



Recherches germaniques

HS 14 | 2019

Lectures de textes poétiques de la Frühe Moderne
1890-1930

Die deutschsprachige Lyrik der Frühen Moderne (1890-1930)

La poésie de langue allemande du modernisme classique (1890-1930)

German-Language Poetry of Classical Modernism (1890-1930)

Klaus Wieland



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rg/976>

DOI : 10.4000/rg.976

ISSN : 2649-860X

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 11 juillet 2019

Pagination : 5-27

ISBN : 979-10-344-0051-5

ISSN : 0399-1989

Référence électronique

Klaus Wieland, « Die deutschsprachige Lyrik der Frühen Moderne (1890-1930) », *Recherches germaniques* [Online], HS 14 | 2019, Online erschienen am: 11 Juli 2019, abgerufen am 11 Juli 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/rg/976> ; DOI : 10.4000/rg.976

Die deutschsprachige Lyrik der Frühen Moderne (1890-1930)

Klaus WIELAND

Der Begriff der ‚Moderne‘¹ ist ebenso diffus wie umstritten, was einerseits daran liegt, dass er sowohl eine systematische als auch eine historische Kategorie ist, und andererseits daran, dass er in den Sozial- wie in den Geistes- bzw. Kulturwissenschaften verwendet wird und dort jeweils eine andere Bedeutung hat². Das Lexem ‚modern‘ bedeutet im systematischen Sinne ‚gegenwärtig‘, ‚neu‘, ‚vorübergehend‘, ‚progressiv‘ im Gegensatz zu ‚vergangen‘, ‚alt‘, ‚ewig‘, ‚konservativ‘³. Im historischen Sinne bezeichnet es – wie Jörg Schönert dargelegt hat⁴ – drei ganz unterschiedliche Epochen. Die denk- oder ideengeschichtliche Moderne beginnt um 1500 mit der Renaissance und dem Humanismus und markiert das Ende der mittelalterlichen Scholastik. Statt von Moderne ist in diesem Kontext häufiger von der Neuzeit die Rede, die nach der Antike und dem Mittelalter die dritte historische Makro-Epoche darstellt und sich bis in die Gegenwart erstreckt. Die sozialgeschichtliche Moderne setzt im späten 18. Jahrhundert bzw. frühen 19. Jahrhundert mit der Aufklärung, der Französischen Revolution und der Industrialisierung ein. Diese politisch-soziale oder auch zivilisatorische Moderne⁵ ist gleichbedeutend mit Demokratisierung, der Gründung von Nationalstaaten, Technisierung, Rationalisierung, Hochkapitalismus und Urbanisierung. Die

1 Zur Begriffsgeschichte siehe Hans Ulrich Gumbrecht: „‚Modern‘, ‚Moderne‘, ‚Modernität““. In: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hgg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 4. Stuttgart 1978, S. 93-131.

2 Siehe Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*. Stuttgart/Weimar 1998, S. 1.

3 Ebd.

4 Vgl. Jörg Schönert: „Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne“. In: Christian Wagenknecht (Hg.): *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986*. Stuttgart 1989, S. 393-413.

5 Ebd.; Thomas Anz: „Gesellschaftliche Modernisierung, literarische Moderne und philosophische Postmoderne. Fünf Thesen“. In: Ders./Michael Stark (Hgg.): *Die Modernität des Expressionismus*. Stuttgart/Weimar 1994, S. 1-8; ders.: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart/Weimar 2002, S. 18-23;

literaturgeschichtliche – und überhaupt die künstlerisch-ästhetische – Moderne beginnt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Charles Baudelaire in Frankreich und mit dem Naturalismus in Deutschland und positioniert sich gegenüber der politisch-sozialen Moderne eher kritisch denn affirmativ. Sie benennt die Nachteile, Verluste und Defizite der politisch-gesellschaftlichen Modernisierung, sozusagen deren Kollateralschäden wie die Entstehung der sozialen Frage, die Krise des Subjekts und die beiden Weltkriege. In Anbetracht der langen Dauer der literarischen bzw. künstlerischen Moderne, die zudem durch einen beschleunigten ästhetischen Wandel gekennzeichnet ist, scheint es angebracht, dieselbe in mehrere Epochen zu untergliedern, z.B. die Frühe Moderne, die Moderne nach 1945 und die aktuelle Moderne.

Zum Epochenbegriff der Frühen Moderne

In der germanistischen Literaturwissenschaft ist es üblich, den Zeitraum zwischen 1890 und 1930 als eine literarische Epoche zu begreifen, die als Frühe (auch: Klassische) Moderne bezeichnet wird⁶. Unter einer literarischen Epoche verstehe ich mit Michael Titzmann „ein zeitlich begrenztes System, das wir von einer Menge von Texten abstrahieren und von dem wir behaupten, daß seine fundamentalen Merkmale und Strukturen in diesem Zeitraum konstant bleiben.“⁷ Die konstanten Merkmale und Strukturen sind sowohl auf der formalen als auch auf der inhaltlich-thematischen Ebene der Texte zu suchen. Titzmann präzisiert seine Begriffsdefinition noch dahin gehend, dass zumindest eine Teilmenge dieser Merkmale bzw. Strukturen epochenspezifisch sein muss, d.h. auf die vorangehende und/oder folgende Epoche nicht zutrifft, und die Menge der Gemeinsamkeiten innerhalb einer Epoche größer ist als die Gemeinsamkeiten zwischen der Epoche und ihrem Vorgänger bzw. Nachfolger⁸.

6 Vgl. Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1930*; Marianne Wünsch: *Die fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930)*. München 1991; Christine Maillard/Michael Titzmann (Hgg.): *Literatur und Wissen(schaften)*. Stuttgart 2002; Michael Titzmann: *Realismus und Frühe Moderne. Interpretationen und Systematisierungsversuche*. Hrsg. von Lutz Hagedstedt. München 2009; Patricia Fritsch-Lange/Lutz Hagedstedt (Hgg.): *Hans Fallada. Autor und Werk im Literatursystem der Frühen Moderne*. Berlin/Boston 2011; Petra Porto: *Sexuelle Norm und Abweichung. Aspekte des literarischen und des theoretischen Diskurses der Frühen Moderne (1890-1930)*. München 2012.

7 Michael Titzmann: „Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft“. In: Ders. (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen 1991, S. 395-438, hier S. 405.

8 Vgl. Michael Titzmann: „Probleme des Epochenbegriffs in der Literaturgeschichtsschreibung“. In: Karl Richter/Jörg Schönert (Hgg.): *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*. Stuttgart 1983, S. 98-131, hier S. 99; ders.: „Epoche“.

Es besteht in der Forschung ein Konsens darüber, dass die Literatur der Frühen Moderne um 1890 mit dem Naturalismus einsetzt, umstritten ist hingegen, wann sie zu Ende geht. Gemeinhin werden die Jahreszahlen 1933 und 1945 genannt, doch dabei handelt es sich um politische Zäsuren, die nicht notwendig mit literarisch-ästhetischen Umbrüchen einhergehen müssen. In der neueren Forschung wird daher eine andere Epochenkonstruktion vorgeschlagen, die nicht auf politischen Ereignisdaten beruht. Eine erste Moderne (1890-1925), die neue literarische Gattungen und innovative Vertextungsverfahren wie den naturalistischen Sekundenstil, das Stationendrama, innere Monolognovellen, den expressionistischen Reihungsstil und die dadaistische Montage- bzw. Collagetechnik hervorbringt, werde von einer „reflektierten“ oder „synthetischen“ Moderne (1925-1955)⁹ abgelöst, die diese formalästhetischen Innovationen synkretistisch aufgreife und kombiniere, ohne selbst neuartige Darstellungstechniken zu entwickeln. So einleuchtend auch die Epochenschwelle um 1925 sein mag, so wenig überzeugend ist die Datierung des Endes der reflektierten bzw. synthetischen Moderne, denn die genannten Verfahrensweisen finden sich auch noch in der Literatur nach 1955. In Ermangelung einer besseren Alternative halte ich daher an der traditionellen Epochenkonstruktion der Frühen oder Klassischen Moderne fest, bin mir aber der problematischen Datierung des Epochenendes bewusst¹⁰.

Welches sind nun die fundamentalen Merkmale und Strukturen, die während der Literatur der Frühen Moderne konstant bleiben? Für die Ebene der Darstellung sind neue formal bestimmte Gattungen wie das Stationendrama, die dunkle oder hermetische Lyrik, das epische Theater und die soeben erwähnten innovativen literarischen Vertextungsverfahren wie der Sekunden- und

In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin/New York 1997, S. 476-480, hier S. 477; ders.: „Epoche und Literatursystem. Ein terminologisch-methodologischer Vorschlag“. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 49, Heft 3 (2002), S. 294-307, hier S. 299.

- 9 Siehe Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München 2004, S. 299-436; Gustav Frank/Rachel Palfreyman/Stefan Scherer: „Einleitung“. In: Dies. (Hgg.): *Modern times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies/Kontinuitäten der Kultur: 1925-1955*. Bielefeld 2005, S. 9-21.
- 10 Der Versuch, eine künstlerische bzw. literarische Moderne zu konstruieren, die mit der Romantik beginnt und sich bis in die Gegenwart erstreckt, kann als gescheitert gelten, da sich für eine solche Makro-Epoche keine fundamentalen gemeinsamen Merkmale und Strukturen benennen lassen. Eine solche Epochenkonzeption wurde vorgeschlagen von Dirk Kemper/Silvio Vietta (Hgg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München 1997; siehe auch Silvio Vietta: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart 1992; ders.: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München 2001.

Reihungsstil, die Montage- bzw. Collagetechnik, lange Textpassagen im inneren Monolog und das polyperspektivische Erzählen zu nennen. Für die Ebene der dargestellten Welt ist an neue thematisch bestimmte Gattungen wie das soziale Drama, das kritische Volkstheater, die Großstadtlyrik, der Schülerroman, der Großstadtroman, der Angestelltenroman und an neue Themen wie die soziale Frage, die Krise des Subjekts, der Erste Weltkrieg, die Großstadt, die moderne Technik und die Neue Frau zu denken. Die meisten dieser Merkmale und Strukturen sind epochentypisch, nicht aber epochenspezifisch, da sie sich auch in der modernen Literatur nach 1945 nachweisen lassen. Das epochenspezifische Merkmal der frühmodernen Literatur ist viel mehr der Lebensbegriff, worauf erstmals Wolfdieterich Rasch hingewiesen hat: „Leben ist das Grundwort der Epoche, ihr Zentralbegriff, vielleicht noch ausschließlicher geltend als der Begriff Vernunft für die Aufklärungszeit oder der Begriff der Natur für das spätere 18. Jahrhundert.“¹¹ Wie Marianne Wünsch gezeigt hat¹², ist der Lebensbegriff in der frühmodernen Literatur Teil einer Begriffsserie, welche die Terme ‚Leben‘ – ‚Tod‘ – ‚(Wieder-)Geburt‘ – ‚neues Leben‘ umfasst und zwei Bedeutungsebenen hat. ‚Leben‘ im wörtlichen Sinne bezeichnet das biologische Leben, das mit dem Tod endet, ‚Wiedergeburt‘ und ‚neues Leben‘ spielen hier keine Rolle. ‚Leben‘ im metaphorischen Sinne bezeichnet Phasen im biologischen Leben, sodass mehrere Leben innerhalb desselben unterschieden werden können. Doch nicht alle Leben im metaphorischen Sinne sind gleichwertig: „Nur die positiv bewerteten Formen bezeichne ich als Leben 2, die negativ bewerteten hingegen als Nicht-Leben 2 [...]. Rhetorisch ist ‚Leben 2‘ eine emphatische Verwendung von ‚Leben‘: das Leben 2 ist ein ‚gesteigertes Leben‘.“¹³ Worin das gesteigerte, emphatische oder intensive Leben konkret besteht, lässt sich allgemein nur *ex negativo* bestimmen: „Gesteigertes Leben‘ definiert sich zunächst und primär durch das, was es *nicht* ist: als Negation einerseits der Lebensformen, andererseits der Einstellungen, die das durchschnittlich-alltägliche Leben, für den Helden in der Regel ein ‚bürgerliches Leben‘ charakterisieren.“¹⁴ Eine positive Definition des gesteigerten Lebens lässt sich nur individuell, d.h. für jeden einzelnen Text, vornehmen. In Abwandlung eines Phasenmodells des Lebensbegriffs, das Martin

11 Wolfdieterich Rasch: „Aspekte der deutschen Literatur um 1900“. In: Ders.: *Zur deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze*. Stuttgart 1967, S. 1-48; wieder abgedruckt in: Viktor Žmegač (Hg.): *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*. Königstein im Taunus 1981, S. 18-48, hier S. 27.

12 Siehe dazu ausführlich Marianne Wünsch: „Das Modell der ‚Wiedergeburt‘ zu ‚neuem Leben‘ in erzählender Literatur 1890-1930“. In: Karl Richter/Jörg Schönert (Hgg.): *Klassik und Moderne*, S. 379-408.

13 Ebd., S. 384.

14 Ebd., S. 384 [Kursiv im Original].

Lindner für den Zeitraum zwischen 1890 und 1955 vorgeschlagen hat¹⁵, möchte ich für die Literatur der Frühen Moderne vier Phasen unterscheiden.

1. Phase (um 1890): Im Naturalismus wird das biologische Leben aufgrund der politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse und der prekären Lebensbedingungen der sozialen Unterschichten als metaphorisches Nicht-Leben erfahren; ein emphatisches Leben ist überhaupt nicht vorstellbar, nicht einmal in der Zukunft.

2. Phase (ca. 1890-1910): In der Literatur der Jahrhundertwende finden sich neben Fällen von Nicht-Leben auch solche von gesteigertem Leben, wobei letztere eine stark individualistische Tendenz aufweisen. Häufig zelebrieren die Protagonisten „[e]rotische, ästhetizistische und religiöse Lebenskulte“¹⁶, die sie das Leben als intensiv erfahren lassen. Eine Veränderung der bestehenden politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse wird von ihnen weder angestrebt noch gedacht.

3. Phase (ca. 1910-1920): Im Expressionismus wird der Lebensbegriff politisiert und kollektiviert: Durch die vitale Tat eines intellektuellen Helden soll das Nicht-Leben der Masse überwunden und intensiviert werden. Gleichzeitig erfährt der Held und „Führer“ der Massen das eigene Leben dank seines vitalen Handelns als emphatisch-gesteigert.

4. Phase (ca. 1920-1933): Angesichts der Krisenerfahrungen der Zwanziger Jahre geht es für die literarischen Figuren nicht mehr darum, ein intensives Leben anzustreben, sondern nur mehr darum, zu überleben und ein metaphorisches Nicht-Leben abzuwenden. In der Neuen Sachlichkeit wird das gesteigerte Leben als eine Utopie entlarvt, die für das gegenwärtige Leben ohne Relevanz ist und in einer fernen Zukunft allenfalls approximativ erreicht werden kann.

Analog zu diesem Phasenmodell des Lebensbegriffs lässt sich die Epoche der Literatur der Frühen Moderne in vier Teilphasen untergliedern, die ich im Folgenden kurz skizzieren möchte.

Die literarischen Subsysteme der Frühen Moderne

Systemtheoretisch gesprochen, lässt sich die Epoche der Frühen Moderne als ein Literatursystem begreifen, dass in vier zeitlich aufeinander folgende Subsysteme differenziert werden kann, die in der Forschung gemeinhin als literarische Strömungen oder Richtungen bezeichnet werden: Naturalismus, Literatur um 1900, Expressionismus und Dadaismus sowie die Neue Sachlichkeit. Nachfolgend möchte ich die allgemeinen Merkmale dieser Teilsysteme unter besonderer Berücksichtigung der Lyrik¹⁷ konturieren.

15 Martin Lindner: *Leben in der Krise. Zeitromane der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne*. Stuttgart/Weimar 1994, S. 142-144.

16 Ebd., S. 143.

17 Zur Lyrik der Frühen Moderne siehe Dieter Burdorf: *Geschichte der deutschen Lyrik. Einführung und Interpretationen*. Stuttgart 2015, S. 87-109; Dirk von Petersdorff:

Lyrik des Naturalismus (ca. 1880-1900)

In den 1880er Jahren beginnt eine junge, überwiegend in den 1860er Jahren geborene Generation zu schreiben, die sich kritisch von der Literatur des Realismus (ca. 1850-1890) abwendet, darunter die Brüder Heinrich (1855-1906) und Julius Hart (1859-1930), Hermann Conradi (1862-1890), Gerhart Hauptmann (1862-1946), Johannes Schlaf (1862-1941), Arno Holz (1863-1929), Wilhelm Arent (1864-1913), Karl Henckell (1864-1929) und John Henry Mackay (1864-1933). Um 1890 setzt sich die Bezeichnung ‚Naturalismus‘ für die neue Literatur durch¹⁸, nicht zuletzt aufgrund von Hermann Bahrs Essay *Die Überwindung des Naturalismus* (1891), in dem der Literaturkritiker vorschnell das Ende dieser literarischen Strömung verkündet: „Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen.“¹⁹ Der Naturalismus radikalisiert die Forderung des programmatischen Realismus nach Darstellung der Wirklichkeit und will nicht die poetisch verschönerten Aspekte der bürgerlichen Lebenswelt zeigen – weshalb die Literaturepoche des Realismus auch als ‚poetisch‘ und ‚bürgerlich‘ apostrophiert wird –, sondern die prekären Lebensbedingungen der unteren sozialen Klassen, vor allem der Arbeiterschaft, also soziales Elend, Armut, Hunger, unmenschliche Arbeitsbedingungen und Wohnverhältnisse, zerstörte Familienstrukturen, Alkoholismus, Prostitution, Verbrechen, Geistes- und Nervenkrankheiten.

Laut naturalistischer Programmatik soll die unbeschönigte Darstellung der Wirklichkeit wissenschaftlich fundiert sein, d.h. sie soll die Erkenntnisse der Natur- und Sozialwissenschaften, die im 19. Jahrhundert zu gesellschaftlichen

Geschichte der deutschen Lyrik. München 2008, S. 81-102; Franz-Josef Holznagel/Hans-Georg Kemper/Hermann Korte/Mathias Mayer/Ralf Schnell/Bernhard Sorg (Hgg.): *Geschichte der deutschen Lyrik*. Stuttgart 2004, S. 471-580; Walter Hinderer (Hg.): *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Würzburg 2001 [1983], S. 371-476.

18 Zur deutschen Literatur des Naturalismus siehe folgende Standardwerke: Ingo Stöckmann: *Naturalismus. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart/Weimar 2011; Wolfgang Bunzel: *Einführung in die Literatur des Naturalismus*. Darmstadt 2011 [2008]; Philip Ajouri: *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de siècle – Expressionismus*. Berlin 2009; Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München 1998; York-Gothart Mix (Hg.): *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918* (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 7). München 2000; Frank Trommler (Hg.): *Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus 1880-1918* (= Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 8). Reinbek bei Hamburg 1982; speziell zur Lyrik siehe die ältere Einführung von Jürgen Schutte: *Lyrik des deutschen Naturalismus (1885-1893)*. Stuttgart 1976.

19 Hermann Bahr: „Die Überwindung des Naturalismus“ [1891]. In: Ders.: *Kritische Schriften II*. Hrsg. von Claus Pias. Weimar 2004, S. 128-133, hier S. 128.

Leitdisziplinen aufsteigen, prinzipiell bestätigen. So erklärt etwa der Schriftsteller Wilhelm Bölsche zu Beginn seiner Abhandlung *Die naturwissenschaftliche Grundlagen der Poesie* (1887) apodiktisch: „Die Basis unseres gesamten modernen Denkens bilden die Naturwissenschaften.“²⁰ Als besonders wirkmächtig für die Literatur des Naturalismus erweisen sich der von Auguste Comte begründete Positivismus, dessen Grundgedanken von Hippolyte Taine auf die Ästhetik übertragen werden, und Charles Darwins Evolutionstheorie. In seinem Hauptwerk *Cours de philosophie positive* (1830-1842) lehnt Comte die bis dahin vorherrschende metaphysisch-deduktive Erkenntnismethode ab, wie sie vor allem im deutschen Idealismus angewendet wurde, und plädiert stattdessen für eine empirisch-induktive Vorgehensweise. Untersuchungsgegenstand der Wissenschaften solle ausschließlich das „Positive“ sein, d.h. Tatsachen, die sinnlich wahrnehmbar sind, wobei Comte neben der Beobachtung auch das Experiment als Erkenntnismodus zulässt. Auf die Literatur übertragen bedeutet dies, dass sie die Wirklichkeit so darstellen soll, wie sie sich einem durch Beobachtung erschließt, was den Naturalismus auf eine Außensicht der Welt festlegt. Hippolyte Taine benennt in seiner *Histoire de la littérature anglaise* (1863) drei Faktoren, die jedes Individuum maßgeblich prägen: angeborene und vererbte Eigenschaften (frz. *race*), klimatische, geografische und politisch-soziale Verhältnisse (frz. *milieu*) sowie historische Ereignisse und Prozesse (frz. *moment*). Im Anschluss an Taine fordern die naturalistischen Programmschriften, dass die Schriftsteller literarische Figuren vorführen sollen, deren Charakter und Dasein von eben diesen Faktoren geprägt sind. Das Zentralkonzept von Charles Darwins Evolutionstheorie (*On the Origin of Species by Means of Natural Selection* [1859]) ist der „Kampf ums Dasein“, der durch zwei Faktoren bestimmt ist, Mutation und Selektion, die eine bessere Anpassung der Lebewesen an die natürlichen Umweltbedingungen erlauben. Das Zusammenwirken beider Faktoren bringe die Vielfalt der biologischen Arten hervor. Darwins Entwicklungsgedanke wird schnell vom medizinisch-psychiatrischen Diskurs der Zeit aufgegriffen und auf pathologische Erscheinungen übertragen. Bestimmte Verhaltensweisen wie Alkoholismus und abweichende Sexualpraktiken seien vererbbar und würden zu einer „Entartung“ bzw. „Degeneration“ der physischen und psychischen Gesundheit führen. Diese medizinisch-psychiatrischen Ideen und Begriffe finden unmittelbar Eingang in die naturalistische Literatur, wo intergenerationelle Verfallsprozesse anhand von Familiengeschichten dargestellt werden. Als Höhe- und Endpunkt der naturalistischen Programmatik kann Arno Holz' Schrift *Die Kunst, ihr Wesen*

20 Wilhelm Bölsche: *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik* [1887]. Hrsg. von Johannes J. Braakenburg. München/Tübingen 1976, S. 4.

und ihre Gesetze (1891) betrachtet werden, in der er einen „konsequenten Naturalismus“ einfordert. Die Wirklichkeit solle in der Kunst so wahrheitsgetreu wie möglich wiedergegeben werden, was er durch die viel zitierte Formel „Kunst = Natur – x“ prägnant zum Ausdruck bringt. Die Nachahmung der Realität werde allerdings durch den Faktor x eingeschränkt, worunter Holz die „Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung“, also die medialen Bedingungen und der subjektive Umgang des Künstlers mit ihnen versteht. Der Faktor x solle so gering wie möglich gehalten werden, könne aber niemals ganz auf null reduziert werden. Durch die Verwendung einer mathematischen Formel macht der Autor deutlich, dass die künstlerische Wiedergabe der Realität trotz der medialen Verzerrungen so exakt wie die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse sein soll.

Die naturalistische Literaturproduktion setzt Mitte der 1880er Jahre mit der Lyrik ein, namentlich mit der von Wilhelm Arent herausgegebenen Anthologie *Moderne Dichter-Charaktere* (1885). Viele naturalistische Gedichte sind formal konventionell (Strophenform, Metrum, Reim, Sprachstil, Erlebnislyrik) gestaltet, einige sind aber in freien Rhythmen und erstmals in Prosa abgefasst (Detlev von Liliencron) und verwenden umgangssprachliche und dialektale Ausdrücke. Innovativ sind vor allem die Inhalte der naturalistischen Lyrik, insofern die oben erwähnten hässlichen Aspekte der sozialen Wirklichkeit thematisiert werden. Die dominanten Untergattungen sind die Großstadtlyrik und die soziale Lyrik, wobei die beiden Genres nicht immer klar voneinander abzugrenzen sind, da Großstadtgedichte oftmals gesellschaftskritisch sind. Sie entwerfen ein ambivalentes, gelegentlich geradezu apokalyptisches Großstadtbild, so etwa Julius Hart in seinen Berlin-Gedichten (*Berlin, Auf der Fahrt nach Berlin, Nebeltag in Berlin*), Karl Henckell in *Berliner Abendbild* und Bruno Wille in *Straße*. Die soziale Lyrik prangert die sozialen Missstände in der modernen Industriegesellschaft an, so denunziert z.B. Arno Holz in den beiden diagonal entgegengesetzten Gedichten *Ein Bild* und *Ein Andres* den Klassengegensatz zwischen Adel und Proletariat, Karl Henckell übt im *Lied vom Arbeiter* Kritik an den mechanischen Arbeitsprozessen in der Eisenindustrie. In *Strike* geht Henckell noch einen Schritt weiter und begnügt sich nicht nur mit Sozialkritik, sondern ruft zum Klassenkampf auf, um die Welt von der Klassenherrschaft zu befreien: „Aus der Tiefe/ Seh ich sie steigen/ Die Erlösung/ Unserer Welt.“ Eine solche agitatorische, subversive Lyrik ist im Naturalismus allerdings eine Ausnahme geblieben.

Eine Sonderstellung unter den naturalistischen Dichtern nimmt Arno Holz ein, der ein umfangreiches poetisches Werk vorgelegt hat, das sich im Laufe der Jahrzehnte stark verändert. Als Lyriker macht er sich zunächst mit der Gedichtsammlung *Das Buch der Zeit. Lieder eines Modernen* (1886) einen Namen. Der Band ist teilweise in Zyklen segmentiert, deren Titel wie „Arme

Lieder“ und „Berliner Schnitzel“ auf die zentralen Themen des Naturalismus, das soziale Elend und die Großstadt, verweisen. Ein weiterer Zyklus heißt „Phantasia“, benannt nach der Figur eines armen Poeten, den Holz zur Titelfigur seines nächsten Gedichtbandes *Phantasia* (1898-1899) macht, über den Dieter Burdorf schreibt: „Diese 100 Gedichte sind die eigentliche innovative Leistung der Lyrik des Naturalismus.“²¹ Neu und modern sind vor allem der Verzicht auf Strophe, Metrum und Reim, die Übertragung des naturalistischen Sekundenstils von der Epik auf die Lyrik, bei dem jeder Satz bzw. jeder Vers eine neue Wahrnehmung oder Vorstellung versprachlicht, und die berühmte Mittelachsenkomposition, bei der jeder Vers druckgrafisch um eine unsichtbare Mittelachse zentriert ist.

Lyrik der Jahrhundertwende (ca. 1890-1910)

Das deutsche Literatursystem um 1900 ist durch einen Stilpluralismus gekennzeichnet, der nicht auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden kann²². In den Literaturgeschichten finden sich viele vermeintlich literarische Strömungen oder Richtungen wie Symbolismus, Impressionismus, Jugendstil, Ästhetizismus, *Décadence*, *Fin de siècle*, Wiener Moderne, Berliner Moderne, Münchner Moderne, Neuklassik und Neuromantik²³, die vor allem eines belegen: die Koexistenz des Disparaten. Was die unterschiedlichen literarischen

21 Burdorf: *Geschichte der deutschen Lyrik*, S. 88.

22 Zur deutschsprachigen Literatur der Jahrhundertwende siehe die einschlägigen Standardwerke: Dorothee Kimmich/Tobias Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. Darmstadt 2006; Ajouri: *Literatur um 1900*; Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München 2004; Mix (Hg.): *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918*; Trommler (Hg.): *Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus 1880-1919*; zur Literatur der Wiener Moderne siehe Ingo Irsigler/Dominik Orth: *Einführung in die Literatur der Wiener Moderne*. Darmstadt 2015; Dagmar Lorenz: *Wiener Moderne*. Stuttgart/Weimar 1995; zur Lyrik der Jahrhundertwende siehe Simone Winko: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin 2003.

23 Diese literarischen Strömungen sind aus unterschiedlichen Gründen problematisch. ‚Symbolismus‘, ‚Impressionismus‘ und ‚Jugendstil‘ sind Begriffe aus der Kunstgeschichte und werden auf die Literatur übertragen, ohne dass genau geklärt wird, was sie in der Literaturwissenschaft bezeichnen sollen. ‚Décadence‘ und ‚Ästhetizismus‘ benennen eher Motive als Strömungen, denn sie charakterisieren häufig nur einzelne Textpassagen. ‚Fin de siècle‘ ist eine rein kalendarische Bezeichnung, benennt aber keine Merkmale oder Strukturen von Texten. ‚Wiener‘, ‚Berliner‘ und ‚Münchner Moderne‘ nennen lediglich geografische Zentren der modernen Literatur. ‚Neuklassik‘ und ‚Neuromantik‘ suggerieren eine Wiederkehr vergangener Epochen, wo allenfalls diffuse Ähnlichkeiten mit der Weimarer Klassik und der Romantik vorliegen. Ich ziehe deshalb die kalendarische Bezeichnung ‚Literatur der Jahrhundertwende‘ vor, die aber zugegebenermaßen auch keine gemeinsamen Merkmale bzw. Strukturen dieses Subsystems angibt.

Strömungen verbindet, ist ihre anti-naturalistische Einstellung. Während der Naturalismus die soziale Außenwelt der Industriegesellschaft im Fokus hatte, lenkt die Literatur der Jahrhundertwende den Blick auf das psychisch-emotionale Innenleben des Subjekts oder anders formuliert: Es findet eine „Umorientierung von ‚außen‘ nach ‚innen‘“²⁴ statt. Dieser Perspektivenwechsel ist vor dem Hintergrund der Transformation des Wissenschaftssystems um 1900 zu sehen²⁵. Den Naturwissenschaften kommt zwar weiterhin die unumstrittene Vorrangstellung zu, doch daneben etablieren sich die sogenannte Psychophysik und die Psychologie, vor allem die Psychoanalyse. Die neuen Forschungsrichtungen werden zwar innerhalb der *Scientific Community* kontrovers diskutiert, auf das Literatursystem der Zeit üben sie gleichwohl einen erheblichen Einfluss aus. Es sind insbesondere zwei Theorien, die in Bezug auf die Literatur besonders wirkmächtig sind: Ernst Machs Empiriokritizismus und Sigmund Freuds Psychoanalyse. Wie Mach in seinem Hauptwerk *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* (1886) behauptet, besteht die Wirklichkeit aus einem beständigen Fluss physikalischer Elemente, aus denen das wahrnehmende Subjekt bestimmte, relativ stabile Komplexe abstrahiert, die es als Objekte interpretiert. Dies gelte auch für die Selbstwahrnehmung, bei der das Individuum sich als eine Entität mit einer relativ konstanten personalen Identität begreife, die empirisch so nicht nachweisbar sei: „Das Ich ist nicht scharf abgegrenzt, die Grenze ziemlich unbestimmt und willkürlich verschiebbar.“²⁶ Das Individuum wird solchermaßen in ein Kontinuum physikalischer Elemente aufgelöst, was Mach in seinem berühmten Diktum „Das Ich ist unrettbar“²⁷ zum Ausdruck bringt. Auch Freud verabschiedet die Vorstellung eines selbstmächtigen Subjekts, denn das Denken, Fühlen und Handeln eines Individuums seien weitaus stärker durch das Unbewusste als das Bewusste bestimmt, wie er in seinem ersten Hauptwerk *Die Traumdeutung* (1900) erklärt: „Das Unbewusste ist das eigentlich reale Psychische, der größere Kreis, der den kleineren des Bewußten in sich schließt.“²⁸ Deshalb sei der Mensch, egal ob psychisch gesund oder krank, nicht mehr „Herr im eigenen Haus“, sondern das Unbewusste habe diese Funktion übernommen. Kurzum, die Rede von der Krise des Subjekts

24 Kimmich/Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 66.

25 Siehe dazu Michael Titzmann: „Revolutionärer Wandel in Literatur und Wissenschaften“. In: Karl Richter/Jörg Schönert/ders. (Hgg.): *Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930*. Stuttgart 1997, S. 297-322.

26 Ernst Mach: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Darmstadt 1991, S. 10.

27 Ebd., S. 20.

28 Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* [1900]. In: Ders.: *Studienausgabe*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Bd. 2. Frankfurt am Main 2000, S. 580.

ist um 1900 omnipräsent, in den theoretischen Diskursen wie in der Literatur. In diesem Zusammenhang wird der medizinische Begriff ‚Neurasthenie‘ im „Zeitalter der Nervosität“²⁹ zu einem Modewort, der in aller Munde ist, auch in dem der Schriftsteller.

Die nach-naturalistische Lyrik setzt zunächst mit Friedrich Nietzsches (1844-1900) Gedichtsammlung *Dionysos-Dithyramben* (bis 1888 entstanden) ein, die 1891-1892 unvollständig und 1898 vollständig publiziert wird. In freien Rhythmen evoziert Nietzsche eine antike, mythologische Welt, die im Gegensatz zur modernen, industrialisierten Welt steht und euphorisch gefeiert wird. Die Lyrik der Jahrhundertwende wird jedoch maßgeblich durch drei andere Dichter geprägt, die in der Forschung als „Klassiker“ der neueren deutschen Lyrik³⁰ gelten: Stefan George (1868-1933), Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) und Rainer Maria Rilke (1875-1926).

Hugo von Hofmannsthals lyrische Produktion beschränkt sich auf die 1890er Jahre, nach der Jahrhundertwende verfasst er kaum noch Gedichte³¹. Formal greift er bevorzugt auf lyrische Gedichtformen zurück, die um 1900 selten verwendet werden, nämlich das Sonett (z.B. *Sonett der Welt*, *Sonett der Seele*, *Mein Garten*, *Die Beiden*), die Terzine (*Terzinen I-IV*), das Rollengedicht (*Der Jüngling und die Spinne*, *Der Kaiser von China spricht*), das Dialoggedicht (*Gesellschaft*) und das orientalische Ghasel (*Ghasel*). Ein zentrales Thema in Hofmannsthals Lyrik ist „die Auflösung der Ich-Identität in einem Strom von Erfahrungen“³², sodass sich die Grenzen zwischen Innen und Außen, Subjekt und Objekt, Gegenwart und Vergangenheit auflösen. Daraus resultieren synchrone wie diachrone Identitätskonflikte, d.h. die Erfahrung eines Widerspruchs zwischen verschiedenen Komponenten der Person (synchron) bzw. eines Bruchs zwischen zwei sukzessiven Zuständen der Person (diachron)³³. Synchrone Identitätskonflikte werden z.B. in den Gedichten *Terzine II* und *Fremdes Fühlen* dargestellt, diachrone in *Erlebnis* und *Terzine I*³⁴. Die gesellschaftliche

29 So der Titel einer Studie über den Nervendiskurs im Deutschen Kaiserreich von Joachim Radkau: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München 1998.

30 Lawrence Ryan: „Jahrhundertwende“. In: Hinderer (Hg.): *Geschichte der deutschen Lyrik*, S. 387-419, hier S. 387.

31 Ein Überblick über Hofmannsthals Lyrik findet sich bei Mathias Mayer: *Hugo von Hofmannsthal*. Stuttgart/Weimar 1993, S. 15-32.

32 Ryan: „Jahrhundertwende“. In: Hinderer (Hg.): *Geschichte der deutschen Lyrik*, S. 399.

33 Siehe dazu Michael Titzmann: „Das Konzept der ‚Person‘ und ihrer ‚Identität‘ in der deutschen Literatur um 1900“. In: Manfred Pfister (Hg.): *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau 1989, S. 36-52, hier S. 39.

34 Vgl. Klaus Wieland: „Formen und Funktionen personaler Identitätskonflikte in der Lyrik Hugo von Hofmannsthals“. In: *Recherches Germaniques* 31 (2001), S. 85-111.

Wirklichkeit, etwa die soziale Frage, gerät nur peripher und wenn, dann harmonisch verklärt in den Blick (z.B. *Manche freilich*).

Stefan Georges lyrisches Werk deckt den gesamten Zeitraum der Frühen Moderne ab und unterliegt im Laufe der Zeit einem starken Wandel³⁵. Der junge George ist literarisch äußerst produktiv und veröffentlicht bis zur Jahrhundertwende sechs Gedichtbände: *Hymnen* (1890), *Pilgerfahrten* (1891), *Algabal* (1892), *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten* (1895), *Das Jahr der Seele* (1897) und *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel* (1899/1900). Diese frühen Gedichte weisen eine formstrenge Metrik auf und werden in der Forschung dem Ästhetizismus zugerechnet. Im Jahre 1892 gründet George die Zeitschrift *Blätter für die Kunst*, in der er eine zweckfreie „kunst für die kunst“ (*l'art pour l'art*) proklamiert. Um die Zeitschrift, die sich an einen exklusiven Leserkreis wendet, versammelt er eine kleine Gruppe von Intellektuellen, den sogenannten George-Kreis, der ab 1900 zu einem hierarchisch gegliederten Männerbund unter der geistigen Führerschaft Georges, der sich fortan „Meister“ nennt, umgestaltet wird. In der mittleren Schaffensperiode veröffentlicht George zwei Gedichtbände, *Der Siebente Ring* (1907) und *Der Stern des Bundes* (1914), in denen die metrischen Formen zum Teil stark variieren und der Ästhetizismus in den thematisch-inhaltlichen Hintergrund tritt zugunsten der Vorstellung eines Männerbundes unter der Führung eines Führers, der zugleich *poeta vates*, Lehrer und Prophet ist, wie er in Form des George-Kreises realiter bereits existiert.

Auch Rainer Maria Rilkes literarisches Schaffen erstreckt sich über die gesamte Epoche der Frühen Moderne³⁶. Im Frühwerk (1890-1902) experimentiert er mit den sogenannten Stilrichtungen jener Zeit, also Naturalismus, Ästhetizismus, *Décadence*, Impressionismus und Symbolismus, und distanziert sich zugleich von ihnen. In der mittleren Werkphase veröffentlicht Rilke innerhalb weniger Jahre die Gedichtbände *Das Buch der Bilder* (1902/1906), *Das Stunden-Buch* (1905) und *Neue Gedichte* (1907-1908). Das Attribut „neu“ im letztgenannten Buchtitel kündigt den innovativen Charakter des Bandes an, der auf die berühmten Dinggedichte zurückzuführen ist, die einen Höhepunkt dieses lyrischen Genres markieren. Mit der Dinglyrik setzt Rilke sein in Auseinandersetzung mit den Kunstwerken von Auguste Rodin und Paul

35 Einen Überblick über Georges Werk und den aktuellen Forschungsstand bieten Jürgen Egyptien (Hg.): *Stefan George – Werkkommentar. Studien und Interpretationen zu sämtlichen Dichtungen und Übertragungen*. Berlin/Boston 2017 und Achim Aurnhammer/Wolfgang Braungart/Stefan Breuer/Ute Oelmann (Hgg.): *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. Bd. 1. Berlin/Boston 2016.

36 Zum Werk Rilkes und seiner Perodisierung siehe Manfred Engel (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2013 [2004].

Cézanne gewonnenes Kunstideal vom „sachlichen Sagen“³⁷ um: Menschen (*Die Erblindende, Spanische Tänzerin*), Objekte (*Früher Apollo, Archaischer Torso Apollos, Das Karussell, Römische Fontäne*), Tiere (*Der Panther, Die Gazelle, Die Flamingos*) und Pflanzen (*Blaue Hortensie, Rosa Hortensie*) werden von einem lyrischen Ich, das meist nicht grammatikalisch explizit konstituiert ist, wahrgenommen und beschrieben. „Sachliches Sagen“ darf aber nicht in dem Sinne missverstanden werden, dass die Dinge hier objektiv dargestellt würden. Die Dinggedichte machen im Gegenteil deutlich, dass Wahrnehmung immer auf vorgängigen subjektiven Erfahrungen beruht, sodass Wahrnehmungssubjekt und wahrgenommenes Objekt nicht streng voneinander getrennt werden können und die geschauten Dinge unvermeidlich subjektiv überformt sind.

Neben dem Dichter-Dreigestirn Hofmannsthal, George und Rilke schreiben um 1900 noch andere Autoren Gedichte, die in den Literaturkanon Eingang gefunden haben³⁸. Dabei ist etwa an Rudolf Borchardts (1877-1945) und Rudolf Alexander Schröders (1878-1962) formstrenge, klassizistische Lyrik, Richard Dehmels (1863-1920) vitalistische Gedichte, Max Dauthendey (1867-1918) synästhetische Lyrik und Christian Morgensterns (1871-1914) humoristische, sprachreflexive *Galgenlieder* (1905) zu denken. In der Forschung werden Borchardt und Schröder neben George, Hofmannsthal und Rilke als Vertreter einer konservativen literarischen Moderne gehandelt, da ihre Gedichte formstrenge gestaltet sind und eine „ästhetische Opposition“³⁹ zur zivilisatorischen Moderne darstellen. Die konservative Moderne steht aber auch in Opposition zur künstlerischen Avantgarde, die sich im folgenden Jahrzehnt etablieren wird.

Lyrik des Expressionismus und Dadaismus (ca. 1910-1925)

Mit dem Expressionismus beginnt um 1910 auch im deutschsprachigen Raum die künstlerische Avantgarde, als deren Gründungsdokument Filippo Tommaso Marinettis (1876-1944) *Futuristisches Manifest* (1909) gilt. Die europäische Avantgarde erhebt den Anspruch, mit den traditionellen Formen der Künste – Bildende Kunst, Literatur, Theater, Tanz und Film – radikal zu brechen und Wegbereiter für eine neue, progressive Kunst zu sein. Der künstlerischen Avantgarde ist eine grundsätzlich positive Einstellung zur technisch-sozialen Moderne eigen, was jedoch nicht ausschließt, dass sie einzelnen Aspekten derselben, z.B. dem Ersten Weltkrieg, der Unwirtlichkeit

37 Rainer Maria Rilke: *Briefe über Cézanne* (1907). In: Ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe*. Bd. 4. Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt am Main/Leipzig 1996, S. 594-636, hier S. 624.

38 Zur Vielfalt der Lyrik um 1900 siehe Elke Austermühl: „Lyrik der Jahrhundertwende“. In: Mix (Hg.): *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918*, S. 350-366.

39 So der Titel einer Studie von Gert Mattenklott: *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*. Frankfurt am Main 1985 [1970].

der modernen Großstädte und der Verdinglichung bzw. der Ich-Krise des Menschen, kritisch gegenübersteht. Im Kontext der Avantgarde formuliert die literarische Programmatik des Expressionismus eine radikale Vernunft-, Fortschritts- und Zivilisationskritik, ruft emphatisch einen neuen Menschen („O-Mensch-Pathos“) aus und fordert die Zerstörung der traditionellen Sprache und literarischen Formen⁴⁰.

Der literarische Expressionismus setzt um 1910 mit der Lyrik ein, die neben dem Drama die dominante Gattung dieses frühmodernen Subsystems ist⁴¹. Die expressionistischen Dichter sind mehrheitlich in den 1880er Jahren geboren und gehören somit der jüngeren Generation an, die in den Zehner Jahren an die literarische Öffentlichkeit tritt. Die Liste der expressionistischen Lyriker ist lang, darunter Erich Mühsam (1878-1934), Paul Zech (1881-1946), Rene Schickelée (1883-1940), Ernst Stadler (1883-1914), Alfred Wolfenstein (1883-1945), Gottfried Benn (1886-1956), Georg Heym (1887-1912), Jakob van Hoddis (1887-1942), Georg Trakl (1887-1914), Alfred Lichtenstein (1889-1914), Klabund (1890-1928), Franz Werfel (1890-1945), Johannes R. Becher (1891-1958) und Yvan Goll (1891-1950), ferner die schon etwas älteren Else Lasker-Schüler (1869-1945) und August Stramm (1874-1915). Noch vor Kriegsausbruch erscheinen die ersten, inzwischen kanonisierten expressionistischen Gedichtbände: Georg Heyms *Der ewige Tag* (1911) und *Umbra vitae* (1912), Gottfried Benns *Morgue und andere Gedichte* (1912) und *Söhne* (1913), Georg Trakls *Gedichte* (1913) und Ernst Stadlers *Der Aufbruch* (1914). Aufgrund ihres frühen Todes bleibt Heyms, Trakls und Stadlers literarische Produktion auf die Vorkriegszeit beschränkt (1915 erscheint posthum Trakls *Sebastian im Traum*), Benn ist hingegen bis zu seinem Tod im Jahre 1956 literarisch tätig, zunächst noch expressionistisch – 1917 erscheint der Gedichtband *Fleisch* –, während er in der mittleren (1922-1934) und späten Werkphase (1935-1956) den Expressionismus hinter sich lässt⁴². Einen

40 Vgl. Michael Stark: „Werdet politisch!“ Expressionistische Manifeste und historische Avantgarde“. In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hgg.): „Die ganze Welt ist eine Manifestation“. *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*. Darmstadt 1997, S. 238-255.

41 Zur Literatur des Expressionismus siehe folgende Überblicksdarstellungen: Frank Krause: *Literarischer Expressionismus*. Göttingen 2015; Ralf Georg Bogner: *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. Darmstadt 2005; Anz: *Literatur des Expressionismus*; Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918*; Mix (Hg.): *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918*; Trommler (Hg.): *Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus 1880-1919*; Silvio Vietta/Hans-Georg Kemper: *Expressionismus*. München 1997 [1975].

42 Einen Überblick über Benns Werk und den aktuellen Forschungsstand bietet Christian M. Hanna/Friederike Reents (Hgg.): *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart

Überblick, wenn auch keinen repräsentativen⁴³, über die expressionistische Lyrik verschafft die von Karl Pinthus (1886-1975) herausgegebene Anthologie *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung* (1919-1920), die zugleich Bilanz und Endpunkt der expressionistischen Lyrik darstellt.

Trotz des programmatischen Anspruchs, traditionelle Formen der Literatur zu zerstören, ist die Formensprache der expressionistischen Lyrik disparat. Nicht wenige Texte kommen formal sehr traditionell daher: Sie sind in festen Gedicht- und Strophenformen abgefasst – das Sonett erfreut sich großer Beliebtheit – und weisen regelmäßig alternierende Versmaße und herkömmliche Reimschemata auf. Andere sind dagegen tatsächlich formal innovativ und nicht strophisch gegliedert, in freien Rhythmen gebunden und ungerimt. In diesem Zusammenhang sind auch August Stramms Kurzverse (*Du. Liebesgedichte* [1915]), Ernst Stadlers Langverse (*Der Aufbruch* [1914]) und der Reihungsstil (auch Zeilenstil oder Simultanstil) zu erwähnen, bei dem jeder Vers – ähnlich wie der naturalistische Sekundenstil – eine neue Wahrnehmung, Vorstellung oder Assoziation versprachlicht, meist in Form von syntaktischen Parataxen. Der Reihungsstil ermöglicht es, die Simultaneität von ganz unterschiedlichen Eindrücken, Erfahrungen und Ereignissen sprachlich abzubilden, wie sie für das moderne Leben, vornehmlich in der Großstadt, kennzeichnend ist. Sprachlich-stilistisch ist eine Häufung von rhetorischen Figuren auffällig, die beim Leser für die Erzeugung von starken Affekten sorgen sollen, wie z.B. die Hyperbel, die Klimax, die Exclamatio, der Imperativ und die Anapher⁴⁴.

Zentrale Untergattungen der expressionistischen Dichtung sind die Großstadt- und Kriegsliryk, bevorzugte Themen sind – neben der Großstadt und dem Krieg – der Vater-Sohn-Konflikt, die Krise des Subjekts, Liebe und Geschlechterverhältnisse, Krankheit, Verbrechen und das Hässliche.

Die meisten expressionistischen Künstler, Schriftsteller wie Maler, ziehen 1914 euphorisch in den Ersten Weltkrieg, nicht weil sie militaristisch oder imperialistisch gesinnt sind, sondern weil sie sich von ihm das Ende des Kaiserreichs und der bürgerlich-konservativen Gesellschaft erhoffen, und tragen somit ungewollt zur Propagierung der sogenannten „Ideen von 1914“ bei. Viele Dichter schreiben zunächst emphatische Pro-Kriegsgedichte (Heym:

2016. Zur Unterscheidung einzelner Phasen in Benns Werk siehe ebendort den Beitrag von Dieter Burdorf, S. 70-73.

43 Pro-Kriegsgedichte wurden von Pinthus ebenso wenig in die Anthologie aufgenommen wie die Lyrik expressionistischer Autorinnen, abgesehen von Else Lasker-Schüler, die als einzige Frau berücksichtigt wurde. Die Anthologie *Menschheitsdämmerung* ist daher keineswegs repräsentativ für die expressionistische Lyrik, wie in der Sekundärliteratur immer wieder zu lesen ist, so z.B. Hans-Peter Bayerdörfer: „Weimarer Republik“. In: Hinderer (Hg.): *Geschichte der deutschen Lyrik*, S. 439-476, hier S. 444; Gregor Streim: *Einführung in die Literatur der Weimarer Republik*. Darmstadt 2009, S. 49.

44 Vgl. Bogner: *Einführung in die Literatur des Expressionismus*, S. 26.

Der Krieg; Stadler: *Der Aufbruch*; Klabund: *Lied der Kriegsfreiwilligen*), in denen der Krieg meist als „eine Art Generalmetapher für die ganz große Veränderung“⁴⁵ dient, d.h. für eine politisch-gesellschaftliche Revolution. Doch die grausame Kriegswirklichkeit macht ihre euphorischen Hoffnungen schnell zunichte, sie werden zu Kriegsgegnern, manche zu Pazifisten und verfassen sodann Anti-Kriegsgedichte (Heym: *Nach der Schlacht* [bereits vor 1914]; Mühsam: *Kriegslied*).

Das Großstadtbild der expressionistischen Lyrik ist ambivalent und oszilliert zwischen Ablehnung und Faszination: Einerseits werden die negativen Auswirkungen der Urbanisierung wie Armut, Hunger, Anonymität, Einsamkeit, Gewalt und Kriminalität thematisiert (Heym: *Der Gott der Stadt*, *Die Dämonen der Städte*, *Berlin-Gedichte*; Lichtenstein: *Die Stadt*; Wolfenstein: *Städter*), andererseits aber auch die positiven Merkmale des urbanen Lebens, nämlich Freiheit, Mannigfaltigkeit, Kultur- und Nachtleben, freie Liebe und Sexualität (Benn: *Nachtcafé*, *Untergrundbahn*).

Eine Sonderstellung unter den expressionistischen Dichtern nimmt Georg Trakl ein, dessen Lyrik in der Forschung gern als ‚dunkel‘ oder ‚hermetisch‘ apostrophiert wird. Diese Termini gehen auf Hugo Friedrichs einflussreiche Studie *Die Struktur der modernen Lyrik* zurück⁴⁶, in welcher er die Behauptung aufstellt, die moderne Lyrik sei dunkel bzw. hermetisch. Im Rekurs auf die semiotische Zeichentheorie lassen sich die semantisch diffusen Begriffe ‚Dunkelheit‘ oder ‚Hermetik‘ durch das Konzept der ‚Autoreferenzialität‘ präzisieren, das besagt, dass eine sprachliche Zeichenabfolge nicht auf einen außersprachlichen Referenten verweist, sondern auf sich selbst. Mit anderen Worten: In der autoreferentiellen Lyrik werden sprachliche Zeichen dergestalt miteinander kombiniert, dass der Text nicht – oder zumindest nicht eindeutig – auf die außersprachliche Wirklichkeit beziehbar ist. Wie Friedrich gezeigt hat, waren die französischen Dichter Arthur Rimbaud und Stéphane Mallarmé die ersten, die dunkle Lyrik geschrieben haben⁴⁷, im deutschsprachigen Raum ist es Georg Trakl, dem diese Rolle zukommt.

45 Karl Eibl: „Expressionismus“. In: Hinderer (Hg.): *Geschichte der deutschen Lyrik*, S. 420-438, hier S. 428.

46 Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Hamburg 1956. Die moderne Lyrik kann jedoch nicht auf die hermetische Lyrik reduziert werden, wie dies Friedrich tut, denn der Großteil der modernen Dichtung ist referenziell lesbar. Einen guten Überblick über die enorme Bandbreite der modernen Lyrik bietet Michael Hamburger: *Die Dialektik der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Konkreten Poesie*. München 1972 [1968].

47 Siehe dazu Eva Riedel: *Strukturwandel in der Lyrik Rimbauds*. München 1982; Gerhard Regn: *Konflikt der Interpretationen. Sinnrätsel und Suggestion in der Lyrik Mallarmés*. München 1978.

Eine andere Perspektive auf die expressionistische Lyrik tut sich einem auf, wenn man die Figurenkonstellationen betrachtet, die sich häufig als eine Oppositionsbeziehung (Spieß)Bürger/Repräsentanten des Staates vs. Künstler/Außenseiter beschreiben lässt. Während das Bürgertum und die Staatsvertreter aufgrund ihres Konservativismus, Monarchismus und Militarismus negativ bewertet werden, gehört die Sympathie der expressionistischen Dichter den Künstlern und Außenseitern, etwa den unglücklich Liebenden, Prostituierten, rebellischen Söhnen⁴⁸, Sonderlingen, Bettlern, Kranken, Wahnsinnigen und Verbrechern. Diese Randgruppen erscheinen dabei weniger als bemitleidenswerte Opfer, denn als Vorläufer des „neuen Menschen“, weil sie das bürgerlich-konservative Werte- und Normensystem bereits überwunden haben.

Mitten im Krieg konstituiert sich 1916 in Zürich eine neue literarische Bewegung, die den Expressionismus als bereits veraltet erscheinen lässt, der Dadaismus, obwohl ihre Vertreter derselben Generation wie die Expressionisten angehören: Emmy Hennings (1885-1948), Hugo Ball (1886-1927), Raoul Hausmann (1886-1971), Hans Arp (1887-1966), Kurt Schwitters (1887-1948), Yvan Goll (1891-1950) und Richard Huelsenbeck (1892-1974). Zwischen Dadaismus und Expressionismus bestehen zwei wesentliche Unterschiede: In ideologischer Hinsicht sind die Dadaisten von Anfang an dem Anti-Militarismus verpflichtet – der Gründungsort der Bewegung liegt nicht zufällig in der politisch neutralen Schweiz –, in ästhetischer Hinsicht propagieren sie nicht nur einen radikalen Bruch mit allen künstlerischen Konventionen, so etwa in dem 1918 im Berliner *Club Dada* als Faltblatt verteilten *Dadaistischen Manifest* (Erstdruck: 1920), sondern setzen ihn auch in die Tat um. So entwickeln die Dadaisten neue lyrische Untergattungen wie Lautgedichte (z.B. Hugo Ball: *Karawane*), Buchstabengedichte, opto-phonetische Lyrik, visuelle Poesie, Simultangedichte (z.B. Richard Huelsenbeck, Marcel Janko, Tristan Tzara: *L'amiral cherche une maison à louer*) und Collage-Gedichte (z.B. Yvan Goll: *Paris brennt*), wobei in manchen Texten die Grenze zwischen Programmatik, Lyrik und Grafik verschwimmt. Die avantgardistische Lyrik des Dadaismus weicht so massiv von herkömmlichen Gedichten und der Alltagssprache ab, dass sie mit systematischen Lyriktheorien kaum mehr erfasst werden kann⁴⁹: Die Grenzen der Gattung Lyrik sind aufgelöst.

48 Vgl. Peter von Matt: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München 2001. Der Autor geht am Rande auf den expressionistischen Vater-Sohn-Konflikt ein, bezieht sich dabei aber auf Drama und Epik. Siehe S. 344-352.

49 Lampings und Hempfers Lyriktheorien stoßen bei der dadaistischen Lyrik an ihre Grenzen: Diese Gedichte sind weder in Versen abgefasst noch weisen sie eine Sprechsituation mit einer Ich-Hier-Jetzt-Origo auf. Vgl. Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen 2000; Klaus W. Hempfer: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart 2014. Siehe auch die Aufsätze beider Autoren in

Lyrik der Neuen Sachlichkeit (ca. 1925-1933)

Das literarische Subsystem Neue Sachlichkeit konstituiert sich ab Mitte der 1920er Jahre und findet 1933 ein abruptes Ende, als die Nationalsozialisten nach der Machtübernahme diese Literaturströmung als „entartete Kunst“ diffamieren und inkriminieren⁵⁰. Als ganz so jählings erweist sich das Ende dann doch nicht, denn neusachliches Schreiben findet sich auch in der Exilliteratur⁵¹ und selbst noch in der Literatur nach 1945. Die Neue Sachlichkeit reagiert auf die Modernisierung der Industriegesellschaft zur Zeit der Weimarer Republik, d.h. auf die verstärkte Urbanisierung, die Technisierung der Arbeitswelt, die Entstehung der modernen Massen-, Medien- und Freizeitkultur, die Verschärfung der sozialen Gegensätze und die politische Radikalisierung. Dieser technisch-soziale Modernisierungsprozess soll in der Literatur sachlich, nüchtern, klar, präzise und einfach – so die Schlagwörter der neusachlichen Programmatik⁵² – dargestellt werden, ohne dass die Autoren eine eindeutige ideologische Position, sei es politischer, soziologischer, psychologischer, philosophischer oder religiöser Art, beziehen sollen. Die dominante literarische Gattung der Neuen Sachlichkeit ist der Roman, genauer gesagt der Zeitroman, doch es werden auch Theaterstücke und Gedichte geschrieben. Die neusachlichen Programmschriften fordern zudem eine Gebrauchsliteratur, d.h. die Texte sollen ein Massenpublikum erreichen und müssen daher – wie oben erwähnt –

dieser Sondernummer. Die dadaistische Lyrik kann hingegen mit Zymners Lyriktheorie erfasst werden, insofern der Fokus hier auf der Sprache als Kommunikationsmedium liegt. Ob sie auch als „Katalysator ästhetischer Evidenz“ wirkt, mag dahingestellt bleiben. Vgl. Rüdiger Zymner: *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn 2009. Siehe auch seinen Beitrag im vorliegenden Band.

- 50 Zur Literatur der Neuen Sachlichkeit siehe die einschlägigen Überblicksdarstellungen: Johannes G. Pankau: *Einführung in die Literatur der Neuen Sachlichkeit*. Darmstadt 2010; Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main 1994; ders.: *Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus“*. Stuttgart/Weimar 2000 [1970]; allgemein zur Literatur während der Weimarer Republik siehe Helmuth Kiesel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918-1933*. München 2017; Walter Delabar: *Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1918-33*. Berlin 2010; Streim: *Einführung in die Literatur der Weimarer Republik*; Bernhard Weyergraf (Hg.): *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 8)*. Wien 1995; Alexander von Bormann/Horst Albert Glaser (Hgg.): *Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil 1918-1945 (= Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9)*. Reinbek bei Hamburg 1983.
- 51 Vgl. Sabina Becker: *Neue Sachlichkeit*. Bd. 1. Köln 2000, S. 20f.
- 52 Zur Programmatik der Neuen Sachlichkeit siehe Becker: *Neue Sachlichkeit*. 2 Bde. Köln 2000; dies.: „Die literarische Moderne der zwanziger Jahre. Theorie und Ästhetik der Neuen Sachlichkeit“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 27 (2002), S. 73-95.

klar und einfach geschrieben sein, um von einer breiten Öffentlichkeit rezipiert werden zu können.

Der produktivste und erfolgreichste Lyriker der Neuen Sachlichkeit ist Erich Kästner (1899-1974), der innerhalb weniger Jahre gleich vier Gedichtbände publiziert: *Herz auf Taille* (1928), *Lärm im Spiegel* (1929), *Ein Mann gibt Auskunft* (1930) und *Gesang zwischen den Stühlen* (1932). Kurt Tucholsky (1890-1935) veröffentlicht seine vorab in Zeitschriften erschienenen Gedichte in den gemischten Textsammlungen *Mit 5 PS* (1927), *Das Lächeln der Mona Lisa* (1929), *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) und *Lerne lachen ohne zu weinen* (1931). Und kurz vor Ende der Weimarer Republik debütiert Mascha Kaléko (1907-1975), die einzige neusachliche Dichterin, mit dem Gedichtband *Das lyrische Stenogrammheft* (1933). Zur Lyrik der Neuen Sachlichkeit zählen aber auch die populären Schlager, Songs und Chansons, wie sie z.B. von Kurt Tucholsky, Friedrich Hollaender, Walter Mehring, Bertolt Brecht und Klabund geschrieben werden und die sich in den Kabarets und Revuetheatern der Republik großer Beliebtheit erfreuen.

Die neusachliche Gebrauchslyrik ist formalästhetisch eingängig gestaltet, um leicht rezipierbar zu sein: Die Gedichte sind traditionell strophisch gegliedert, weisen herkömmliche Versmaße und Reimschemata auf und sind in einer leicht verständlichen, manchmal dialektalen oder soziolektalen Alltagssprache sowie einem parataktischen Satzstil abgefasst. Inhaltlich sind sie dem Alltagsleben der kleinen Leute gewidmet – einer der erfolgreichsten Romane der Neuen Sachlichkeit heißt nicht zufällig *Kleiner Mann – Was nun?* (1932), geschrieben von Hans Fallada – und thematisieren deren „Gefühlslage [...] im soziokulturellen Modernisierungsprozess der zwanziger Jahre: die Existenzängste der Angestellten, die Versachlichung der Liebesbeziehungen oder die neuesten Modetrends.“⁵³ Dass Neue Sachlichkeit und Gesellschaftskritik sich nicht ausschließen, solange diese nicht im Namen einer politischen Ideologie vorgebracht wird, belegen die Gedichte von Kästner und vor allem von Tucholsky. Bei Kaléko sind die sozialkritischen Töne verhaltener, sie nimmt im Gegensatz zu ihren männlichen Schriftstellerkollegen die Lebenslage der Frauen in den 1920er Jahren sachlich-nüchtern und doch wehmütig in den Fokus, d.h. ihre monotone, subalterne und wenig einträgliche Erwerbsarbeit als kleine Angestellte – etwa als Stenotypistinnen –, ihre unerfüllten Liebeswünsche und ihre durch die Massenmedien erzeugten Wunschträume von einem besseren Leben. Das klischierte Bild von der Neuen Frau – jung, dynamisch, sportlich, selbstbewusst und finanziell unabhängig –, das man häufig in der Literatur der Neuen Sachlichkeit vorfindet, ist in Kalékos Lyrik nicht anzutreffen.

53 Streim: *Einführung in die Literatur der Weimarer Republik*, S. 53. Das Zitat bezieht sich auf Kästners Gedichte, hat aber für die neusachliche Lyrik generell Gültigkeit.

Die beiden bedeutendsten Lyriker der 1920er Jahre, Bertolt Brecht (1898-1956) und Gottfried Benn (1886-1956), die meist als literarische Antipoden gesehen werden, können jedoch nur eingeschränkt oder überhaupt nicht der Neuen Sachlichkeit zugeordnet werden.

Bertolt Brecht veröffentlicht 1927 seine erste Gedichtsammlung unter dem Titel *Bertolt Brechts Hauspostille* (die meisten Texte sind zwischen 1916 und 1925 entstanden), es folgen *Die Songs aus der Dreigroschenoper* (1928), die er aus der gleichnamigen Oper ausgliedert, und seine zweite Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* (1930)⁵⁴. Diese Publikationen können tendenziell mit der Neuen Sachlichkeit verrechnet werden, insofern es sich dabei um Gebrauchsliteratur handelt, wie Brecht paratextuell deutlich macht: Die Lexeme ‚Hauspostille‘, ‚Songs‘ und ‚Lesebuch‘, die „Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen“, die er der Hauspostille beifügt, deren Einteilung in Lektionen und der Titel des Gedichts *Anleitung für die Oberen im Lesebuch für Städtebewohner* unterstreichen den Gebrauchscharakter der drei Sammlungen. Die *Hauspostille* umfasst mehrheitlich Balladen und Lieder, in denen in einem bald sachlich-kühlen, bald komisch-ironischen Ton „von Mord, asozialem Verhalten, Lebensgenuss und, vom bürgerlichen Standpunkt aus betrachtet, zweifelhaftem Lebenswandel“⁵⁵ die Rede ist. Im *Lesebuch für Städtebewohner* werden „Verhaltenslehren der Kälte“⁵⁶ für Großstadtbewohner formuliert, deren Existenz durch Anonymität, soziale Isolation und versachlichte zwischenmenschliche Beziehungen geprägt ist. Durch den sarkastisch-zynischen Ton und die vermittelte Redewiedergabe („[Das wurde mir gesagt.]“; „[Das habe ich schon Leute sagen hören.]“) distanziert sich jedoch der Band vom sachlichen Habitus, den er eben nur scheinbar dem urbanen Leser anempfiehlt. Eindeutig nicht neusachlich ist auf jeden Fall das *Solidaritätslied* (1931), ein politisches Kampflied, das Brecht für Slatan Dudows proletarisch-revolutionären Spielfilm *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (1932) verfasst.

Gottfried Benn veröffentlicht in den 1920er Jahren die drei nach-expressionistischen Gedichtbände *Schutt* (1924), *Betäubung* (1925) und *Spaltung* (1925), in denen er in achtzeiligen Strophen mit freier rhythmischer Füllung bei wechselnder Hebungsanzahl und abwechselnd männlichem und weiblichem Kreuzreim den neuzeitlichen Rationalismus in Frage stellt, indem er das für ihn typische dualistische Denken in Oppositionen wie Ich vs. Welt, Subjekt vs. Objekt, Natur vs. Kultur, Antike vs. Mittelalter vs. Neuzeit,

54 Einen Überblick über Brechts lyrisches Werk gibt Jan Knopf (Hg.): *Brecht Handbuch*. Bd. 2. Stuttgart/Weimar 2001.

55 Michael Morley: „Bertolt Brechts Hauspostille“. In: Knopf (Hg.): *Brecht Handbuch*. Bd. 2, S. 147-161, hier S. 150.

56 So der Titel von Helmut Lethens Studie über den Habitus der Sachlichkeit in der Zwischenkriegszeit: *Verhaltenslehre der Kälte*.

Wissenschaft vs. Mythos, Norden vs. Süden negiert und dekonstruiert. Zu diesem Behufe bedient sich Benn der Montagetechnik⁵⁷, die er bereits in seiner expressionistischen Lyrik verwendet hat, und reiht heterogene Begriffe aus der abendländischen Kulturgeschichte, darunter viele Fremdwörter, aber auch kühne Neologismen, im Nominalstil und syntaktisch verkürzt aneinander. Die Begriffe werden dabei aus ihrem ursprünglichen Verwendungszusammenhang gelöst und assoziativ miteinander kombiniert, ohne dass sich ein eindeutiger Sinn ergibt. Im Anschluss an Trakl und zeitgleich zum späten Rilke entwickelt der mittlere Benn somit eine tendenziell hermetische bzw. autoreferenzielle Lyrik, die keinen neusachlichen Gebrauchswert hat, sondern den *happy few* vorbehalten ist.

Wie für die Literatur der Jahrhundertwende gilt auch für die Literatur der Weimarer Republik, dass sie durch die Koexistenz des Disparaten gekennzeichnet ist⁵⁸. Die älteren Lyriker schreiben weiter, ohne sich der Strömung der Neuen Sachlichkeit anzuschließen. Arno Holz erweitert bis zu seinem Tod 1929 seine *Phantasia*-Sammlung, deren Ausgabe letzter Hand schließlich weit mehr als 1000 Seiten umfasst. Ebenfalls in die 1920er Jahre fallen die Spätwerke von Rainer Maria Rilke und Stefan George. Rilke publiziert 1923 die *Duineser Elegien* (zwischen 1912 und 1922 geschrieben) und *Die Sonette an Orpheus*, in denen er antike bzw. romanische Untergattungen wie die Elegie, die Hymne und das Sonett aufgreift und transformiert, indem er sich metrische und thematische Lizenzen erlaubt. Beide Gedichtzyklen sind als mythopoetische Dichtungen zu begreifen, die metaphysische Fragen über die *conditio humana*, genauer das Verhältnis von Ich und Welt, Kunst und Leben, Liebe, Tod und Vergänglichkeit aufwerfen und schwer verständliche, hermetische Antworten darauf geben⁵⁹. George propagiert 1928 in *Das Neue Reich* (zwischen 1908 und 1928 entstanden)⁶⁰ eine streng hierarchische Gesellschaftsordnung unter der Führung eines Dichter-Meisters und auf der Grundlage einer Geistesaristokratie, die als Gegenmodell zur republikanisch-demokratischen Staatsform zu verstehen ist und mitnichten mit dem NS-Staat verwechselt werden darf, zu dem George bis zu seinem Tod

57 Zu Benns Montagegedichten siehe Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 393-436.

58 Zur Vielfalt der Lyrik in der Weimarer Republik siehe Hermann Korte: „Lyrik am Ende der Weimarer Republik“. In: Weyergraf (Hg.): *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*, S. 601-635; Hans-Peter Bayerdörfer: „Weimarer Republik“. In: Hinderer (Hg.): *Geschichte der deutschen Lyrik*; Alexander von Bormann: „Lyrik“. In: Ders./Glaser (Hgg.): *Weimarer Republik – Drittes Reich*, S. 235-254.

59 Siehe dazu die Artikel im Rilke-Handbuch: Anthony Stephens: „Duineser Elegien“. In: Engel (Hg.): *Rilke-Handbuch*, S. 365-384; Manfred Engel: „Die Sonette an Orpheus“. In: Ebd., S. 405-424.

60 Vgl. Ernst Osterkamp: „Das Neue Reich“. In: Aurnhammer/Braungart/Breuer/Oelmann (Hgg.): *Stefan George und sein Kreis*. Bd. 1, S. 203-217.

im Dezember 1933 auf Distanz geht. Rudolf Borchardt und Rudolf Schneider setzen ihre konservativ-klassizistischen Literaturbemühungen fort und schreiben formstrenge Oden, Sonette, Balladen, Hymnen und Elegien, in denen sie eine humanistische, mythisch-mystische Weltsicht der rationalistischen zivilisatorischen Moderne entgegensetzen. In der Spätphase der Weimarer Republik entsteht eine teilweise magische Naturlyrik, die hauptsächlich in der Literaturzeitschrift *Die Kolonne* (1929-1932) erscheint und von Autorinnen und Autoren wie Wilhelm Lehmann, Oskar Loerke, Elisabeth Langgässer, Oda Schaefer, Peter Huchel, Horst Lange, Martin Raschke und Günter Eich geschaffen wird, die nach 1933 in die Innere Emigration gehen. Zeitgleich entstehen auch proletarisch-revolutionäre und nationalsozialistische Gedichte, in denen sich die politische Radikalisierung am Ende der Weimarer Republik niederschlägt. Viele dieser Gedichte sind Kampflieder, die bei politischen Veranstaltungen, Aufmärschen und Demonstrationen gesungen werden, so z.B. Erich Weinerts *Der Rote Wedding*, Bertolt Brechts *Solidaritätslied* und das *Horst-Wessel-Lied*, das im „Dritten Reich“ zur offiziellen Parteihymne der NSDAP und zur inoffiziellen Nationalhymne erhoben wird.

Die vorliegende Sondernummer der Zeitschrift *Recherches germaniques* ist in zwei Teile, einen lyriktheoretischen und einen literarhistorischen, gegliedert.

Im ersten Teil stellen Dieter Lamping, Rüdiger Zymner und Klaus W. Hempfer ihre systematischen Lyriktheorien vor, deren Anspruch es ist, eine universale, d.h. transhistorische und transkulturelle Definition der Gattung Lyrik vorzunehmen. Alle drei Autoren gehen davon aus, dass sich Lyrik über zwei Merkmale bestimmen lässt: Sie ist Einzelrede in Versen (Lamping), ein Display sprachlicher Medialität und Katalysator ästhetischer Evidenz (Zymner) oder durch die zeitliche Koinzidenz der intratextuellen Sprechsituation und besprochenen Situation und eine Performativitätsfiktion (Hempfer) gekennzeichnet.

In einem zweiten Teil folgen Modellanalysen zur deutschsprachigen Lyrik der Frühen Moderne, die alle vier Subsysteme der Epoche abdecken. Die Herausgeber der Sondernummer haben die Autorinnen und Autoren gebeten zu überprüfen, ob systematische Lyriktheorien, die zunächst einmal Theorien zur Klassifikation von Texten – lyrische vs. nicht-lyrische Texte – sind, auch für die Interpretation von Gedichten fruchtbar gemacht werden können. Wir haben es jedoch den Beitragenden freigestellt, ob und inwieweit sie diese Theorien der Lyrik berücksichtigen. Wolfgang Bunzel interpretiert die naturalistischen Gedichte *Berliner Abendbild* von Karl Henckell und *Nicht „antiker Form sich nähernd“* von Arno Holz, die das Collageprinzip der künstlerischen Avantgarde vorwegnehmen. Klaus Wieland analysiert das Gedicht *Von einer Begegnung* aus dem ästhetizistischen Frühwerk von Stefan George

exemplarisch für die Poesie der Jahrhundertwende. Die expressionistische Lyrik wird durch drei Beiträge abgedeckt: Natalia Teuber-Terrones beschäftigt sich mit dem Interpretationsproblem der hermetischen Lyrik anhand von Georg Trakls Kriegsgedicht *Grodek*, Michael Titzmann interpretiert Gottfried Benns Großstadtgedicht *Untergrundbahn* und Maryse Staiber hinterfragt die Bedeutung von Dichtung in Kriegszeiten am Beispiel von René Schickeles Gedicht *Abschwur*. Zwei Aufsätze sind der Lyrik der Weimarer Republik gewidmet: Johannes Görbert bietet eine lyrikologische Modellanalyse zu Bertolt Brechts Liebesgedicht *Erinnerung an die Marie A.* und Gabriele Sander untersucht die neusachliche Angestelltenlyrik von Kurt Tucholsky, Erich Kästner und Mascha Kaléko unter besonderer Berücksichtigung der Darstellung weiblicher Angestellten. Außerdem demonstriert Klaus W. Hempfer in seinem Beitrag die Gültigkeit seiner systematischen Lyriktheorie am Beispiel von Rainer Maria Rilkes erster *Duineser Elegie*.

Die Herausgeber danken vielmals allen Autorinnen und Autoren für ihre Bereitschaft, an der Sondernummer mitzuwirken.