Markus Fischer
Bukarest

Kunst am Wort, Spiel mit der Sprache – Avantgardistische Tendenzen in der Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts

Abstract: Avant-garde art has always defined itself by way of a new, innovative, revolutionary use of artistic devices, i.e. primarily via formal principles. The present paper therefore focuses on formal innovations between 1910 and 1920 in the realm of poetry, no matter to which literary movement (expressionism, futurism, dadaism etc.) the various studied poems might be attributed. Starting from the expressionist „Sturm"-Circle and August Stramm's „Wortkunst" the present paper elucidates – in theoretical reflections and practical interpretations – the crossroads in German avant-garde poetry after August Stramm's„Wortkunst": the parting of the ways between formalism and visionary poetry within the process of radical dissolution of semantics. Important authors following August Stramm who are researched in the present paper are: Kurt Schwitters, Carl Einstein, Jakob van Hoddis, Raoul Hausmann and Hugo Ball.
Keywords: Avant-garde poetry, „Sturm"-Circle, „Wortkunst", expressionism, dadaism, August Stramm, Herwarth Walden, Kurt Schwitters, Carl Einstein, Raoul Hausmann, Hugo Ball.

Künstlerische Avantgarde hat sich seit jeher primär über den neuen, innovatorischen, revolutionären Gebrauch von Kunstmitteln, also in erster Linie über formale Prinzipien, definiert. Der inhaltlich radikale, gegen herrschende Konventionen verstoßende und Tabus brechende Impetus mochte zwar an der Gesamtwirkung des avantgardistischen Kunstwerks beteiligt sein, doch bildete die formale Neuerung stets die Basis und die Speerspitze seiner im strengen Sinne artistischen Selbstdefinition.

Von Anbeginn, seit Kurt Pinthus' epochaler Anthologie **Menschheitsdämmerung** (1919), die das sog. expressionistische Jahrzehnt im Sinne einer Dokumentation seines lyrischen Vermächtnisses beschloss, ist es jedoch üblich, expressionistische Dichtung insbesondere nach inhaltlichen Kriterien zu bewerten und zu beurteilen. So überschrieb Pinthus die vier Kapitel seiner Lyriksammlung, die ab 1920 im Berliner Rowohlt Verlag erschien, mit den Titeln *Sturz und Schrei*, *Erweckung des Herzens*, *Aufruf und Empörung*, *Liebe den Menschen*.

BDD-A24600 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:26 UTC)

Der vorliegende Beitrag möchte sich dagegen auf die formalen Neuerungen der Dichtung des Expressionismus und verwandter literarischer Strömungen wie etwa des Dadaismus konzentrieren und dabei deutlich machen, dass sich wahre künstlerische Avantgarde in der Selbstbesinnung auf die Form und in der Reflexion auf die bei der artistischen Produktion verwendeten Kunstmittel artikuliert.

Wie kein zweiter Künstlerkreis der Moderne hat sich die um Herwarth Walden und seine Zeitschrift **Der Sturm** (1910-1932) formierende Bewegung zu einem der bedeutendsten Organe avantgardistischer Kunst entwickelt und über zwei Jahrzehnte lang als solche behauptet. Neben der genannten Zeitschrift gab es außerdem auch die Sturm-Bühne, den Sturm-Verlag, die Sturm-Buchhandlung, die Sturm-Galerie, die Sturm-Kunstschule und die berühmten Sturm-Abende, bei denen expressionistische und futuristische Gedichte rezitiert und diskutiert wurden. Erst vor Kurzem hat Robert Hodonyi (2010: 11-45) im Hinblick auf die Architektur gezeigt, wie **Der Sturm** auch den Künstlern der „Brücke", des „Blauen Reiter", den Kubisten, Konstruktivisten und den „Bauhaus"-Protagonisten ein Forum zur Entwicklung ihrer avantgardistischen Ideen bot.

Wir können uns im gegebenen Rahmen nicht umfassend mit der im gemeinsamen Kunstwollen sich realisierenden Konvergenz aller Künste während des expressionistischen Jahrzehnts auseinandersetzen, sondern müssen uns im Folgenden auf eine der Kunstarten, die Literatur, speziell auf die Gattung der Lyrik, beschränken und konzentrieren. Die sog. Wortkunst des Sturm-Kreises wurde dabei nicht nur praktisch durch literarische Werke etwa August Stramms realisiert, sondern auch theoretisch durch Essays von verschiedenen Mitgliedern des Sturm-Kreises propagiert.

Von Herwarth Walden selbst erschien 1918 in **Der Sturm** ein Essay mit dem Titel *Das Begriffliche in der Dichtung* (Walden 1976: 149-156). In diesem Essay, der traditionelle von moderner Dichtung abzugrenzen sucht, spielt der Herausgeber der „Wochenschrift für Kultur und die Künste" – so der Untertitel der genannten expressionistischen Zeitschrift – das Ungegenständliche gegen das Gegenständliche, das Unwillkürliche gegen das Willkürliche, das Wort gegen den Satz aus:

> Warum soll nur der Satz zu begreifen sein und nicht das Wort. Da doch der Satz erst das Begriffliche des Wortes ist. Nur die Wörter greifen den Satz zusammen. Wenn das einzelne Wort so steht, daß es unmittelbar zu fassen ist, so braucht man eben nicht viele Worte zu machen. (Walden 1976: 155)

BDD-A24600 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:26 UTC)

Das Wort ist nach Walden der Garant der Wirkungsmächtigkeit der Dichtung. „Das Wort herrscht. Das Wort zerreißt den Satz, und die Dichtung ist Stückwerk. Nur Wörter binden. Sätze sind stets aufgelesen“ (Walden 1976: 156). Wahre, ungegenständliche, unmittelbare Dichtung beruht nach Herwarth Walden darauf, die Bewegung des Wortes in sich sichtbar zu machen. In diesem Vorgang der Abstraktion ereignet sich zugleich eine Konkretion, das Absehen vom äußeren Zusammenhang der Wörter führt zu einer inneren Sichtbarkeit des Wortes. „Auch die innere Sichtbarkeit ist sinnlich sichtbar. Auch sie hat eine Oberfläche, die man fassen, also fühlen kann.“ (Walden 1976: 156)

Lothar Schreyer, der von 1916 bis 1926 als Redakteur für Waldens Zeitschrift **Der Sturm** arbeitete, vertiefte den sprachmystischen Gedanken der „inneren Sichtbarkeit“ des Wortes in einem eigenen Essay mit dem Titel *Expressionistische Dichtung* (Schreyer 1976: 170-181), der in der „Sturm-Bühne“, dem **Jahrbuch des Theaters der Expressionisten**, im Sturm-Verlag 1918/1919 in mehreren Folgen erschien, und zwar mit einer Reihe von konkreten Beispielen voller sprachlicher Anschaulichkeit.

Für Schreyer ist das Wortkunstwerk ein Nacheinander von Wortgestalten, die in ihrem bewegten Nebeneinander zu einer künstlerischen Einheit zusammengefügt sind.

> Jedes Wort im Wortkunstwerk ist ein selbstständiger Wert. Alle Worte im Wortkunstwerk stehen untereinander in Beziehung. Diese Beziehung kann in der einzelnen Wortgestalt selbst gestaltet sein (Schreyer 1976: 175).

Gemäß dem Verständnis der expressionistischen Wortkünstler regiert das Wort den Satz, und nicht umgekehrt.

> Die Wortreihe, der Satz hat nur dann einen über den konstruktiven Gedanken hinausgehenden Gedankeninhalt, wenn der Satz gleichwertig neben der einzelnen Wortgestalt steht. Der Satz ist dann für das Wort gesetzt (Schreyer 1976: 176).

Der Dichter wird zum Wortschöpfer, der, wie Schreyer an anderer Stelle sagt, „jedes Wort neu zu schaffen“ (Schreyer 1976: 176) hat. Die sprachlichen Mittel, die von den expressionistischen Wortkünstlern beschworene Wortkonzentration zu gestalten, werden von Schreyer in seinem Essay im Einzelnen exemplarisch aufgeführt (Schreyer 1976: 177-179). Dazu zählen auf der Wortebene etwa: die auf das Stammwort zurückgehende Wortverkürzung (z. B. bären für gebären, schwenden für verschwenden, wandeln für verwandeln); der Wegfall der Endungen der Deklination oder der Konjugation; das Fehlen des Artikels; Bildung von

BDD-A24600 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:26 UTC)

Neologismen (z.B. aus Kind das Verb kinden). Auf der Satzebene führt Schreyer folgende Beispiele ins Feld: die Wortumstellung; die Satzverkürzung; das Auslassen der Präpositionen; den Wegfall der Kopula; die transitive Verwendung intransitiver Verben. Im Prozess der Wortkonzentration verwandelt sich die einfache Aussage „Die Bäume und die Blumen blühen" in den Wortsatz „Baum blüht Blume", der gegebenenfalls noch bis in ein Einzelwort konzentriert werden kann, in ein „einziges allessagendes Wort", wie August Stramm dies in einem Brief an Herwarth Walden vom 11. Juni 1914 formulierte. Schreyer schlägt in unserem Beispiel hierfür das Wort „Blüte" vor und begründet dies folgendermaßen: „Die komplexe Vorstellung des Wortes Blüte umfaßt Baum und Blume im Blühen" (Schreyer 1976: 178).

Im Anschluss an seine poetologischen Überlegungen zur Wortkonzentration fügt Schreyer noch Reflexionen zur Dezentration an, zu denen er etwa rechnet: die Wiederholung; die Parallelismen der Wortsätze; die Umkehrung der Wortstellung; die Abwandlung der Begriffe nach Unterbegriffen und Oberbegriffen; die Assoziation von Wortform zu Wortform. Zehn Leitsätze zur Poetik des Wortkunstwerks beschließen den Aufsatz von Schreyer, die folgerichtig in dem Postulat gipfeln: „An Stelle der Ästhetik setzen wir eine Lehre der Kunstmittel" (Schreyer 1976: 180).

Unzählige Beispiele solcher Reflexionen auf die sprachlichen Mittel des Wortkunstwerks ließen sich aus der Zeit des expressionistischen Jahrzehnts noch anführen. Stellvertretend sei hier nur auf Franz Werfels Aufsatz *Substantiv und Verbum* (Werfel 1976: 157-163) verwiesen, der 1917 in Franz Pfemferts Zeitschrift **Die Aktion** erschien, die wie **Der Sturm** zu den maßgeblichen avantgardistischen Zeitschriften des Expressionismus zählte. In dieser „Notiz zu einer Poetik", wie der Untertitel des Essays lautet, spricht sich Werfel für die dichterische Verwendung des Participiums aus und versinnbildlicht sein poetologisches Postulat an einer Verszeile von Else Lasker-Schüler: „Und meine Sehnsucht, hingegebene", (aus deren Gedicht „*Traum*"). „Das Participium", so Werfel,

> ist die stärkste dichterische Verbalform, denn es ist die Bejahung des Vorgangs, der Moment, wo der Dichter dem Unerbittlichen sich entgegenwirft, um das Geschehen unendlich zu machen (Werfel 1976: 160).

Das Participium übertrifft nach Werfel den Infinitiv bei weitem an dichterischer Kraft so dass der Prager Dichter zu dem Schluss kommt:

BDD-A24600 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:26 UTC)

> Das Particip ist die angemessene Ausdrucksweise der Trunkenheit, der Ekstase, der Raserei, und der dazu polaren Spannungen, immer aber mit einer kleinen weiblichen Betonung von Resolutheit oder Innigkeit (Werfel 1976: 160).

Nach diesen literarhistorischen und poetologischen Vorbemerkungen ist es das Ziel des vorliegenden Beitrags, das Schreyersche Postulat einer expressionistischen Ästhetik als einer Lehre der Kunstmittel an einzelnen Gedichten selbst im Zuge konkreter Interpretationen zu illustrieren und dabei die Bedeutung formaler Gestaltungsprinzipen als prioritär für den avantgardistischen Charakter der behandelten lyrischen Gebilde zu erweisen, wobei die Zuordnung der untersuchten Gedichte zu den Strömungen des Expressionismus, Futurismus, Dadaismus o. ä. in diesem Kontext von untergeordneter Bedeutung ist.

Beginnen wir mit der in den behandelten theoretischen Texten bereits angeklungenen Wortkunst August Stramms. Das folgende Gedicht August Stramms mit dem Titel *Verzweifelt* entstammt dem Zyklus **Du. Liebesgedichte**, der 1915, im Todesjahr des Autors, im Berliner Sturm-Verlag erschienen ist. Die einzelnen Gedichte dieser Sammlung waren bereits ein Jahr zuvor in der oben bereits mehrfach erwähnten Zeitschrift **Der Sturm** publiziert worden.

Verzweifelt

Droben schmettert ein greller Stein
Nacht grant Glas
Die Zeiten stehn
Ich
Steine.
Weit
Glast
Du! (Stramm 1979: 54)

Das kurze, aus nur acht Versen bestehende Gedicht vollzieht an sich selbst den semantischen Prozess, den es inhaltlich beschreibt. Die Verknappung zeigt sich bereits in der Form: eine Fünfwortzeile, gefolgt von zwei Dreiwortzeilen, und zum Schluss nur noch Einwortzeilen, fünf an der Zahl, wobei die letzte mit dem aus nur zwei Buchstaben bestehenden Wort „Du“ und einem Ausrufungszeichen endet. Ein Titel, ein Aussage- und ein Ausrufesatz! Kommata oder Semikola sind elidiert. Die daraus resultierende syntaktische Freisetzung findet ihre Entsprechung auch in der Lexik. Schmettern kann auditiv als kräftiges Klingen, ebenso visuell-taktil als wuchtiges Prallen, außerdem auch als Schwundform von Kompositaformen

BDD-A24600 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:26 UTC)

mit den trennbaren Präfixen hin, herunter, weg u. dgl. oder dem untrennbaren Präfix zer- verstanden werden. Ob sich der Stein droben, von dem im Gedicht die Rede ist, auf einen Felsbrocken in der Natur oder auf den Mond am nächtlichen Firmament bezieht, lässt sich nicht zweifelsfrei konstatieren. Neologismen tun ihr Übriges, um das Gedicht zu verrätseln. Granen ist als Verb abgeleitet vom Substantiv Gran (lat. granum = Korn) und bezeichnet eine verschwindend geringe Menge, die Spur einer Substanz. Wenn die Nacht Glas grant, so erzeugt die nokturne Dunkelheit, vielleicht mit Hilfe des Mondes, peu à peu einen gläsernen Schein. Vielleicht ist aber mit Glas auch gar nicht die lichtdurchlässige, zerbrechliche Substanz gemeint, aus der z. B. Fenster gemacht werden, sondern vielmehr die aus der Seemannssprache übernommene und aus dem Niederländischen stammende Bezeichnung für eine bestimmte Zeitdauer. Im Ticken der Sekunden, Gran um Gran, bringt die Nacht eine Zeitdauer hervor, die ihrerseits wiederum ein Maß der Zeit ist. In diesem kurzatmigen und gerade dadurch sich zugleich unendlich lange hinziehenden Prozess scheinen die Zeiten stille zu stehen, das nächtliche Erlebnis des Wartens oder Ausharrens wird zu einem Glasperlenspiel in der Glasmenagerie des Zeitlichen überhaupt. Wenn im vierten und fünften Vers des Gedichts das Ich und die Steine, Subjekt und Objekt, auseinander treten, so fließen sie doch zugleich auch wieder ineinander, wenn man Steine als verbalen Neologismus begreift: ich steine. Das Ich wandelt sich zum Stein, der droben das Geschehen bestimmt, und ist zugleich auch das Sandkorn, welches, aus Gestein entstanden, durch den Hals des Stundenglases rinnt. Wie sich der semantische Horizont des Gedichtes in seinem Verlauf beständig weitet, so schrumpft gleichzeitig sein Buchstabenbestand, ein Prozess, der im Zweibuchstabenwort Du kulminiert. Wenn das Du weit ist, deutet dies dann auf seine räumliche und zeitliche Entfernung, oder evoziert dies nicht vielmehr seine ubiquitäre Omnipräsenz weit und breit? Verbreitet das Du einen hellen oder gar grellen Glast (mit kurzem a), einen Glanz und Schimmer, oder glast es (mit langem a) – als intransitiver verbaler Neologismus – und ahmt damit das Granen der Nacht nach, die Glas erzeugt. Weitung durch Reduktion, Freisetzung durch Restriktion sind also die Kunstmittel, die Stramm hier anwendet und die das Gedicht, je genauer man es ansieht, desto stärker einer Deutung entziehen. Da mag auch der Titel des Gedichts wenig helfen! Denn Verzweiflung ist nicht nur eine seelische Verfassung, ein emotionaler Zustand, sondern deutet, etymologisch aus dem Althochdeutschen stammend, auf ein Gefühl der Zwiespältigkeit, der Gespaltenheit, des Doppeltseins und der Entzweiung, das mittels Präfigierung noch intensiviert wird. So stehen, nach

BDD-A24600 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:26 UTC)

dem Titel *Verzweifelt* zu Beginn, in der Mitte und am Ende des Gedichts das Ich (V. 4) und das Du (V. 8) pointiert und zugleich disparat einander gegenüber, was sich nicht nur inhaltlich als Aussage über die Liebe, sondern auch poetologisch als reflexive Selbstaussage des lyrischen Ich verstehen lässt.

An den soeben entfalteten Gedanken zum Gedicht *Verzweifelt* ist deutlich geworden, dass die Sprachkunst August Stramms sich in einer gleichsam sprachmystischen Art und Weise ins einzelne Wort versenkt, bis dieses – um es in Analogie zur mystischen Blickwendung nach innen, dem μύειν der Mysterien, zu formulieren – sein Auge aufschlägt. Benjamins Definition der Aura als „einmaliger Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (Benjamin 1977: 142) wäre dem ebenso zu attachieren wie der Aphorismus von Karl Kraus aus seiner Zeitschrift **Die Fackel** (Nr. 326/327/328, XIII. Jahr) vom 8. Juli 1911: „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“

Zahlreiche Lyriker haben versucht, in der Nachfolge von August Stramm Wortkunst zu betreiben, die meisten sind aber bei der nachahmenden Anwendung der von Stramm verwendeten Kunstmittel, sozusagen bei der Kunst am Wort, stehen geblieben, ohne in den Bereich der Suche nach dem „einzigen allessagenden Wort“ vorzustoßen. Zwei Beispiele mögen hier genügen, die auch Jürgen H. Petersen in seinem Buch **Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart** auf den Seiten 116 und 117 erwähnt. So finden sich beispielsweise in Wilhelm Runges Gedicht *Auf springt der Tod* (Bode 1974: 196) die Verse „Rauch zucken Hände / Erde bröckelt Blut“ (Bode 1974: 196), und von Franz Richard Behrens stammen die Verse „Meermuschel bogen / Blaue Blätter kahnen / Blaue Blüten sprudeln / Sonnenbretter violen grüne Granaten“ (Bode 1974: 197). Beide Lyriker, zwei Jahrzehnte nach August Stramm geboren, imitieren die von Stramm verwendeten Kunstmittel eher, als dass sie diese im alchimistischen Prozess der wahren Wortkunst koagulierend einschmölzen. Gleichwohl verdient Behrens’ Gedicht *Campendonk*, dem die oben zitierten Verse entnommen sind, insofern Beachtung, als sich seine wortkünstlerischen Elaborate auf das Werk des deutsch-niederländischen Malers Heinrich Campendonk beziehen, der in den Jahren 1911 und 1912 bei der Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“ mitwirkte. Behrens’ Verse können als Versuch gelesen werden, das bildnerische Werk Campendonks im Medium der Sprache kongenial wiedererstehen zu lassen.

BDD-A24600 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:26 UTC)

Als ein Bindeglied zwischen der Wortkunst des Sturm-Kreises und der literarischen Bewegung des Dadaismus können die zwei Gedichte *Du* und *Nacht* betrachtet werden, die von Kurt Schwitters und Carl Einstein stammen und die sich beide von der Strammschen Wortkunst herschreiben, dabei aber zugleich neue Wege einschlagen. Beginnen wir mit dem Gedicht des deutschen Merzdichters, Dadaisten und Surrealisten Kurt Schwitters:

Du

Meine Singe ist leer.
Schreien gähnt,
Schreien weitet,
Brüllt gähnen weitet;
Ich herbe Du.
Ich herbe Deinen Hauch,
Ich singe Deine Augen,
Dein Schreiten sehnt meine Augen,
Dein Plaudern sehnt mein Ohr.
Ich lechze Duft die Stunden.
Du bist mein Sehnen
Du bist Dein Schreiten, Deine Augen, Dein Gebet.
Dein Lachen betet,
Dein Plaudern betet,
Dein Auge betet.
Mein Sehnen fernt Dein Beten Schrei.
Ich
Ferne Du (Best 1974: 311-312)

Das einstrophige Gedicht arbeitet mit denselben Kunstmitteln wie die Wortkunst August Stramms. Substantivische Neologismen (Singe, V. 1), verbale Neologismen (herben, V. 5 u. 6; fernen, V. 16 u. 18), Eingriffe in die Valenz und Rektion der Verben (sehnen, V. 8 u. 9; lechzen, V. 10) sind nur einige Beispiele der lyrischen Anknüpfung an die Wortkunst August Stramms. Die syntaktische und grammatikalische Bindung, die in den Strammschen Gedichten durchweg beachtet wird, beginnt sich bei Schwitters aber allmählich aufzulösen (vgl. V. 4 u. 16). Bereits bei Stramm hatten parallele Strukturen und serielle Konfigurationen das Gedicht bestimmt, bei Schwitters ordnen sie sich jedoch nicht einer Progression unter, die auf einen Kulminationspunkt zustrebt, sondern werden zum Selbstzweck, zur l'art pour l'art. Personal- und Possessivpronomen der ersten und zweiten Person Singular durchsetzen das gesamte Gedicht. Die Anfangsworte der Verse 5 bis 17 lauten, aneinandergereiht, folgendermaßen: Ich Ich Ich Dein Dein Ich Du Du Dein Dein Dein Mein Ich. Durch

BDD-A24600 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:26 UTC)

die seriellen Blöcke (V. 2-4; V. 5-10; V. 11-12; V. 13-15) und durch diverse Parallelstrukturen wird eine Statik generiert, die einem Zulaufen auf das „einzige allessagende Wort“ zuwiderläuft.

Im Gedicht *Nacht* von Carl Einstein, das im Jahr 1916 in der expressionistischen Zeitschrift **Die Aktion** erschien, stellt sich das Erbe der Strammschen Wortkunst wieder anders dar. Das Gedicht des deutsch-jüdischen Kunsthistorikers und Literaten lautet:

Nacht

Schlaf trägt in Baum,
Klirrt Skelett.
Vergrabenes Blut greift an. –
Wenn Erde mondete gesichelt dem Gemüt,
Ergrünten Blätter Ohren,
Gestein bräch auf und Profetie der Höhle.
Gedanken hämmern Beile.
Gestirn faßt Äste.
Hund bellt fremden Schritt. (Petersen 2006: 117-118)

Das einstrophige, in drei gleich lange Teile (V. 1-3; V. 4-6; V. 7-9) zu gliedernde Gedicht, verblüfft durch seinen Mittelteil, einen irrealen Konditionalsatz, der sich deutlich von den zwei ihn umrahmenden Teilen abhebt. Der Anfangs- und der Schlussteil, beide parallel strukturiert, sind dabei sowohl ihrem Duktus als auch ihrer Stillage nach unterschieden von dem quasi hymnischen Mittelteil. Beginn und Schluss des Gedichts sind zerebral bestimmt. Am Anfang agiert der Schlaf, welcher trägt, wobei die genannte Verbform auf zwei verschiedene Infinitive zurückgeführt werden kann: auf das Tragen wie auch auf das Trägesein. Und am Ende dominieren die Gedanken, die Beile hämmern. Aus dem Bild des Baumes sind dann Skelett (V. 2) und Äste (V. 8) entfaltet, zu denen sich Naturelemente wie Wind (vgl. V. 2) und Gestirn (V. 8) gesellen, wobei das Gestirn lautlich die Stirn und damit erneut die zerebrale Dimension evoziert. Dem subjektiven Angreifen des Blutes (vgl. V. 3) entspricht das objektive Bellen des Hundes (vgl. V. 9), mit dem der Autor den Leser aus der zerebralen Dimension in die Realität entlässt. Der Mittelteil vereinigt alle vier im Gedicht genannten räumlichen Sphären: die obere Sphäre der Gestirne (mondete, V. 4), die mittlere Sphäre des Baumes (Blätter, V. 5), die untere Sphäre der Erde (Erde V. 4; Gestein, V. 6) und die unterste Sphäre, die bereits in V. 3 anklang (Höhle, V. 6). Ob im Mittelteil der Endymion-Mythos Pate stand oder nicht – dem schlafenden Endymion widerfährt in seiner Höhle der

BDD-A24600 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:26 UTC)

wiederholte nächtliche Besuch der Mondgöttin Selene –, die Begegnung der oberen und der unteren Sphäre, der ἱερίς γάμος, lässt wenigstens im irrealen Modus die mittlere Sphäre ergrünen und das Skelett des Baumes mit Blättern einkleiden. Zugleich erweitern sich dadurch die subjektiven Dimensionen des Gefühls und der Sinne, insofern das Gemüt die Ernte dieser Hierogamie einfährt (gesichelt, V. 4) und mit den sich entfaltenden Blättern zugleich auch die Ohren aufgehen.

Mit diesem visionären Mittelteil des Gedichts *Nacht* entfernt sich Carl Einstein in ähnlicher Weise von der Wortkunst August Stramms, wie sich Kurt Schwitters in seinem Gedicht *Du* von derselben entfernt hatte, wenngleich in einer anderen Richtung. Beide betreiben eine Auflösung der Semantik: Schwitters durch eine Emanzipation der formalen Elemente, Einstein durch die Introduktion einer visionären Logik. Hatte Stramm noch versucht, Form und Inhalt, bei aller Lockerung ihrer traditionellen Bezüge, miteinander in Einklang zu bringen, war Stramm noch bemüht gewesen, dem Zerfall des Semantischen formale Strukturen entgegenzusetzen und die Zersprengung der Form durch Sinn zu kompensieren, so geht die avant-gardistische Lyrik nach ihm eigene und getrennte Wege. So finden sich beispielsweise visionäre Gedichte wie das Gedicht *Der Visionarr* von Jakob van Hoddis, das durch groteske Traumbilder exzelliert, in formaler Hinsicht aber kaum Neuerungen bringt.

Der Visionarr

Lampe blöck nicht.
Aus der Wand fuhr ein dünner Frauenarm.
Er war bleich und blau geädert.
Die Finger waren mit kostbaren Ringen bepatzt.
Als ich die Hand küßte, erschrak ich:
Sie war lebendig und warm.
Das Gesicht wurde mir zerkratzt.
Ich nahm ein Küchenmesser und zerschnitt ein paar Adern.
Eine große Katze leckte zierlich das Blut vom Boden auf.
Ein Mann indes kroch mit gesträubten Haaren
Einen schräg an die Wand gelegten Besenstiel hinauf (Vietta 1976: 241).

Abgesehen von dem Portmanteauwort im Titel, das aus einer Kombination von Visionär und Narr gebildet ist, abgesehen vom Imperativ blöck in V. 1, einer Kombination von blocken und blöken, und abgesehen von der Hereinnahme einer regionalen oder umgangssprachlichen Verbform in V. 4 (bepatzt) in das Gedicht, die zugleich einen Stilbruch verursacht, schildert

BDD-A24600 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:26 UTC)

das nahezu gänzlich im expressionistischen Zeilenstil gehaltene Poem reale Vorgänge in Verbindung mit grotesken Visonen und imaginären Traumbildern, wie sie später Roman Polanski in seinem Film **Ekel** kinematographisch umgesetzt hat.

Zahlreiche dadaistische Gedichte folgen dieser Logik einer entfesselten Semantik, ohne sich mit der Frage auseinanderzusetzen, inwieweit die an überkommene Traditionen gebundene Form der prozessualen Logik der Lockerung, Entschlagung oder Sprengung zuwiderläuft. Eine Kostprobe aus dem Gedicht *Der Idiot* von Richard Huelsenbeck mag an dieser Stelle als Exempel genügen. Die vorletzte Strophe des siebenstrophigen Gedichts, das erstmals 1916 in der von Hugo Ball herausgegebenen Sammlung **Cabaret Voltaire** – benannt nach dem Ausstellungslokal in der Züricher Spiegelgasse, der Geburtsstätte des Dadaismus, – erschienen ist, lautet:

> Ein Kolibri sitzt zwitschernd auf dem Aas, / die Zweige streicheln sorgsam seine Beine, / die aufgereckt wie Wegweiser aus seinem / Bauche glotzen. Im blanken Sonnenscheine (Riha/ Wende-Hohenberger 1992: 74).

Für unseren Kontext, die wir das Proprium des avantgardistischen Kunstwerks in seiner Form inkorporiert sehen, sind jedoch solche Gedichte von weitaus größerem Interesse, die mit formalen Elementen agieren, experimentieren oder auch bloß spielen, weil sich darin ein Kunstwille manifestiert, der in der Selbstbesinnung auf die Form und in der Reflexion auf die bei der artistischen Produktion verwendeten sprachlichen Mittel nach Neuem strebt, wenn nicht notwendig und per se, so doch akzidentell und seiner Möglichkeit nach. Beginnen wir mit dem Gedicht *Baumschulen* von Raoul Hausmann, das aus den Zwanziger Jahren stammt. Es lautet:

Baumschulen

lausbumchen
baumschulen
schaumbulen
nebulschmau
uasbluchmen
nasechbulme
belschmenau
saulumbchen
salumbuchen
buchensaulm
auchbulmsen

BDD-A24600 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:26 UTC)

schmausblum (Dencker 2003: 162).

Die zwölf Einwortverse des einstrophigen Gedichts sind, wie man unschwer erkennt, nach dem anagrammatischen Prinzip generiert, wobei die aleatorische Vielfalt der Kombinationsmöglichkeiten des Buchstabenbestandes durch die assoziative Nähe zu, freilich orthografisch entstellten, Wörtern eingeschränkt ist. Allein der Titel des Gedichts taucht in V. 2 unverändert auf, allerdings in Kleinschreibung. So wird man von der Baumschule über Lausbub, Schaum, Buhle, Nebel, Blümchen, Nase, Ulme, Au, Saulump, Buche, Salm u.s.w. durch eine Sprachlandschaft geführt, die sich selbst genügt. Im Gegensatz zu den Sprachspielen des Barockzeitalters oder der Konkreten Poesie, die sich um semantische Fokussierung bemühen, gleicht Raoul Hausmanns dadaistisches Poem einem Spaziergang durch die Natur des Wortes in reinem interesselosem Wohlgefallen.

Auch Lyriker, die man gemeinhin nicht mit dem Dadaismus oder dem Futurismus in Verbindung bringt, haben sich gelegentlich dem dadaistischen Spiel mit dem Wort hingegeben, so etwa der deutsch-jüdische Anarchist und politische Aktivist Erich Mühsam, zum Beispiel in folgendem Gedicht aus dem Jahre 1913:

Futuristischer Schleifenschüttelreim

Der Nitter splackt.
Das Splatter nickt,
wenn splitternackt
die Natter splickt (Dencker 2003: 136).

Im Gegensatz zur traditionellen Form des Schüttelreims, bei dem die Anfangskonsonanten der letzten beiden Wörter eines Verses im darauf folgenden Vers miteinander vertauscht werden, wobei durch diesen Doppelreim dann neue sinnvolle Bildungen entstehen, entstehen in Mühsams Gedicht nur wenige bekannte Wörter (nickt, V. 2; Natter, V. 4), zum größeren Teil aber Nonsensgebilde, die allein durch ihren Klang wirken.

Noch weiter gehen dann die sog. Lautgedichte, für die etwa Hugo Ball berühmt wurde, man denke nur an sein Gedicht *Karawane* (Best 1974: 303) aus dem Jahre 1917, in dem, abgesehen vom Titel, kein einziges bekanntes Wort zu finden ist, vielmehr nur ein Ensemble von Buchstaben und Silben, die von einem musikalischen Rezitator lautlich, klanglich, sanglich, melodisch und rhythmisch zu Gehör zu bringen wären. Ähnlich verhält es sich auch in Hugo Balls Gedicht *Seepferdchen und Flugfische* aus dem Jahre 1916, das durch Claude Debussys *Poissons d'or* (1907) aus dem

BDD-A24600 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:26 UTC)

zweiten Teil seines Klavierwerks **Images** inspiriert ist, welches seinerseits auf eine Inspiration durch eine japanische Lackmalerei, die einen Goldfisch und seine Spiegelungen im Wasser zeigt, zurückgeht. Das Ballsche Gedicht lautet:

Seepferdchen und Flugfische

tressli bessli nebogen leila
flusch kata
ballubasch
zack hitti zopp

zack hitti zopp
hitti betzli betzli
prusch kata
ballubasch
fasch kitti bimm

zitti kitillabi billabi billabi
zikko di zakkobam
fisch kitti bisch

bumbalo bumbalo bumbalo bambo
zitti kitillabi
zack hitti zopp

treßli beßli nebogen grügrü
blaulala violabimini bisch
violabimini bimini bimini
fusch kata
ballubasch
zick hiti zopp (Dencker 2003: 140)

Vereinzelt wird man in diesem fünfstrophigen Lautgedicht mit bekanntem Wortmaterial konfrontiert: der arabische Name Leila (vgl. V. 1), der Imperativ flusch (V. 2), der griechische Präfix κατά (vgl. V. 2, 7, 19), die Interjektion zack (V. 4, 5, 15), das Substantiv Fisch (vgl. V. 12) werden genannt, aber auch in anderen Sprachgebilden verbergen sich bekannte Wörter wie zum Beispiel in nebogen (V. 1, 16), ballubasch (V. 3, 8, 20), blaulala (V. 17) oder violabimini (V. 17, 18). Doch das Gedicht ersetzt peu à peu semantische durch phonetische, sinnhafte durch klangliche Strukturen: fisch verschwistert sich mit bisch, gemahnt an fasch und flusch, hitti/ hiti, zitti und kitti formen Lautketten, ebenso wie tressli/ treßli und bessli/

BDD-A24600 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:26 UTC)

beßli bzw. betzli, hopp und zopp usw., die zusätzlich durch Betonungs- und Akzentverschiebungen modifiziert werden können.

Vorbereitet durch Paul Scheerbarts *Monolog des verrückten Mastodons* (1902), durch das *Das große Lalula* und andere Gedichte aus Christian Morgensterns **Galgenliedern** (1905) entstanden während des expressionistischen Jahrzehnts zahlreiche avantgardistische Lautgedichte, zum Beispiel aus der Feder der Dadaisten Kurt Schwitters, Raoul Hausmann oder Johannes Theodor Baargeld, die einer Ästhetik gehorchen, die weit in den Bereich der Musik hineinreicht. Nicht von ungefähr hat Schwitters seine in späteren Jahren entstandenen Lautgedichte mit musikalischen Titeln versehen, wie z. B. seine berühmte *Ursonate* oder das Gedicht *Husten Scherzo* (Dencker 2003: 182-183), das, wie der Untertitel empfiehlt oder gar befiehlt, nicht zu lesen oder zu rezitieren, sondern zu husten ist.

In anderen avantgardistischen Gedichten aus der Zeit des expressionistischen Jahrzehnts wird wiederum die Nähe zur bildenden Kunst gesucht, insbesondere zur Grafik, zur Collage und zur Montage. Hugo Ball, Kurt Schwitters und Raoul Hausmann wären auch hier wieder an erster Stelle zu nennen, aber auch Hans Reimann und viele andere weniger bekannte Lyriker jener Jahre. Oftmals finden sich auch Kombinationen von Lautgedichten und grafischen Poemen, wie z. B. im Falle des „optophonetischen Gedichts“, wie Raoul Hausmann sein Opus **kp’erioum** (Riha/ Bergius 1991: 64) aus dem Jahre 1919 untertitelt hat. Jahrzehnte später hat dann die Konkrete Poesie diese Form der Kunstproduktion wieder aufgenommen, die im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bereits voll ausgebildet war. Im Unterschied zum Dadaismus, der sich von den Zwängen der Semantik völlig befreite, hat die Konkrete Poesie dann allerdings wieder den Versuch unternommen, formale Elemente und semantische Strukturen in einer Ästhetik der Kunstmittel miteinander zu verbinden, so wie sie die Wortkunst des Sturm-Kreises, allen voran August Stramm, theoretisch zu explizieren und praktisch anzuwenden versuchte.

Literatur

Benjamin, Walter (1977): **Illuminationen. Ausgewählte Schriften**, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Best, Otto F. (Hrsg.) (1974): **Expressionismus und Dadaismus**, Stuttgart: Reclam.

Bode, Dietrich (Hrsg.) (1974): **Gedichte des Expressionismus**, Stuttgart: Reclam.

BDD-A24600 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:26 UTC)

Dencker, Klaus Peter (Hrsg.) (2002): **Poetische Sprachspiele. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart**, Stuttgart: Reclam.

Hodonyi, Robert (2010): **Herwarth Waldens „Sturm“ und die Architektur. Eine Analyse zur Konvergenz der Künste in der Berliner Moderne**, Bielefeld: Aisthesis (Moderne-Studien 6).

Petersen, Jürgen H. (2006): **Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart**, Berlin: Erich Schmidt.

Riha, Karl/ Bergius, Hanne (Hrsg.) (1991): **Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen**, Stuttgart: Reclam.

Riha, Karl/ Wende-Hohenberger, Waltraud (Hrsg.) (1992): **Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente**, Stuttgart: Reclam.

Schreyer, Lothar (1976): *Expressionistische Dichtung*. In: Otto F. Best (Hrsg.): **Theorie des Expressionismus**, Stuttgart: Reclam, 170-181.

Stramm, August (1979): **Dramen und Gedichte**, Stuttgart: Reclam.

Vietta, Silvio (Hrsg.) (1976): **Lyrik des Expressionismus**, Tübingen: Niemeyer.

Walden, Herwarth (1976): *Das Begriffliche in der Dichtung*. In: Otto F. Best (Hrsg.): **Theorie des Expressionismus**, Stuttgart: Reclam, 149-156.

Werfel, Franz (1976): *Substantiv und Verbum*. In: Otto F. Best (Hrsg.): **Theorie des Expressionismus**, Stuttgart: Reclam, 157-163.

BDD-A24600 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 01:56:26 UTC)