigeunerfeuer
 ergriff einige Ren-Tiergurte
 gurtete einen geifrigen Gegner in einen erzenen Reifen
 trennte eine Gerte runter
 rutete ein Eigennutz-Untier fertig;
 eine Riege nuttiger Gegner
 zerrte Eengrien Trentgergen in eine freie Gruft
 Irrengreifer entfernten einen zittrigen Fergen.
 Ein Retter geigt einen innigen Reigen.
 Nur einige feine Erneuerer
 errieten einer reinen Neunrunenfuge fernerer Nutzen.
 Ein neuer Irrer tritt ein
 Fetti Greurig zu Triefung
 nie zu erretten
 er rennt zur Regierung
 ernennt in einer unteren Teigtreterei einen zerreizten Unfug-Tuter
 Fetti Greurig
 ein Finter
 ein untreuer Nienutz
 ein unreiner Irrer in fettigen Unterzeugen.
 Zierfritzen ernten Ungeziefer.
 Gegenfinten treffen Zungennieten.
 Unterfeuerte Eierteige gerinnen gerne.
 Nun tritt eine Neuner-Innung ergriffener Irrer ein
 neun erregte Neunziger treten zurzeit in eine Runenfuge ein
 nette Nenner
 eine feine Zeterer-Zunft
 einer ruft: »it-gei!«
 Itzig Geigenfein
 einer ruft. »nei-fei!«

Neige Feingering
einer ruft: »ti-te!«
Tigig Terenziger
einer ruft: »ni-ge!«
Nitz Gereinter
einer ruft: »ei-ri!«
Eie Rittertreu
einer ruft: »gri-fe!«
Grint Fenfert
einer ruft: »ru-i!«
Rute Inniggeruf
einer ruft: »nu-ti!«
Nunne Tinnef
einer ruft: »grei-zi!«
Greif Zinn
Geteifte!

*

Genug.
Funfzig Irrenzentner runtergetreten
geteuft.
Uff!

U E I
N F G
T R Z.
Neun Runen nur
nur neun!

NUN ERNENNT UNFEIG IN EGER EINE UNTER-RUNE ZU U.

Nur getreu entziffern
nur genug entziffern:
ein Nenner unter einer Ziffer erregt eine Ziffer
Nennerziffern erregen neue Ziffern
ein Zeig trifft einen Zeig.
Nur getreu entziffern
nur genug entziffern:
eine Rune unter einer Ziffer erregt eine Ziffer
Nennerrunen erregen neue Ziffern
ein Runenzeig trifft einen Ziffernzeig.
Nur getreu entziffern
nur genug entziffern:

eine Rune unter einer Rune erregt eine Rune
 Nennerrunen erregen neue Runen
 ein Runenzeig trifft einen Runenzeig!
 Nun ziffert zur Ur-Erzeugung neuer Fugenreize
 eine U-Rune unter eine E-Rune
 erzeuget: Ü
 erziffert ein: Ü
 entziffert erfreut einen neuen Nenner
 nennet Ü eine Unter-Rune zu U.
 Nur ein ü erzeugt in einer entteerten Firnfuge reine Güte!
 Güte, Güte, Güte!
 Eine einzige Unterrune in fünf griffigen Fingern genügt,
 in Firnern Güte zu erzeugen
 UNFEIGEN genügt eine einzige ü-Rune, grüne Fernen zu treffen
 R Ü G E N in einiger Ferne zu erinnern
 Rügen einzufügen
 ferner: zu Rügen zu greifen
 zu rügen in Erneuerer-Eifer
 zu rügen in tiefer Zuneigung
 zu rügen in Ferntreffer-Treue!
 Eine einzige erteufte Unter-Rune genügt Unirren,
 in Türingen, Fürt, Unterunnütz Zerrütter zu ergreifen
 Zerrütter zu zerrütten
 (Retter-Güte!)
 Ein ü genügt in einer Neunrunenfuge,
 einige Zentner-Türen einzutreten
 freizügig zu Feierzinne RI zu entreiten.
 Euer eifriger Innengüter-Retter
 ERZ UNFEIG,
 Runenritter zu Tennegure in Tegern-Feefürt,
 zur Zeit in Eger (Freizeit!)

UNE FRETTE

Für Fugengegner nur eine Urne Teer!

ENTZIFFERTE ZIFFERN

Ting
ting
ting

ting
ting
ting

ting
ting
ting

neun

ting
ting
ting

ZEIT.

ERFUGTE REIGENREIZE

Reife Neuerungen treffen eure Neugier
Eugenie friert nie gerne unter Tintern
Fenn-Ufer Neun

Unfreie neigen zu Unfug
Zerfetzen fetzt
zu fünf zu neun

Eine erfreut unter Neunen genug
einer nie genug unter Neunen
fünf Guineen Eintritt

Eine Trennung entfernt einen innigen Treuen
nur Getreue treffen Reine
ungern erzittern Runen

Ein Egger fenzt eine Erntetrift ein
innere Grenzen engen nur ein
Fernen erfreuen

Feirige nützen in Freizeiten nur
 eine Fee: eine Fei
 Feerie: Feerei

Ungern geriet ein Eingut in gierige Finger
 ein Etter: ein Fenz
 eine Feier: une fête

Eine Nute: eine Rinne: eine Riefe
 Ginnen reinigt neue Zeuge
 Zeugen eifern

Ein Urning neigt zu netten Turnern
 Reitgerten reizen zu Ritten
 Runen retten Innenreife

Nie erriet Unetti unter Teuren eine neue Entgegnung
 Futterer tut eine Ziege ein
 nun gut

Ein Fernzug trifft zu zeitig ein
 in einen Ge-Zug rennt er rein
 neunzig Retter

Eine Fette gurtet freie Untergurte
 Fetten nie fettig
 nein

Entgrenzer ent-ettern zergitterte Triften
 Etter erfreuen nur Grenzer
 Ern? Ein »entrée«

Ernennungen erregen nur nuttige Nutzer
 Rennfeuer reinigen Erze
 einer teert eine Türe ein

Ein Enter: ein reger Renner
 ein Reff zetert nur
 igitt

Eine Rentei tut Rentnern nur nie gut genug
 trifft ein Ger eine Rune
 erzittert ein Ger

Renetten reifen unter Regen ungern nur
 reitet in Rennen nie eine Gurre
 nein

Feine Neuerungen treffen eure Neugier
reinigt nur eure Untiefen getreu
neue Innen-Ernten reifen

Retten greift ein zu geeigneter Zeit!

NEUER FIRNRUF

Ferne
Ferne
Geigenferne
Eigenferne
Innenrufen
Rufen
ruft
fern
ruft
entruft.

GEGEN UNTIERE

Zett
zigitt
zett-zett-zigitt
tiri
zigitt-zigitt
turr
zigitt-zigitt-zigitt
rugu-zigitt
turru
zigitt
TIER.

FREIZÜGIG

(gut gegen Fettnieren)

Einen Zentner reifer Entengrütze in eine Eiertüte tun
in eine reine Enteneier-Tüte tun
fünf feinzertretene Ziegen-Eier
einige Unzen Nierentee
gute, giftgrüne Ziertinte zufügen
Tigerfett rin
uff't Feuer ruff

fertig!
Ein feiner Futter für Ringer.

ZUNGENREGUNGEN für TURNER

Ein Gnu rennt gegen eine grüne Unge gegen
zu gern
zu gern zu trutzen gegen
zu Regen rinnt ein Frieren
zu rinnen rege für
ein Zug entrinnt in Fernen
ein Fernzug rennt entgegen
zu rein genugzutun.
Zu Ringen greift ein Gitter
nie geigen Gnitzen reiner
ein Ringen zu erreifen
in Gitter Reifen greifen
Zinn trieft in Feuerrunen
zu treffen Innennutzen
zu gern
zu gern zu nutzen fern.

ENTFERNTERE NUTZREIZE IN RUNENFUG

Regierungen nie reizen
nie füttern nie
nie uzen
Regen in Freizeiten erfreut Unfreie nie
Ferien uzen Gierige
gute Ernter nur erfreut ein feiner Regen
nie erregte Uzer reizen
nette Geier füttern gerne grüne Ziegen
ein Tiger in Unterzeug reitet gen Euter-Grützingen
nun errege er einige fette Tunten nur
Tigerinnen reizen Tiger gerne in Regenzeiten
Runentiger erregen gerne Teigtreter zu Irren-Eifer
zu Irren-Eifer unter Neu-Irren
ein Unirrer fing neun teure Runen-Tiger ein
neue Güterzüge erfreuen gütige Ferntreffer
nur einige feine Erneuerer errieten einer reinen Runenfuge
ferneren Neuner-Nutzen.

UNFEIG

Ferretier et fer et feu
entre rire et fuite
frère finet et éteuf
en-tête et entêté
et enfin un tireur.

U E I

N F G

T R Z

UE = Ü

FEIERZINNE RI

(Nur für reifere Reiter geeignet).

UNFEIG fügt eine Feierzinne ein.
In einer Neunrunen-Unterfuge zeigt er einige neue Entgrenzungen.
(Nur Grenzereien erzeugen Unfug).
UNFEIG reizt eure Neugier zu einer neuen Fuge,
zu einer freien Ur-Fuge für neunzig Unirre.
Für neunzig Unirre? Eine Fuge für neunzig Unirre? Zeigen! Zeigen!
Nein!
Finger runter!
UNFEIG tut gut, eure Neugier zu uzen.
UNFEIG zeigt eurer Neugier nur einige neue Fernen,
zu neuen Fernen nur einige Fingerzeige.
Zeit greift in Zeit.
UNFEIG greift nie in eine Zeit ein.
Nur zur Unzeit greift er ein.
Zur Unzeit zeigt er eurer Neugier einen neuen Reiz,
einen feinen Reiz, einen regen Reiz, einen inneren Urreiz.
Er reizt eure unfeine Neugier zur Erzeugung einer Neun-Runen-Fuge
für neunzig Unirre in eurer eigenen T i n t e r e i !
Erfertiget in eigener Tinterei eine reife Fuge für neunzig Unirre.
Nur irret nie in eigener Zeugerei.
Eine eigene Turnerei zerfingert gerne Unfertige, Feige.
UNFEIG nennt eine NEUN-RUNEN-Fuge für neunzig Unirre:
einen Treue-Reigen!
Treue erntet nur Teifune.
Neunzig Unirre treten nur für UNFEIG ein.
Genug Freie für einen Freier!

Neunzig Unirre erfreuen nun in feiner, feuriger, reiner RUNEN-Treue
euern Retter UNFEIG.

Nur er, euer Retter UNFEIG, entretet zu ferneren Fernen,
zu freieren Firnen.

Er ernennt in eurer gereinigten Neugier einen Unter-Unfeig,
einen reifen, treuen, entteerten Zeugen: einen Nie-Zerreizten!
Nun erfugtet in eigener Gurre eure eigene Fuge für neunzig Unirre!
Erzeuget neunzig neue, innige Figuren, Entgeizte, reife Reiger: —
neunzig in einer Riege.

(Nur für reifere Gurrer geeignet!)

Zeiget in einiger Zeit UNFEIGEN eure Tintenfinger,
eure irren Tintereien;

er erntet gerne eure unreifen Feigen.

Zeuet nur feine Fugen, reine Fugen, reife Fugen.

Nur Fugen für Reife, nie für Teute.

Tut nie für Teute eure Reize entfetten, nie!

Entziert nie eine Rune!

Tut nie Unfug in eine Fuge!

Tintet nie!

Fintet nie!

Eitert nie!

Zerfingert nie eine innere Regung!

Tut eure Tintenfinger runter.

Tretet nie in eure teuren Eier.

(Ein guter Geier tritt nie in Eier rein).

Tut euern Unfug in eigener Feuerzunge.

In geeigneter Entfernung.

Zeiget nur nie UNFEIGEN eure unfertigen Tiger-Gifte.

Zertretet in eigener Eiferei euer Getue!

UNFEIG reizt gerne Unfertige.

Er tritt nie für Unfug ein.

Zetert nur nie in euren Un-Fugen!

Ein guter Zeterfritze friert nur (In Treue).

Nun einet gut!

UNFEIG entretet zu neuen Ernten.

Neue Runen er rettet.

Einen RING NEUER FUGEN er rettet für innige Freie.

Neue Zeiten reifen für Ernter!

*

Ein U, ein E, ein I.

Ein Enn, ein Eff, ein Gee.

Ein Tee, ein Errr, ein Zett.

Neun Runen nur.

Nur neun!