Markus Fischer
Bukarest

Lyrische Antworten auf den Ersten Weltkrieg. Kriegsgedichte des expressionistischen Jahrzehnts

Abstract: The paper gives a summary of the German lyrical responses to WWI during the years 1910 until 1920 and deals mainly (but not only) with expressionist poems which were written before and during the Great War. The paper analyses the perception of WWI as a "Gewaltkur" (Matthias Schöning), which according to many contemporaries was to bestow catharsis and purification on a rotten and degenerate age. Most diverse lyrical responses to the Great War are discussed in this paper: from Georg Heym, Ernst Stadler and Ernst Wilhelm Lotz to Alfred Lichtenstein and Rudolf Leonhard, to Ernst Toller and Georg Hecht, to Rainer Maria Rilke and Walter Flex, through to the avant-garde poems of August Stramm who reacted to WWI also formally by the fragmentation of the aesthetic form and through the artistic liberation of semantic valences in his poems. Theoretical reflections on the "Wortkunst" of the "Sturm"-circle round out the overall picture of this paper.
Keywords:World War I, war poetry, expressionist poetry, August Stramm, "Wortkunst", "Sturm"-circle.

Zu den bekanntesten Kriegsgedichten des 20. Jahrhunderts zählt das Gedicht *Der Krieg* aus dem Jahre 1911 von Georg Heym. Es fehlt in kaum einer Sammlung expressionistischer Gedichte und eröffnet in Kurt Pinthus' legendärer Lyrikanthologie **Menschheitsdämmerung** aus dem Jahr 1920 in deren erstem Teil mit dem Titel *Sturz und Schrei* den Reigen der Kriegsgedichte. Heyms elfstrophiges paargereimtes Gedicht beschreibt den Krieg mittels einer mythisch-dämonischen Personenallegorie, einem Riesen gleich, wie er in dem bis vor Kurzem noch Francisco de Goya und nun dessen Schüler Asensio Julià zugeschriebenen Ölgemälde *Der Koloss*, das im Museo del Prado hängt, bildhaft Gestalt gewonnen hat. Wie Juliàs Koloss aus Wolken und Nebelschwaden herausragt, während unter ihm Vieh, Pferde und Menschen in Panik durcheinander laufen, so steht auch Heyms allegorische Gestalt des Krieges überdimensional und monströs in der Landschaft: „In der Dämmrung steht er, groß und unerkannt, / Und den

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.“[1] Mit einer Kette von tausend Schädeln um den Hals tanzt er auf den Bergen seinen Kriegstanz. Einem Turm gleich steht er gigantisch groß über Gassen, Mauern, Brücken und Toren, von wo er Feuerregen und Flammenschwall auf die drunten wimmelnden Menschen herab sendet. „Eine große Stadt versank in gelbem Rauch, / Warf sich lautlos in des Abgrunds Bauch. / Aber riesig über glühnden Trümmern steht / Der in wilde Himmel dreimal seine Fackel dreht.“[2]

Da Georg Heyms Gedicht *Der Krieg* bereits drei Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs entstand, sprechen manche Literaturwissenschaftler von Vorahnung, Vorwegnahme und Antizipation des Krieges in Heyms Lyrik, während andere darauf hinwiesen, dass der Krieg zu dieser Zeit bereits „atmosphärisch in der Luft lag“.[3] Ins Feld geführt werden dabei etwa die beiden Marokkokrisen 1904 – 1906 und 1911, die die Welt damals in Atem hielten. Georg Heyms Gedicht entstand just während des Höhepunkts der Zweiten Marokkokrise, als sich der Interessengegensatz zwischen Deutschland und Frankreich in Nordafrika zuspitzte und die deutsche Reichsleitung das Kanonenboot *Panther* nach Agadir entsandte, um mit der Drohgebärde dieses „Panthersprungs“ auf die Besetzung von Fès und Rabat durch französische Truppen zu reagieren. In einem tieferen kultur- und zivilisationsgeschichtlichen Sinne ist hier von Bedeutung, wie die Gefahr eines Krieges damals von den Zeitgenossen wahrgenommen und verarbeitet wurde. Die destruktive Gewalt des Krieges erschien den Menschen in den Jahren vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges nämlich nicht nur als negatives Phänomen, das Leid, Tod und Zerstörung über die Welt bringt, sondern auch als positives Ereignis, das die alte, kranke und dem Untergang geweihte Welt in einem kathartischen Feuer der Reinigung verzehrt und damit Raum für einen radikalen Neuanfang schafft. Diese Ambivalenz zeigt sich auch in Georg Heyms Gedicht *Der Krieg*, wo die Zerstörungswut der allegorischen Gestalt des Krieges mit dem Hinweis auf das alttestamentliche Gomorra in den theologischen

[1] Heym, Georg (1976): *Der Krieg*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), **Lyrik des Expressionismus**, München / Tübingen: Deutscher Taschenbuch Verlag / Max Niemeyer, 120.
[2] Heym, Georg, *Der Krieg*, a.a.O., 121.
[3] So Silvio Vietta (1976: 117) in der Einleitung zum vierten Kapitel seiner Gedichtanthologie **Lyrik des Expressionismus**!

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

Kontext der Auslöschung der Sünde in einer gottlosen Welt gerückt wird. Auch die beiden Schlussverse von Albert Ehrensteins Gedicht *Der Kriegsgott* – „Aufheult in mir die Lust, / Euch gänzlich zu beenden“[4] – sind im Sinne dieser Ambivalenz zu lesen.

Thomas Mann hat diese damals durchaus positive Bewertung des Krieges in seinem 1914 erschienenen Essay *Gedanken im Kriege* folgendermaßen zum Ausdruck gebracht:

> Krieg! Es war Reinigung, Befreiung, was wir empfanden, und eine ungeheure Hoffnung. Hiervon sagten die Dichter, nur hiervon. […] Was die Dichter begeisterte, war der Krieg an sich selbst, als Heimsuchung, als sittliche Not. Es war der nie erhörte, der gewaltige und schwärmerische Zusammenschluß der Nation in der Bereitschaft zu tiefster Prüfung – einer Bereitschaft, einem Radikalismus der Entschlossenheit, wie die Geschichte der Völker sie vielleicht bisher nicht kannte. Aller innere Haß, den der Komfort des Friedens hatte giftig werden lassen – wo war er nun. Eine Utopie des Unglücks stieg auf… (Mann 1977: 27). [5]

Dieser ‚Geist von 1914’, der im ‚Augusterlebnis’ kulminierte und in den ‚Ideen von 1914’ seine nationalistische Ausprägung fand, wurde von Schriftstellern unterschiedlichster Couleur gleichermaßen als Katharsis, als Rausch der Begeisterung, als Heilung und Läuterung, ja als Wiedergeburt erhofft und herbeigesehnt. Über Generationsgrenzen und künstlerische Divergenzen hinweg huldigten deutsche Dichter dieser Jahre, so verschieden sie auch immer gewesen sein mochten, ein und derselben enthusiastischen Erregung: Ernst Toller gehörte dazu, ebenso Richard Dehmel, Hermann Bahr, Rudolf Borchardt, Max Halbe, Hugo von Hofmannsthal, Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, Frank Wedekind, Ernst Jünger und viele andere mehr.

Matthias Schöning hat in seinem Aufsatz *Gewaltkur* darauf hingewiesen, dass sich das „Phantasma der reinigenden Gewalt“ (Schöning 2010: 414) in den unterschiedlichsten literarischen Strömungen um 1900 findet: im Ästhetizismus eines Hugo von Hofmannsthal, im Jugendstil eines Rainer Maria Rilke, aber auch bei Max Nordau, der zu den schärfsten Kritikern der Literatur des Fin de

[4] Ehrenstein, Albert (1976): *Der Kriegsgott*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 122.
[5] Mann, Thomas (1977): *Gedanken im Kriege (1914)*. In: Kurzke, Hermann (Hrsg.): Thomas Mann. **Essays**, Bd. 2: **Politische Reden und Schriften**, Frankfurt am Main: S. Fischer, 27.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

Siècle zählt und durch sein zweibändiges kulturkritisches Werk **Entartung** (1892) bekannt geworden ist.

Dieses Verlangen nach Gewalt, dieses Herbeisehnen der reinigenden Zerstörung, diese Aufbruchsstimmung, die in der unbekannten Zukunft die Rettung vor der verrotteten Gegenwart zu sehen meinte, zeigt sich auch in zahlreichen Gedichten, die wie Georg Heyms Gedicht *Der Krieg* noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs entstanden. Dazu zählt etwa das Sonett *Eine Sehnsucht aus der Zeit* von Alfred Walter Heymel, das 1911 im zweiten Heft der expressionistischen Zeitschrift **Der Sturm** erschien und dessen programmatisches Schlussterzett lautet: „Im Friedenreichtum wird uns tödlich bang. / Wir kennen Müssen nicht noch Können oder Sollen; / Wir sehnen uns, wir schreien nach dem Kriege.“[6] Dazu zählt ebenfalls das Gedicht *Der Aufbruch* von Ernst Stadler, der bereits in den ersten Kriegswochen Ende Oktober 1914 bei Ypern fiel. Stadlers noch vor Kriegsausbruch entstandenes Gedicht in paargereimten Langzeilen folgt einem vieraktigen Schema. Der erste Akt (V. 1 – 4) bringt die Erinnerung an eine frühere Kriegserwartung, die mit Fanfaren und Tambourmarsch den unmittelbar bevorstehenden Ausbruch des Krieges verhieß. Doch diese anfängliche Aufbruchsstimmung wird im zweiten Akt (V. 5 – 8) jäh unterbrochen durch eine Phase voller Stille, Süße, Wollust, Weichheit und Traum. Auf dieses retardierende Moment folgt dann im dritten Akt (V. 9 – 14) der eigentliche Aufbruch in die Schlacht: „Ich war in Reihen eingeschient, die in den Morgen stießen, Feuer über Helm und Bügel, / Vorwärts, in Blick und Blut die Schlacht, mit vorgehaltnem Zügel.“[7] Im vierten und letzten Akt (V. 15 – 18) folgt abschließend der Ausblick einerseits auf eine ungewisse Zukunft: „Vielleicht würden uns am Abend Siegesmärsche umstreichen, / Vielleicht lägen wir irgendwo ausgestreckt unter Leichen.“[8] Andererseits bekräftigt diese ungewisse Zukunft paradoxerweise die unumstößliche Gewissheit der Gegenwart: „Aber vor dem Erraffen und vor dem Versinken / Würden unsre Augen sich an Welt und Sonne satt und glühend trinken.“[9] Bei dem hier geschilderten Aufbruch steht also nicht die Frage des künftigen Überlebens im

[6] Zit. nach Anz, Thomas / Vogl, Joseph (Hrsg.) (1982): **Der Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914 –1918**, München / Wien: Reclam, 11.
[7] Stadler, Ernst (1976): *Der Aufbruch*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 126.
[8] Ebd., 126.
[9] Ebd., 126.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

Vordergrund, sondern vielmehr die Frage des gegenwärtigen Erlebens. Es ist das vitalistische Pathos, die Erfahrung enthusiastischer Entgrenzung, die Leidenschaft und Intensität der Gefühle, die unabhängig vom Ausgang der Schlacht oder des Krieges den Aufbruch als solchen rechtfertigen.

Stellvertretend für unzählige Gedichte des expressionistischen Jahrzehnts zum Thema ‚Aufbruch' sei hier noch das Gedicht *Aufbruch der Jugend* aus dem Jahr 1913 von Ernst Wilhelm Lotz erwähnt, der als Kriegsfreiwilliger bereits wenige Wochen nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs an der Westfront fiel. Das sechsstrophige kreuzgereimte Gedicht schildert den Aufbruch „als inneres Erlebnis", um den Titel eines Essays von Ernst Jünger aus dem Jahre 1922 zu zitieren. Realien und äußerliche Requisiten des Krieges dienen dem lyrischen Ich lediglich dazu, die Gefühlslage und die innere Stimmung des Aufbruchs zur Darstellung zu bringen. „Also zu neuen Tagen erstarkt wir spannen die Arme, / Unbegreiflichen Lachens erschüttert, wie Kraft, die sich staut, / Wie Truppenkolonnen, unruhig nach Ruf der Alarme, / Wenn hoch und erwartet der Tag überm Osten blaut."[10] Die Identifikationsrichtung geht hier eindeutig vom Subjekt, nicht vom Objekt aus. Nicht die Truppenkolonnen erzeugen Aufbruchsstimmung, sondern die innere Aufbruchsstimmung sucht sich im Äußeren einen passenden Vergleich: „wie Truppenkolonnen"! Besonders deutlich wird dies in der Schlussstrophe des Gedichtes von Ernst Wilhelm Lotz: „Beglänzt von Morgen, wir sind die verheißnen Erhellten, / Von jungen Messiaskronen das Haupthaar umzackt, / Aus unsern Stirnen springen leuchtende, neue Welten, / Erfüllung und Künftiges, Tage, sturmüberflaggt."[11] Die neuen Welten werden nicht etwa durch äußere Vorgänge geschaffen, sondern sie entspringen visionär den Stirnen der Verheißenen und Erleuchteten, denen selbst messianische Qualitäten zukommen. Verheißung ist hier bereits Erfüllung, Gegenwart wird identisch mit der Zukunft, denn es zählt allein die präsentische zerebrale Vision und das innere Erlebnis.

Es gibt aber durchaus auch schon vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs Gedichte, die den Einbruch des Realen in die nach außen abgeschirmte Welt der nach innen gekehrten Phantasie und Imagination

[10] Lotz, Ernst Wilhelm (1982): *Aufbruch der Jugend. 1913*. In: Pinthus, Kurt (Hrsg.): **Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus**, Hamburg: Rowohlt, 225.
[11] Ebd., 225.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

lyrisch Gestalt werden lassen. Dazu zählen etwa die Gedichte Alfred Lichtensteins, der bereits wenige Wochen nach Kriegsbeginn an der Westfront fiel. Das dreistrophige kreuzgereimte Gedicht *Sommerfrische*[12] aus dem Jahre 1913 folgt nur scheinbar der Sehnsucht nach dem Krieg. Die sanfte und friedliche Welt, die durch das Erlebnis der Sommerfrische in ihrer Harmlosigkeit noch potenziert erscheint, wird als „große Mausefalle" (V. 3) apostrophiert, der es zu entkommen gilt. Der Wind und der Sturm, die das lyrische Ich im wahrsten Sinne des Wortes beflügeln und ihm Befreiung bringen sollen, fegen den schönen und falschen Schein zwar hinweg, nicht aber, um einer begeisterten und enthusiastischen Vision Raum zu verschaffen, sondern vielmehr, um das auf die Zerstörung folgende Nichts deutlich fühlbar werden zu lassen. Der Himmel, der im ersten Vers als „blaue Qualle" erscheint, wird im Schlussvers vom lyrischen Ich symbolisch tausendfach zerfetzt. Was auf das Verschwinden des schönen blauen ewigen Himmels folgt, sagt das Gedicht nicht. Die Emphase, die bei Stadler noch deutlich spürbar war, weicht hier dem Wunsch nach einem Ausweg, der freilich in die Leere und ins Nichts führt. Noch deutlicher ist dies in Alfred Lichtensteins reimlosem Vorkriegsgedicht *Doch kommt ein Krieg*[13]. Hier wird die Realität des Krieges nicht mehr nur als abstrakte Abwesenheit des Friedens gesehen, sondern als konkrete Präsenz des Leidens und der Gefahr des Todes. „Doch kommt ein Krieg. Zu lange war schon Frieden. / Dann ist der Spaß vorbei. Trompeten kreischen / Dir tief ins Herz. Und alle Nächte brennen. / Du frierst in Zelten. Dir ist heiß. Du hungerst. / Ertrinkst. Zerknallst. Verblutest. Äcker röcheln." (V. 1 – 5) Die Schlusszeile des Gedichts wirkt dabei wie ein Gegenentwurf zu den zerebralen Visionen eines Ernst Stadler oder eines Ernst Wilhelm Lotz, wie sie oben dargestellt wurden. Hier trinken sich die Augen nicht „an Welt und Sonne satt und glühend" (Stadler), hier springen keine neuen leuchtenden Welten „aus den Stirnen" (Lotz), vielmehr heißt es bei Lichtenstein lakonisch: „Und dir zu Häupten platzen die Granaten." (V. 10)

Der reale Ausbruch des Ersten Weltkrieges bildet dann auch in literaturgeschichtlicher Hinsicht eine Zäsur, weil der Hurrapatriotismus und die Augustbegeisterung des Jahres 1914 in der historischen

[12] Lichtenstein, Alfred (1976): *Sommerfrische*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 123.
[13] Lichtenstein, Alfred (1976): *Doch kommt ein Krieg*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 124.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

Wirklichkeit wie auch auf dem Gebiete der Kunst unmittelbar mit der faktischen Wirklichkeit des Krieges konfrontiert wurden. Das Gedicht *Abschied*[14] von Alfred Lichtenstein, das in den ersten Kriegstagen entstand und die Widmung trägt „(kurz vor der Abfahrt zum Kriegsschauplatz für Peter Scher)“, fasst seine paargereimten fünf Doppelverse durch einen lakonischen Vers am Anfang und durch einen ebenso lakonischen Schlussvers ein: „Vorm Sterben mache ich noch mein Gedicht. […] Vielleicht bin ich in dreizehn Tagen tot.“ Das euphemistische Einverständnis mit dem Tod („Ich gehe gerne“) wird vom lyrischen Ich in V. 5 durch einen kaum merklichen Zusatz bewusst ins Lächerliche gezogen: „Ich gehe gerne ein.“ Der täglich rekurrierende Fall der Sonne zum Horizont (vgl. V. 7) bildet, trotz ihrer syntaktischen Parallelisierung, einen markanten Kontrast zum einmaligen und definitiven Fall des lyrischen Ichs ins Massengrab (vgl. V. 8), und der stilistisch groteske neunte Vers „Am Himmel brennt das brave Abendrot“ macht deutlich, dass der Krieg die Welt endgültig aus den Fugen geraten ließ.

Ein weiteres Gedicht von Alfred Lichtenstein mit dem Titel *Die Granate*[15] und dem Titelzusatz „(am 22. August 1914 aus dem Felde abgeschickt)“ verarbeitet dann im Medium der Lyrik bereits reale Kriegserfahrungen. Die allgemeine Aussage „Und dir zu Häupten platzen die Granaten“ aus Lichtensteins Gedicht *Doch kommt ein Krieg* wird im Gedicht *Die Granate* im Abschuss, Aufstieg, Flug und Fall eines einzelnen Artilleriegeschosses konkretisiert. Der Artillerie, die das Schlachtfeld des Stellungskrieges im Ersten Weltkrieg waffentechnisch dominierte, kommt hier auch lyrisch zentrale Bedeutung zu. Menschen treten nicht mehr in Erscheinung, vielmehr tobt die reine Materialschlacht. Mit der titelgebenden Granate ist in Lichtensteins Gedicht keine Handgranate gemeint, die bei Infanterieangriffen und Grabenkämpfen Verwendung fand, sondern um das Projektil aus einem Artilleriegeschütz mit großer Fernwirkung. Die legendäre ‚Dicke Bertha’, ein Produkt der Firma Krupp, das im Ersten Weltkrieg seine Weltpremiere erlebte, konnte eine Granate mit einem Gewicht von über einer Tonne über 10 km weit verschießen. Lichtensteins Gedicht lautet: „Zuerst ein heller knapper Paukenschlag, / Ein Knall und Platzen in den blauen Tag. // Dann ein Geräusch, wie wenn Raketen steigen. / Auf

[14] Lichtenstein, Alfred (1976): *Abschied*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 124.
[15] Lichtenstein, Alfred (1976): *Die Granate*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 129.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

Eisenschienen. Angst und langes Schweigen. // Da plötzlich in der Ferne Rauch und Fall, / Ein seltsam harter dunkler Widerhall.“[16] Bemerkenswert ist, dass die Explosion der Granate hier nicht aus der Sicht der Opfer, sondern aus der Perspektive der Täter geschildert ist. Es dominiert die akustische Dimension. Der Abschuss der Granate wird als Knall, Platzen und Paukenschlag wahrgenommen, der Aufstieg der Granate als Zischen wie bei einer Rakete, der Flug als lange Stille, und der Einschlag als „seltsam harter dunkler Widerhall“ (V. 6). Menschliches scheint allein in der Fügung „Angst und langes Schweigen“ (V. 4) auf, ansonsten dominiert die Darstellung des reinen Vorgangs in akustischer und optischer Hinsicht.

Im Gegensatz dazu schildert Rudolf Leonhards Gedicht *Ein Schrapnell*[17] den Einschlag eines Artilleriegeschosses aus der Sicht der Opfer. Das Schrapnell ist eine mit Metallkugeln gefüllte Artilleriegranate, die im Ersten Weltkrieg nach und nach durch die Sprenggranate ersetzt wurde. Drei Viertel aller Kriegsverletzungen im Ersten Weltkrieg entstanden durch die Splitterwirkung von Artilleriegranaten. Die dadurch hervorgerufenen Verletzungen waren gefährlicher und schrecklicher als Schusswunden. Durch die Trümmer der Granaten, die in die Wunde drangen, waren Infektionen sehr viel häufiger und verliefen oft tödlich, da es lebensrettende Antibiotika damals noch nicht gab. In Rudolf Leonhards fünfstrophigem Gedicht aus dem Jahre 1914 platzt während eines Maschinengewehrgefechts ein Schrapnell direkt über einem Schützengraben, wobei das Resultat dieses Artilleriebeschusses am Ende der ersten Strophe lakonisch mitgeteilt wird: „Alle starben. Die meisten schnell.“[18] Die folgenden vier Strophen schildern dann den Tod von fünf Frontsoldaten im Schützengraben aus der doppelten Perspektive von Außensicht und Innensicht der Sterbenden, wobei deren „Hirnschauer[n] mürbesten Vorübergehns“,[19] wie Gottfried Benn sie in einem seiner Gedichte bezeichnet, mithin deren letzten Vorstellungsbildern vor Eintritt des Todes, besondere Aufmerksamkeit zuteil wird. Der erste Frontsoldat schreit und sieht im

[16] Ebd., 129.
[17] Leonhard, Rudolf (1974): *Ein Schrapnell*. In: Bode, Dietrich (Hrsg.): **Gedichte des Expressionismus**, Stuttgart: Reclam, 105 – 106.
[18] Ebd., 105.
[19] Benn, Gottfried (1980): *Kokain*. In: Ders., **Das Hauptwerk**. Bd. 1: **Lyrik**, Wiesbaden / München: Limes, 52.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

letzten Lebensaugenblick noch ein inneres mediterranes Bild, das gleichfalls an Gottfried Benn gemahnt: an sein ‚südliches Wort' und an seinen ‚ligurischen Komplex'. „Eine bläuliche Marmorbrüstung / leuchtend am Meere. Eine schwarze Pappel. Und / ein reifer spöttischer Frauenmund."[20] Der zweite sterbende Frontsoldat krümmt sich im Todeskampf, denkt im letzten lichten Moment noch an seine Heimat und sieht dabei vor seinem inneren Auge idyllische Bilder eines ländlichen Sommers. Dem dritten „verlosch im toten Blick seine gereckte Degenspitze",[21] des vierten Bauch „war ein großes rauchendes Wund",[22] und der fünfte gurgelt mit Blut im Mund seine letzten Worte: „– meine Rüstung / für diesen Krieg war Traum und ein Sonett –"[23]. Das aus vierzehn Versen bestehende Gedicht erinnert dabei selbst an ein Sonett, allerdings an ein zerrissenes oder zerstückeltes, als sei es selbst durch die zerfetzende und zerhauende Wirkung eines Schrapnells hindurchgegangen. Interessant an diesem Gedicht ist auch seine Reimstruktur (abb/acdd/ef/fd/dce). Keiner der vierzehn Verse bleibt reimlos, doch die Reime sind übers gesamte Gedicht zerstreut, als habe auch hier eine Explosion die ursprüngliche Ordnung zerfetzt. Die zwei Schlussverse – „meine Rüstung / für diesen Krieg war Traum und ein Sonett" – des Gedichts *Ein Schrapnell* von Rudolf Leonhard machen nochmals deutlich, dass die Kriegsfreiwilligen und Kriegsbegeisterten des Ersten Weltkriegs nicht mit realistischen Vorstellungen gewappnet waren, als sie im August 1914 in den Ersten Weltkrieg zogen, sondern vielmehr mit visionärem Pathos und residualem Bildungsgut gerüstet waren, mit Goethes **Faust**, mit Nietzsches **Zarathustra** und mit Hölderlins Hymnen im Tornister. Rudolf Leonhard meldete sich im August 1914 als Kriegsfreiwilliger, wandelte sich im Verlaufe des Ersten Weltkrieges aber zum engagierten Pazifisten, der als entschiedener Kriegsgegner sogar vor ein Kriegsgericht kam.

Nicolas Detering hat in seinem Aufsatz *Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg – Germanistische Perspektiven*[24] auf eine Dichotomie in der

[20] Leonhard, Rudolf, a.a.O., 106.
[21] Ebd., 106.
[22] Ebd., 106.
[23] Ebd., 106.
[24] Detering, Nicolas (2013): *Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg – Germanistische Perspektiven*. In: Detering, Nicolas/ Fischer, Michael/ Gerdes, Aibe-Marlene (Hrsg.): **Populäre Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg**, Münster/ New York/ München/ Berlin: Waxmann 9 – 40.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

literaturwissenschaftlichen Forschung hingewiesen, die sich entweder nur der zivilistischen Kriegspropaganda vom August 1914 widme oder ausschließlich den frontsoldatischen Erfahrungsverarbeitungen, wobei die Heuristik oftmals auf der unzutreffenden Annahme basiere, dass Dichter, die direkt ins reale Kriegsgeschehen involviert waren, ihre Kriegserlebnisse realistischer verarbeiteten, während Zivilisten dazu neigten, den Krieg idealistisch zu überhöhen und zu verherrlichen.

> Selten betont die Forschung auch, dass zum einen Frontsoldaten anhaltend kriegsaffirmative, an Heroismus und Chauvinismus kaum zu überbietende Gedichte schrieben, während zum anderen dezidiert pazifistische Texte aus den späten Kriegsjahren, etwa die Gedichte Hermann Hesses, René Schickeles oder Franz Pfemferts, oft gerade nicht von Kombattanten verfasst wurden. Auch das oft variierte Narrativ, nach über vierzig Jahren Frieden habe man im August 1914 den Krieg zunächst mangels näherer Erfahrung bejubelt, sei dann aber an die Front gezogen und habe sein Urteil revidieren müssen, ab dem zweiten Kriegsjahr sei eine heroisierende Darstellung des Krieges schlechterdings nicht mehr möglich gewesen, ist in dieser pauschalen Form kaum haltbar. (Detering 2013: 13)

Dieser literaturwissenschaftlichen Forschungslage eingedenk wollen wir uns im Folgenden Gedichten zuwenden, die während des Ersten Weltkriegs entstanden und konkrete Fronterfahrungen lyrisch verarbeiten. Doch zuvor sei noch kurz auf einen Dichter eingegangen, der den größten Teil der Kriegszeit in München verbrachte. Im Mai 1915 für untauglich erklärt, wurde er Anfang 1916 dennoch eingezogen, um nach dreiwöchiger Infanterieausbildung ins Wiener Kriegsarchiv abkommandiert zu werden, bevor er im Juni 1916 endgültig aus dem Militärdienst entlassen wurde und wieder nach München zurückkehrte. Es handelt sich um Rainer Maria Rilke. Der in Prag geborene Dichter hielt sich zufällig gerade in Deutschland auf, als der Hurrapatriotismus und die Welle der Mobilmachung die männliche deutsche Bevölkerung erfasste. In den ersten Augusttagen des Jahres entstanden in München seine *Fünf Gesänge*,[25] die er in einen Band hölderlinscher Dichtung eintrug, welchen er von Norbert von Hellingrath, dem Hölderlin-Herausgeber und Wiederentdecker des in Vergessenheit geratenen großen Lyrikers deutscher Sprache, empfangen hatte. Die *Fünf Gesänge*

[25] Rilke, Rainer Maria (1980): *Fünf Gesänge*. In: Ders., **Werke in sechs Bänden**, Bd. 3: **Gedichte und Übertragungen**, Frankfurt/Main: Insel, 86 – 92.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

sind ganz im Stile hölderlinscher Hymnik gehalten, der Rilke-Biograph Hans Egon Holthusen sieht darin eine inhaltliche Nähe insbesondere zu den hölderlinschen Gedichten *Der Tod fürs Vaterland* und *Gesang des Deutschen*.[26] Im ersten der fünf Gesänge ist, auf den ersten Blick wie in Georg Heyms Gedicht *Der Krieg*, von einem glühenden Kriegsgott die Rede, der mit einem Mal aufsteht und sich anschickt, seine Ernte einzubringen. „Endlich ein Gott. Da wir den friedlichen oft / nicht mehr ergriffen, ergreift uns plötzlich der Schlacht-Gott, / schleudert den Brand: und über dem Herzen voll Heimat / schreit, den er donnernd bewohnt, sein rötlicher Himmel.“[27] Besingt der zweite Gesang noch das allseitige Ergriffensein durch den Gott des Krieges, so stellt bereits der dritte der fünf Gesänge das Wirken dieses im Stile Hölderlins beschworenen kommenden Gottes in Frage: „Und nun aufstand er: steht: höher / als stehende Türme, höher / als die geatmete Luft unseres sonstigen Tags. / Steht. Übersteht. Und wir? Glühen in eines zusammen, / in ein neues Geschöpf, das er tödlich belebt.“[28] Noch deutlicher wird das paradoxe Wirken des kommenden Gottes – man beachte das Oxymoron „tödlich belebt“! – in den folgenden Versen ins Fragwürdige gewendet: „Sieht ihn [scil. den Weg] oben der Gott, hoch von der Schulter? Lodert / er als Leuchtturm hinaus einer ringenden Zukunft, / die uns lange gesucht? Ist er ein Wissender? *Kann* / er ein Wissender sein, dieser reißende Gott?“[29] Die Aufgabe des Dichters ist es, wie dann aus dem vierten Gesang hervorgeht, zu rühmen. Dieses Rühmen gilt aber nicht dem gewaltsamen Gefecht, der schonungslosen Schlacht, sondern allein dem Schmerz. Das Rühmen wird so notwendig zur Klage, die mit der Augustbegeisterung des Jahres 1914 endgültig bricht. So beginnt auch der letzte der *Fünf Gesänge* mit den Versen: „Auf, und schreckt den schrecklichen Gott! Bestürzt ihn. / Kampf-Lust hat ihn vor Zeiten verwöhnt. Nun dränge der Schmerz euch, / dränge ein neuer, verwunderter Kampf-Schmerz / euch seinem Zorne zuvor.“[30] Die Klagenden sollen selbst Schmerz sein, „handelnder Schmerz“. Sie sollen „die Fahne des Schmerzes“ schwingen, „das schwere schlagende Schmerztuch“. Statt des Hasses soll

[26] Vgl. Holthusen, Hans Egon (1977): **Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**, Hamburg: Rowohlt, 122.
[27] Rilke, Rainer Maria, a.a.O., 87.
[28] Ebd., 89.
[29] Ebd., 89.
[30] Ebd., 91.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

„entschlossener Schmerz“ das Denken und Fühlen der mit dem Krieg Konfrontierten bestimmen. Hans Egon Holthusen (1977: 121) kommentiert Rilkes Haltung in dessen *Fünf Gesängen* folgendermaßen: „In einem Augenblick, als selbst Hofmannsthal und Schröder in vaterländische Schwüre ausbrachen und konventionelle Schutz- und Trutzlieder schrieben, hatte Rilke den Mut, die Kraft und die voraussehende Genauigkeit, nicht den Kampf zu verherrlichen, sondern den Schmerz.“ Der scheinbare Widerspruch zwischen den ersten und den letzten der *Fünf Gesänge* Rilkes entpuppt sich, zumal sie allesamt innerhalb weniger Tage entstanden, als bewusste Dramaturgie, die den Enthusiasmus der ersten Augusttage des Jahres 1914 ins Kritische wendet und in Klage verkehrt.

Und Rilke war mit seiner kritischen Haltung nicht alleine. Exakt zum selben Zeitpunkt, am 4. August 1914, schrieb Franz Werfel sein fünfstrophiges Gedicht *Der Krieg* nieder, dessen erste Strophe folgendermaßen lautet: „Auf einem Sturm von falschen Worten, / Umkränzt von leerem Donner das Haupt, / Schlaflos vor Lüge, / Mit Taten, die sich selbst nur tun, gegürtet, / Prahlend von Opfern, / Ungefällig scheußlich für den Himmel – / So fährst du hin, / Zeit, / In den lärmenden Traum, / Den Gott mit schrecklichen Händen, / Aus seinem Schlafe reißt / Und verwirft.“[31] In der folgenden Strophe werden die Trostlosigkeit, die Unerbittlichkeit und Erbarmungslosigkeit der Welt beschworen, denen in der dritten Strophe die Güte und Liebe Gottes gegenübergestellt werden. In der vierten Strophe tritt erneut die in der Anfangsstrophe bereits apostrophierte Zeit in Erscheinung, deren wahres Wesen folgendermaßen beschrieben wird: „Deine Wahrheit allein, / Der Unsinn und sein Leid, / Der Wundrand und das ausgehende Herz, / Der Durst und die schlammige Tränke, / Gebleckte Zähne, / Und die mutige Wut / Des tückischen Ungetüms.“[32] Anstatt dieser Wahrheit eingedenk zu sein, hat sich die Zeit dem „lärmenden Traum“ und dem „scheußlichen Gewitter der eitlen Rede“ verschrieben. So heißt es in der Schlussstrophe von Werfels Gedicht: „Nun da wir uns ließen, / Und unser Jenseits verschmissen, / Und uns verschwuren, / Zu Elend, besessen von Flüchen…“[33], wobei das hier erwähnte Sich-Verschwören

[31] Werfel, Franz (1982): *Der Krieg*. In: Pinthus, Kurt (Hrsg.): **Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus**, Hamburg: Rowohlt, 82 – 83.
[32] Ebd., 84.
[33] Ebd., 84.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

durchaus in seinem ambivalenten Doppelsinn zu lesen: als Vereinigung und Verbrüderung wie auch als Fehlleistung, die den getanen Schwur als fundamentalen Irrtum erscheinen lässt.

Im Folgenden wollen wir uns nun einigen expressionistischen Gedichten zuwenden, die im Laufe des Ersten Weltkriegs entstanden sind und konkrete Kriegserfahrungen lyrisch Gestalt werden lassen. Dazu zählen etwa Gedichte, die den Namen einer Schlacht bereits im Titel führen, wie z.B. das Gedicht *Schlacht an der Marne* von Wilhelm Klemm oder das Gedicht *Die Schlacht bei Saarburg* von Alfred Lichtenstein. Die Quintessenz des dreistrophigen Lichtensteinschen Gedichts lässt sich mit folgenden beiden Verspaaren aus seiner mittleren und seiner letzten Strophe charakterisieren: „Ich liege gottverlassen / In der knatternden Schützenfront. […] Ich stemme mich steil in das Graue / Und biete dem Morden die Stirn.“ [34] Im Doppelsinn des Schlussverses „Und biete dem Morden die Stirn“ werden der Mut und die Furchtlosigkeit einerseits mit dem Gefährdetsein und der Schutzlosigkeit des lyrischen Ichs andererseits zueinander in Beziehung gesetzt. Bereits in Lichtensteins Gedicht vermisst man den Ereignischarakter der Schlacht, der dann in Wilhelm Klemms Gedicht *Schlacht an der Marne* völlig negiert wird. Dessen beide Schlussverse machen deutlich, dass sich im Ersten Weltkrieg die ereignis- und momenthafte Schlacht zum gleichförmigen und monotonen Stellungskrieg gewandelt hat: „Stille. In der Ferne brodelt das Feuer der Infanterie / Tagelang, wochenlang.“[35]

Diese realen Fronterfahrungen aus dem Stellungskrieg kehren dann in zahlreichen expressionistischen Gedichten auf je eigene Weise wieder. Wilhelm Klemm konstatiert die Gleichgültigkeit, die der Monotonie des modernen Stellungskrieges entspringt: „Der Tod ist so gleichgültig wie der Regen, der anhebt. / Wen kümmert das Gestern, das Heute oder das Morgen? // Und durch ganz Europa ziehen die Drahtverhaue.“[36] Klabund, der den Ersten Weltkrieg anfänglich begeistert begrüßte und sich später zum Kriegsgegner wandelte, wurde als Tuberkulosepatient nicht zum Militärdienst eingezogen, brachte die Stimmung des Stellungskriegs gleichwohl in seinem dreistrophigen

[34] Lichtenstein, Alfred (1982): *Die Schlacht bei Saarburg*. In: Pinthus, Kurt (Hrsg.), a.a.O., 88.
[35] Klemm, Wilhelm (1976): *Schlacht an der Marne*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 127.
[36] Klemm, Wilhelm (1976): *An der Front*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 127.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

Gedicht *Gewitternacht* zum Ausdruck, dessen Schlussstrophe folgendermaßen lautet: „Und immer mehr und immer fort / Und Rausch und Blut und Sang und Mord / Wir sterben, sterben, sterben. Der Himmel donnert, Wolke kracht, / Ein Blitz knallt nieder durch die Nacht / Und schmeisst die Welt in Scherben.“[37] Ebenso hat Oskar Kanehl in seinem Gedicht *Schlachtfeld* das wahre Gesicht des Stellungskrieges beschrieben, der durch die Verszeile „Die Schlacht ist müde“[38] wohl am besten charakterisiert wird. Weiter heißt es dort: „Rotekreuzwagen. Ärzte. / Träger und Trägerinnen. / Verwundete vergessen ihren Völkerhaß, / und Leichen lagern brüderlich. / Schmerzschreie schwer Getroffener. / Röchelnde Rufe Sterbender. / Pferdekadaver. Weggeworfenes / und zerschossenes Krieggerät.“[39] In diesen Kontext gehört auch Georg Trakls berühmtes Gedicht *Grodek*,[40] dessen Titel sich auf die zu Beginn des Ersten Weltkriegs mehrfach im Frontgebiet befindliche ostgalizische Stadt Grodek bezieht.

Aus einer großen Fülle von expressionistischen Gedichten könnte man ein umfängliches Schlachtgemälde komponieren, das die Schrecken des modernen Stellungskrieges eindringlich vor Augen führt. Oskar Kanehls Gedicht *Auf dem Marsch* beschreibt den Weg einer Marschkolonne „durch Brandstätten und Mordfelder, / vor denen uns nicht mehr schauert.“[41] Die Monotonie des Marschierens wird durch das Verspaar „Aus müden Mündern fallen lalle Lieder. / Nur um den Takt“[42] unterstrichen und in den Schlussversen gesteigert, wo die Monotonie des Gleichschritts der Marschkolonne durch die innere Monotonie des einzelnen Marschierenden noch überboten wird: „Jeder pendelt im Gleichschritt seiner Körpermaschine. / Irrsinnig eintönig. Irrsinnig eintönig.“[43] Auf ähnliche Weise schildert Ernst Toller in seinem Gedicht *Gang zum Schützengraben* den Marsch von Soldaten zu ihrem Einsatzort im Stellungskrieg. „Durch Granattrichter, / Schmutzige Pfützen, / Stapfen sie. / Über Soldaten, / Frierend im Erdloch, / Stolpern sie.“[44] Der

[37] Klabund (1976): *Gewitternacht*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 125.
[38] Kanehl, Oskar (1976): *Schlachtfeld*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.) a.a.O., 128.
[39] Ebd., 128.
[40] Trakl,Georg (1976): *Grodek*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 130.
[41] Kanehl, Oskar (1976): *Auf dem Marsch*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 134.
[42] Ebd., 134.
[43] Ebd., 134.
[44] Toller, Ernst (1976): *Gang zum Schützengraben*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 135.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

ambivalente Schlussvers „Zum Graben zum Graben“[45] markiert nicht nur den Zielort des Marsches, sondern auch den möglichen Endpunkt des Lebensganges der betroffenen Soldaten. Ernst Toller, der in den ersten Tagen des Großen Krieges als Freiwilliger in die Armee eintrat, sich später freiwillig zum Fronteinsatz meldete, bei Verdun kämpfte und dort für seine Tapferkeit ausgezeichnet wurde, wandelte sich später zum entschiedenen Kriegsgegner, was z. B. auch in seinem Gedicht *Leichen im Priesterwald* zum Ausdruck kommt: „Ein Düngerhaufen faulender Menschenleiber: / Verglaste Augen, blutgeronnen, / Zerspellte Hirne, ausgespiene Eingeweide, / Die Luft verpestet vom Kadaverstank, / Ein einzig grauenvoller Wahnsinnschrei.“[46] Auf die Schilderung der Kriegsgräuel in der ersten Strophe folgt in der zweiten eine Anrufung der Frauen Frankreichs und Deutschlands, eine eindringliche Bitte an diese, den Blick auf ihre im Kampfe fallenden Männer zu richten: „Seht Ihr Eure Männer! / Sie tasten mit zerfetzten Händen / Nach den verquollenen Leibern ihrer Feinde, / Gebärde, leichenstarr, ward brüderlicher Hauch, / Ja, sie umarmen sich. O schauerlich Umarmen!“[47] Die Umarmung im Liebesakt zwischen Mann und Frau wird durch die Umarmung der Männer im Todeskampf ersetzt, wobei die hier evozierte Brüderlichkeit gleichwohl auf Verbindung und Vereinigung abzielt. Zurück bleibt das verstummende lyrische Ich, das sich in der dritten und letzten Strophe verwundert fragt: „Bin ich ein Tier, ein Metzgerhund?“[48]

Das Gedicht *Leichnam*[49] von Georg Hecht schickte der Autor, der 1914 als Kriegsfreiwilliger einrückte und 1915 an der Westfront fiel, auf einer Feldpostkarte an den Herausgeber der expressionistischen Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst **Die Aktion**, Franz Pfemfert, der dieses Gedicht von Georg Hecht dann auch 1915 in seiner Zeitschrift veröffentlichte. Das Gedicht schildert den Tod eines Frontsoldaten bei einem Infanterieangriff im Stellungskrieg. Der Soldat überspringt den Wall von Leichen, der sich vor der feindlichen Linie aufgeworfen hat, um dann sogleich selbst von einem Kopfschuss tödlich getroffen zu werden. „Er brach im Kreuz zusammen, ohne Schrei, / hintüber, zuckte

[45] Ebd., 135.
[46] Toller, Ernst (1976): *Leichen im Priesterwald*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 135.
[47] Ebd., 136.
[48] Ebd., 136.
[49] Hecht, Georg (1976): *Leichnam*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 139.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

kaum.“[50] Der in diesem Gedicht mit Bedacht konstruierte Zufall will es, dass der Körper des getroffenen Soldaten sich in den Körpern von weiteren drei Mitkämpfern, die gleichzeitig mit ihm fallen, in der Weise verfängt und verhakt, dass „er, ein aufrecht Zeichen, / steckend stehen blieb. Die Arme waren frei.“[51] Er fällt also in der Pose eines Adoranten, „fest in steter / Andachtsbeugung der antike Beter.“[52] Das in diesem Gedicht evozierte Bild erinnert an Kriegsgemälde von Otto Dix, etwa an das Triptychon mit Predella *Der Krieg*, das in der Galerie Neue Meister in Dresden hängt. Otto Dix war Kriegsfreiwilliger im Ersten Weltkrieg und kämpfte an der West- wie an der Ostfront. Das mit Öl auf Holz gemalte Triptychon, das die Erfahrungen des Malers im Ersten Weltkrieg bildnerisch verarbeitet, entstand erst ein Jahrzehnt später, in den Jahren 1929 – 1932.

Weitere Gedichte schildern Lazaretterfahrungen während des Ersten Weltkriegs, so etwa Wilhelm Klemms Gedicht *Lazarett* oder Walter Hasenclevers Gedicht *Sterbender Unteroffizier im galizischen Lazarett*. Wilhelm Klemm beerbt in *Lazarett* die Sprach- und Bilderwelt der frühexpressionistischen Arzt- und Krankenhaus-Gedichte Gottfried Benns. „Ein Darm hängt heraus. Aus einem zerrissenen Rücken / quoll die Milz und der Magen. Ein Kreuzbein klafft um ein Astloch. / Am Amputationsstumpf brandet das Fleisch in die Höhe. // Pilzartig wuchernd Ströme von hellgrünem Eiter / fließen; über das Fleisch hinausragend / pulsiert der unterbundene Arterienstamm.“[53] Wilhelm Klemm, der im Ersten Weltkrieg als Oberarzt im Felde an der Westfront eingesetzt war, wusste als kriegserfahrener Mediziner, wovon er sprach, und als spracherfahrener Lyriker, wie er poetisch darüber sprechen konnte. Ganz ähnlich geht Walter Hasenclever in seinem Gedicht *Sterbender Unteroffizier im galizischen Lazarett*[54] vor. Waren es bei Wilhelm Klemm jedoch Langzeilen, die die Fülle des Leids im Lazarett wortreich zu fassen suchten, so sind es bei Walter Hasenclever verknappte, oft mittels Einwortsätzen gebildete Kurzzeilen, die das Sterben des Unteroffiziers poetisch begleiten. Das aus sechzehn Versen

[50] Ebd., 139.
[51] Ebd., 139.
[52] Ebd., 139.
[53] Klemm, Wilhelm (1976): *Lazarett*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O., 131.
[54] Hasenclever, Walter (1976): *Sterbender Unteroffizier im galizischen Lazarett*. In: Vietta, Silvio (Hrsg.), a.a.O. 131 – 132.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

bestehende Gedicht lässt sich in vier Gruppen von je vier Versen gliedern, wobei die erste Versgruppe umarmend, die restlichen drei kreuzgereimt sind. Gerahmt wird das Gedicht von der Anrufung zweier Lazarettschwestern Irene (V. 1) und Rose (V. 15), die mit ihren Namen auf die antike Friedensgöttin und die christliche Muttergottes anspielen. Zwischen den friedlichen und sanften Todesbildern am Anfang und am Ende des Gedichts vollzieht sich dann das Kriegsgeschehen, das in V. 6 in gedrängtester Weise folgendermaßen resümiert wird: „Antreten. Trommel. Tod." Lemberg, die Hauptstadt Galiziens, wird in V. 10 erwähnt, wodurch das Gedicht auch historisch verortet wird. In der Schlacht von Lemberg, die in der Frühphase des Ersten Weltkriegs geschlagen wurde, kämpften die russische und die k. u. k. Armee mehrfach gegeneinander, wobei die österreichisch-ungarischen Truppen von den Truppen des Russischen Reiches im September 1914 vernichtend geschlagen wurden. Der Transport der Verwundeten endet im Gedicht dann in den „Baracken blutbeweint. / Ärzte ohne Narkose, / Beine ab, zerstampft. / Kleine Schwester, Rose, / Sei den Toten sanft!" (V. 12 – 16)

Das Bild der Kriegslyrik während des expressionistischen Jahrzehnts wäre nicht vollständig, wenn man dabei nicht auch populäre Kriegslyrik, d.h. weniger literarisierte und ästhetisch weniger anspruchsvolle Formen der Kriegspoesie, in Betracht zöge. Nicolas Detering hat in seiner Studie über *Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg*[55] gezeigt, dass im Jahr des Kriegsausbruchs von einer umfassenden dilettantischen Lyrikproduktion keine Rede sein kann. „Stattdessen beschränkte sich die Verfasserschaft zunächst auf das städtische Bürgertum und einige wenige, publizistisch aber teilweise bereits etablierte und schriftstellerisch professionalisierte Arbeiter."[56] Erst in den Kriegsjahren 1915 und 1916 gewinnen weniger literarisierte Verfasser an Bedeutung, wobei deren Gedichte von formaler Epigonalität gekennzeichnet sind, was sich etwa an der Bevorzugung der traditionellen Gattung der Ballade zeigt. Die zunehmende Pazifizierung der Kriegslyrik, wie sie bei expressionistischen Dichtern beobachtet werden kann, die oftmals als begeisterte Freiwillige in den Krieg gezogen waren und, wenn überhaupt, zumeist als engagierte Pazifisten heimkehrten, lässt sich in der populären Kriegslyrik nicht nachweisen. Es

[55] Detering, Nicolas, a.a.O., 9 – 40.
[56] Ebd., 39.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

lässt sich allenfalls ein Abnehmen kriegslyrischer Produktion seit spätestens 1916 konstatieren, wobei der offensive Tatheroismus und die Idealisierung heroischer Opferwilligkeit vom Appell an frontsoldatisches Durchhalten und vom Aufruf zu patriotischem Umgang mit Trauer und Leid an die Angehörigen der Kriegsopfer sukzessive abgelöst wird.

Ohne dieses weite Feld populärer Kriegsgedichte hier auch nur ansatzweise abschreiten zu können, sei nun an deren Stelle ein Kriegspoem behandelt, das bald zu den bekanntesten deutschen Gedichten überhaupt zählte und außerdem große politische Wirkung in Staat und Gesellschaft entfaltete, von der Wandervogelbewegung und der Bündischen Jugend über konfessionelle Gruppierungen der christlichen Kirche bis hin zur Hitlerjugend, zur Wehrmacht und zur Waffen-SS. Auch der deutsche Schlagersänger und Volksliederinterpret Heino hat es in seinem Repertoire. In der deutschen Bundeswehr und im österreichischen Bundesheer ist es ein beliebtes Marschlied. Es handelt sich um das Gedicht *Wildgänse rauschen durch die Nacht* von Walter Flex. Der promovierte Germanist Walter Flex meldete sich 1914 als Kriegsfreiwilliger und diente hauptsächlich an der Ostfront, vor allem im Baltikum, wo er 1917 auch fiel. Seine 1916 erschienene autobiographische Erzählung **Der Wanderer zwischen beiden Welten**, die das erwähnte Gedicht enthält, wurde das erfolgreichste Buch eines deutschen Schriftstellers im Ersten Weltkrieg und gehört neben Ernst Jüngers Buch **In Stahlgewittern** (erstmals 1920) und neben den bekannten und auflagenstarken Romanen **Im Westen nichts Neues** von Erich Maria Remarque (1928) und **Krieg** (1928) von Ludwig Renn zu den wichtigsten Werken autobiographisch orientierter Literatur im historischen Kontext des Ersten Weltkriegs. Walter Flex schildert in der erwähnten Erzählung eine nächtliche Begebenheit während des Stellungskrieges in Lothringen, wo der Ich-Erzähler plötzlich eines gewaltigen Schwarms von Wildgänsen gewahr wird, der, selbst ein wanderndes Heer, gespensterhaft über die feindlichen Heerhaufen dahin zieht, die sich im Frontgebiet lauernd gegenüberliegen. Ohne im Dunkel genau zu sehen, schreibt der Ich-Erzähler folgende vier Verse auf einen Fetzen Papier nieder:

> Wildgänse rauschen durch die Nacht
> Mit schrillem Schrei nach Norden –
> Unstäte Fahrt! Habt acht, habt acht!
> Die Welt ist voller Morden.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

Fahrt durch die nachtdurchwogte Welt,
Graureisige Geschwader!
Fahlhelle zuckt, und Schlachtruf gellt,
Weit wallt und wogt der Hader.

Rausch' zu, fahr' zu, du graues Heer!
Rauscht zu, fahrt zu nach Norden!
Fahrt ihr nach Süden übers Meer –
Was ist aus uns geworden!

Wir sind wie ihr ein graues Heer
Und fahr'n in Kaisers Namen,
Und fahr'n wir ohne Wiederkehr,
Rauscht uns im Herbst ein Amen![57]

Die schneidenden und schrillen Schreie der am Nachthimmel dahin ziehenden Wildgänse, die vom Ich-Erzähler als klagender Gesang gedeutet werden, kommentieren den Stellungskrieg gewissermaßen aus der Vogelperspektive, indem der Blick des Ich-Erzählers sich vom realen Kriegsgeschehen, das im Gedicht außerdem ahistorisch generalisierend und sprachlich archaisierend dargestellt ist, weg wendet und sich mit dem wandernden Heer der Wildgänse gleichsam in die Lüfte erhebt. Die authentische Situation des Frontkämpfers wird nicht mehr unmittelbar zum Erlebnis, sondern nur noch sinnbildlich vermittelt über die Wildgänse erfahrbar, die einerseits als Identifikationssymbol für die Frontsoldaten fungieren, andererseits als Symbol des unberechenbaren Schicksals wie der zyklisch wiederkehrenden Zeit. Die periodische Wiederkehr der Zugvögel mahnt die Kämpfer, dass ihre eigene „unstäte Fahrt" (V. 3) durchaus eine Fahrt ohne Wiederkehr sein könnte. Doch selbst diese fatale Möglichkeit wird im Gedicht entschärft und ins Versöhnliche gewendet: durch den Verweis auf Kaiser und Kirche, die mittelalterliche Einheit von imperium und sacerdotium. Die ungeheure Wirkung, die dieses von Robert Götz vertonte volksliedhafte Marschlied entfaltete, beruht nicht zuletzt auf seiner absichtsvollen Abstrahierung von den Realitäten des modernen Stellungskrieges, auf seinem bewussten Absehen von der konkreten Kriegswirklichkeit.

[57] Zit. nach Klose, Werner (Hrsg.) (1987): **Deutsche Kriegsliteratur zu zwei Weltkriegen**, Stuttgart: Reclam, 31.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

So wie Gedichte aus der Vorkriegszeit einen wichtigen Bestandteil der Kriegslyrik während des expressionistischen Jahrzehnts darstellen, so sind auch Kriegsgedichte, die erst nach dem Ende des Ersten Weltkriegs entstanden, von großer Bedeutung für das Verständnis der Kriegspoesie zwischen 1910 und 1920. Die literaturwissenschaftliche Darstellung dieser Nachkriegsdichtung kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht mehr geleistet werden. Vielmehr soll in deren letztem Teil der Kriegslyrik eines expressionistischen Dichters, der zu Beginn des zweiten Kriegsjahres an der Ostfront fiel, besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, zumal dessen Gedichte authentisches Erleben und formale Innovation, reale Erfahrung und sprachliche Artistik auf einzigartige Weise miteinander verbinden. Es handelt sich um den expressionistischen Dichter und Dramatiker August Stramm.

August Stramm wird am 29. Juli 1874 in Münster geboren. Nach dem Abitur im Jahre 1893 tritt Stramm, der eigentlich katholische Theologie studieren wollte, auf Wunsch des Vaters, der selbst Beamter in der Postverwaltung ist, in den Postdienst ein, wo er es in der höheren Verwaltungslaufbahn schließlich bis zum Postinspektor bringt. Nebenher studiert er von 1905 bis 1908 als Gasthörer an der Universität zu Berlin, wo er 1909 zum Dr. phil. promoviert wird. Stramms erstes literarisches Werk erscheint 1904: das Drama **Die Bauern**, mit dem er sich 1905 erfolglos um den in diesem Jahr erstmals vergebenen Volks-Schillerpreis bewirbt. Nach 1909 entstehen weitere Dramen und auch (größtenteils verloren gegangene) Gedichte. Die Veröffentlichung des Dramas **Sancta Susanna** in der expressionistischen Zeitschrift **Der Sturm** im Jahr 1913 begründet Stramms Freundschaft mit deren Herausgeber Herwarth Walden. Es kommt zu einer verstärkten dramatischen und lyrischen Produktion, die aufgrund von Stramms Einziehung als Hauptmann der Reserve zu Beginn des Krieges im Jahre 1914 zwar eingedämmt, aber nicht unterbrochen wird. Nach anfänglichem Kriegseinsatz im Elsass und in den Vogesen wird Stramm im April 1915 an die Ostfront versetzt, wo er als Bataillonskommandeur in Galizien u. a. auch in der Schlacht bei Grodek kämpft. Die von Herwarth Walden bereits in die Wege geleitete Befreiung vom Militärdienst lehnt August Stramm bei einem Fronturlaub in Berlin im August 1915 ab. Wenige Tage später fällt er bei einem Sturmangriff in den Rokitno-Sümpfen im heutigen Grenzgebiet zwischen Weißrussland und der Ukraine. Er wird auf dem jüdischen Friedhof im westukrainischen Dorf Horodez beigesetzt. Sein Grab befindet sich heute in Berlin.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

Wenige Wochen vor seinem Tode äußerte August Stramm in einem Brief an seinen Verleger Herwarth Walden die Absicht, seine Gedichte aus der Kriegszeit gesammelt zu edieren und dieser Sammlung den Titel **Tropfblut** zu geben. Zur Herausgabe einer solchen Sammlung im Sinne Stramms[58] kam es seitens seines Verlegers zwar nicht, aber die zwischen November 1914 und April 1915 entstandenen Gedichte August Stramms wurden, dem ursprünglichen Plan des Autors folgend, in der Reihenfolge, in der sie in Waldens Zeitschrift **Der Sturm** sukzessive erschienen waren, gleichwohl gesammelt veröffentlicht, zuletzt 2013 im Berliner Hofenberg Verlag in einer vollständigen Neuausgabe, die den hier zitierten Texten Stramms zugrunde liegt.[59]

Stramms Kriegsgedichte zersprengen die ästhetische Form, um dem im Krieg bis aufs Äußerste gesteigerten Existenz- und Daseinsgefühl zum sprachlichen Ausdruck zu verhelfen. Lexik, Syntax, Morphologie, ja auch Semantik werden auf dem Altar der ‚Wortkunst' geopfert, wie sie der sog. Sturm-Kreis um Herwarth Walden, dem auch Stramm angehörte, propagierte. Die Sprache sollte in der Wortkunst auf ihren elementaren und nuklearen Bestandteil, das Wort, zurückgeführt werden. Die innere Potenz des Wortes, die durch gebräuchliche Morphologie und Syntax eine Schwächung erfährt, sollte dabei durch sprachliche Intensivierung, Simplifizierung, Reduktion und Konzentration gestärkt und allererst freigesetzt werden. Nicht von ungefähr wurde diese Richtung des Expressionismus als ‚abstrakter Expressionismus' bezeichnet.

Das folgende Gedicht *Patrouille* gehört, neben den Gedichten *Wache* und *Sturmangriff*, zu den drei Kriegsgedichten August Stramms, die von Kurt Pinthus in seine im Jahre 1920 erschienene Anthologie **Menschheitsdämmerung** aufgenommen wurden.

Die Steine feinden
Fenster grinst Verrat
Äste würgen

[58] Walden verwendete zwar den Titel **Tropfblut** für eine 1919 veröffentlichte Nachlassausgabe der Werke Stramms, die jedoch nach anderen Kriterien als den vom Autor vorgegebenen zusammengestellt wurde.

[59] Guth, Karl-Maria (Hrsg.) (2013): August Stramm. **Tropfblut. Gedichte aus dem Krieg**, Berlin: Contumax-Hofenberg. Der Text dieser Neuausgabe folgt der von René Radrizzani herausgegebenen Ausgabe der Werke August Stramms, die 1963 im Wiesbadener Limes Verlag erschienen ist.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

Berge Sträucher blättern raschlig
Gellen
Tod.[60]

Das Gedicht gibt die seelische Ausnahmesituation während eines mit Todesgefahr verbundenen Patrouillengangs im Kriege wieder. Das zum Zerreißen gespannte Existenzgefühl, die Form des In-der-Welt-Seins, greift dabei auf die sprachliche Form über, indem es diese zerreißt und zersprengt. Das seines Präfixes beraubte Verb „anfeinden" wird im Neologismus „feinden" zu einer intransitiven, elementaren, absoluten Realität. Umgekehrt wachsen dem Verb „grinsen" in Verbindung mit der Personifikation der Todesgefahr in Gestalt eines grinsenden Fensters plötzlich transitive Qualitäten zu: „Fenster grinst Verrat" (V. 2). Das Subjekt wird damit hinsichtlich seines Weltbezugs grundlegend verunsichert. Würgen das (im Übrigen hier nicht ausdrücklich genannte) lyrische Ich die Äste, oder bewirken die Äste, dass das lyrische Ich würgt? Beinhaltet das Wort „Berge" (V. 4) einen Imperativ (Verbirg dich!), eine angstvolle Beobachtung (Sträucher bergen Gefahr) oder den sehnlichen Wunsch nach Geborgenheit? Oder dies alles zusammen und auf einmal? Eine Antwort hierauf hält das Gedicht nicht bereit, vielmehr führt die Zerstörung der ästhetischen Form ins Zentrum des im Krieg auf die Spitze getriebenen Daseinsgefühls, das auf dem Wege der Abstraktion seinen künstlerischen Ausdruck sucht. Das neologistische Adjektiv „raschlig" (V. 4) bildet einen starken akustischen Kontrast zu dem nachfolgenden Infinitiv „Gellen" (V. 5), in dem sich die Spannung des Gedichts entlädt, die im Schlusswort „Tod" (V. 6) endlich zur Ruhe kommt.

Das sprachliche Rudiment, das dieses Gedicht darstellt, kann nun auf zweierlei Weise gedeutet werden. Entweder betreibt es negativ das Geschäft der Destruktion, um durch die Zerstörung der Form in den Kern der Realität des angstvoll erlebten Kriegsgeschehens vorzustoßen, oder es bewirkt positiv die Schaffung einer neuen, wenngleich fragmentarischen Form, die dem bedrohlich erlebten Daseinsgefühl im Kriege künstlerisch korrespondiert. Diese Ambiguität im expressionistischen Formbegriff hat eine Entsprechung in Walter Benjamins Begriff der Ruine, und zwar im Kontext seiner Analyse der barocken Allegorie, wie er sie in seiner 1923 bis 1925 entstandenen

[60] Guth, Karl-Maria (Hrsg.), a.a.O., 46.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

Habilitationsschrift **Ursprung des deutschen Trauerspiels** entfaltet hat. Das Strammsche Gedicht, als Ruine gedacht, wird so zur Vision eines Neuen, das Benjamin mit Bezug auf die Epoche des Barock folgendermaßen in Worte fasste: „Was da in Trümmern abgeschlagen liegt, das hochbedeutende Fragment, das Bruchstück: es ist die edelste Materie der barocken Schöpfung.“[61]

Bevor wir uns der Interpretation weiterer Kriegsgedichte von August Stramm zuwenden, sei zunächst auf die literarische Richtung der Wortkunst im Sturm-Kreis um Herwarth Walden näher eingegangen, der Stramm künstlerisch wie persönlich außerordentlich nahe stand. Wie kein zweiter Künstlerkreis der Moderne hat sich die um Herwarth Walden und seine Zeitschrift **Der Sturm** (1910 – 1932) sich 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. Die Wortkunst des Sturm-Kreises wurde dabei nicht nur praktisch durch literarische Werke etwa von August Stramm 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*.[62] 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.“[63] Das Wort ist nach

[61] Benjamin, Walter (1978): **Ursprung des deutschen Trauerspiels**, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 156.
[62] **Der Sturm,** 9 (1918), 66 – 67. Wieder abgedruckt in: Best, Otto F. (Hrsg.) (1976): **Theorie des Expressionismus**, Stuttgart: Reclam, 149 –156.
[63] Walden, Herwarth (1976): *Das Begriffliche in der Dichtung*. In: Best, Otto F. (Hrsg.), a.a.O., 155.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

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.“[64] 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.“[65]

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*,[66] 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.“[67] 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.“[68] Der Dichter wird zum Wortschöpfer, der, wie Schreyer an anderer Stelle sagt, „jedes Wort neu zu schaffen“[69] hat. Die sprachlichen Mittel, die von den expressionistischen Wortkünstlern beschworene Wortkonzentration zu gestalten, werden von Schreyer in seinem Essay im Einzelnen

[64] Ebd., 156.
[65] Ebd., 156.
[66] **Sturm-Bühne,** 1918/1919, Folge 4/5, 19 – 20 sowie Folge 6, 1 – 2. Wieder abgedruckt in: Best, Otto F. (Hrsg.), a.a.O., 170 – 181.
[67] Schreyer, Lothar (1976): *Expressionistische Dichtung*. In: Best, Otto F. (Hrsg.), a.a.O., 175.
[68] Ebd., 176.
[69] Ebd., 176.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

exemplarisch aufgeführt.[70] 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 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"[71]. 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."[72] 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."[73]

Im Hinblick auf die Prävalenz des Formalen in der Wortkunst im Allgemeinen und in Stramms Lyrik im Besonderen stellt sich unabweislich die Frage, inwieweit, abstrakt betrachtet, der artistisch konstruierten sprachlichen Form überhaupt noch Inhaltsaspekte abzumerken sind, oder inwieweit, konkret auf Stramms Kriegslyrik bezogen, aus ihr überhaupt noch spezifische inhaltliche Aussagen über den Krieg zu gewinnen sind, zumal Stramm in seinen Liebesgedichten, etwa in seinem 1915 erschienenen Lyrikband **Du**, genau dieselben formalen Prinzipien der Wortkunst angewendet hat wie in seinen Kriegsgedichten.

---

[70] Ebd., 177 – 179.
[71] Diese Formulierung stammt von August Stramm aus seinem Brief an Herwarth Walden vom 11. Juni 1914!
[72] Schreyer, Lothar, a.a.O., 178.
[73] Ebd., 180.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

Auf diese Frage soll abschließend im Rahmen der Interpretation weiterer Kriegsgedichte August Stramms näher eingegangen werden. Wir beginnen mit zwei Gedichten, die konkrete Kriegsszenen zum Gegenstand haben, und wenden uns zunächst dem aus zehn Versen bestehenden Gedicht *Sturmangriff* zu, dessen längere Anfangs- und Schlussverse die übrigen acht Verse, die aus fünf Einwortversen, einem Zwei- und zwei Dreiwortversen bestehen, auch optisch einrahmen.

Aus allen Winkeln gellen Fürchte Wollen
Kreisch
Peitscht
Das Leben
Vor
Sich
Her
Den keuchen Tod
Die Himmel fetzen.
Blinde schlächtert wildum das Entsetzen.[74]

Der Anfang des Gedichts mit seinen intensiven akustischen Eindrücken (gellen, kreischen, peitschen) markiert den Moment, in dem Soldaten aus ihrer Stellung stürzen und im Sturm zum Angriff übergehen. Nicht von ungefähr hat Kurt Pinthus dieses Gedicht in den *Sturz und Schrei* überschriebenen ersten Teil seiner Anthologie **Menschheitsdämmerung** aufgenommen. Der seelische Aspekt dieses Geschehens wird durch das Wort „Fürchte“, dessen Bedeutung zwischen dem unüblichen Plural von „Furcht“ und dem Imperativ Singular von „fürchten“ changiert, sowie durch den substantivierten Infinitiv „Wollen“ zum Ausdruck gebracht. Die ersten drei Worte des Gedichts betonen die Universalität des Geschehens: „aus allen Winkeln“. Der mittlere Teil des Gedichts (V. 4 – 8) lässt sich auf zwei Arten lesen, je nachdem, ob man die in diesen Versen angedeutete Bewegung als in nur einer Richtung verlaufende oder aber als gestaute, ja ab einem gewissen Punkt sogar rückläufige Bewegung interpretiert. In der ersten Lesart peitscht das Leben den Tod vor sich her, der vor dem Leben gleichsam Reißaus nimmt. In der zweiten Lesart peitscht das Leben den Tod vor und vor sich. Im Reflexivpronomen „sich“ kommt diese Bewegung dann zum Stillstand, indem sie auf sich selbst zurück bezogen bzw. – im

[74] Guth, Karl-Maria (Hrsg.), a.a.O. 40 – 41.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

lateinischen Sinne des Wortes „reflexiv“ – zurück gebogen wird. Das Leben peitscht in dieser Lesart den Tod nun plötzlich her, der Tod kommt drohend auf es zu und verrichtet dementsprechend auch in den beiden gereimten Schlussversen sein umfassendes Zerstörungswerk. Die Universalität des Geschehens wird hier durch den Plural „die Himmel“ betont, und „fetzen“ kann (nicht zuletzt als präfixlose Schwundform von „zerfetzen“) sowohl eine Bewegung meinen, als auch das Resultat dieser Bewegung: den in Fragmente zersprengten Himmel, zusammenhanglose Bruchstücke aus dem Weltgebäude des kosmischen Äthers. Der auf diesen Vers folgende gereimte Schlussvers, der den Charakter einer Sentenz hat, führt dann in der Personifikation des Entsetzens die Brutalität des Kampfgeschehens noch einmal deutlich vor Augen. Der Neologismus „wildum“ setzt die Erfahrung der Totalität (ringsum) mit der Wildheit des grimmig tobenden Schlachtgeschehens in eins, und der Neologismus „schlächtert“ steigert die Grausamkeit der Schlacht zur blindwütigen Aktivität eines Schlächters, eines Fleischers, Fleischhauers und Fleischhackers, dem es nur noch um das blutige Zerstückeln des in die Schlacht geworfenen Menschenmaterials geht.

August Stramms Gedicht *Schrapnell* bringt dann einen weiteren Aspekt des Kampfgeschehens im Ersten Weltkrieg zur Darstellung.

> Der Himmel wirft Wolken
> Und knattert zu Rauch.
> Spitzen blitzen.
> Füße wippen stiebig Kiesel
> Augen kichern in die Wirre
> Und
> Zergehren.[75]

Die Explosion eines Schrapnells erzeugt ein Konglomerat von optischen Eindrücken (Himmel, Wolken, Rauch, blitzende Bajonettspitzen), die durch ein die Explosion begleitendes Knattern akustisch untermalt werden. Im neologistischen Adjektiv „stiebig“ wird die rasche Bewegung des durch die Luft Fliegens, des Auseinanderwirbelns wie auch des Davonlaufens gleichsam still gestellt bzw. durch das Verb „wippen“ in eine rhythmisch hin und her bzw. auf und ab schwingende Bewegung übersetzt. In diesem Moment ist die äußere Wahrnehmung völlig ausgeschaltet, was durch den grotesken Satz

[75] Ebd., 44.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

„Augen kichern in die Wirre“ zum Ausdruck gebracht wird wie auch durch den paradoxen Neologismus „zergehren“: Begehren, Verlangen, Wünschen (ahd. gerōn; mhd. geren) vergehen gleichsam vor der Gewalt des äußeren Geschehens, die innere Anteilnahme fällt der Zerstörung anheim und löst sich in Nichts auf.

Das Leid und die Trauer über die im Kriege Gefallenen kommt in zwei weiteren Gedichten August Stramms literarisch zur Darstellung. Zunächst sei auf das Gedicht *Gefallen* näher eingegangen:

> Der Himmel flaumt das Auge
> Die Erde krallt die Hand
> Die Lüfte sumsen
> Weinen
> Und
> Schnüren
> Frauenklage
> Durch
> Das strähne Haar.[76]

Das neunzeilige Gedicht ist um den Einwortvers „Und“ (V. 5) zentriert, der das Scharnier zwischen dem Tod eines Soldaten auf dem Schlachtfeld im ersten Teil (V. 1 – 4) und der Klage einer Frau über den im Kriege Gefallenen im zweiten Teil des Gedichtes (V. 6 – 9) bildet. Verbunden sind die beiden Teile durch die Lüfte, die summen („sumsen“) und raunen, weinen und klagen und damit das äußere Geschehen mit der inneren Anteilnahme verbinden („schnüren“). Die Lüfte weben gleichsam die Klage der Frau, die diesen Verlust erlitt, in das strähnige Haar des Gefallenen ein und fügen so das durch den Krieg Auseinandergerissene in Trauer und Klage elegisch wieder zusammen.

Das Gedicht *Kriegsgrab* von August Stramm befasst sich ebenfalls mit dem Aspekt der Trauer und der Klage. In seinem ersten Vers verwandelt es die starre Form des Grabkreuzes dynamisch in eine flehentliche Geste des Leids und des Schmerzes:

> Stäbe flehen kreuze Arme
> Schrift zagt blasses Unbekannt
> Blumen frechen
> Staube schüchtern.
> Flimmer

[76] Ebd., 41.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

Tränet
Glast
Vergessen.[77]

Doch die flehentliche Geste steht in starkem Kontrast zu der zagenden, zögerlichen, schüchternen oder einschüchternden Atmosphäre, die das Kriegsgrab umgibt. Allein die Blumen stechen keck, respektlos und provokativ davon ab, als erhöben sie Einspruch gegen das Schwinden der Erinnerung an den Gefallenen. Die vier Einwortverse des zweiten Teils führen dann diese annihilierende Bewegung zu Ende. Wie bei einem Filmriss schwinden glimmernder Schein, Glanz und Schimmern unter Tränen im Vergessen dahin.

Zwei Gedichte, die den Krieg als solchen charakterisieren, mögen den Kreis dieser kurzen Interpretationen Strammscher Kriegslyrik abrunden. Zunächst das Gedicht *Krieg*:

Wehe wühlt
Harren starrt entsetzt
Kreißen schüttert
Bären spannt die Glieder
Die Stunde blutet
Frage hebt das Auge
Die Zeit gebärt
Erschöpfung
Jüngt
Der Tod.[78]

Bilder des Leids und des Todes sind in diesem Gedicht mit Bildern der Geburt und der Niederkunft zusammengeführt. Das erste Wort des Gedichts *Wehe* spielt dabei exemplarisch sowohl auf das Weh wie auch auf die das Gebären begleitenden Wehen an. Entsetzen, Erschütterung und Aufgewühltsein sind Bestandteil dieses blutigen Kreißens, wobei hier kein Mensch gebiert, sondern die personifizierte Zeit. Die letzten vier Verse lassen sich gleichsam nach der Art eines Anagramms lesen. Die Zeit gebiert Erschöpfung, die der Tod wiederum verjüngt. Zeit und Tod treiben gewissermaßen ein ewiges Spiel mit einer unerschöpflichen Erschöpfung, einem endlosen Zu-Ende-Kommen, das die Qualen eines Tantalus und eines Sisyphos nur noch steigert, durchaus

[77] Ebd., 50 – 51.
[78] Ebd.,. 43 – 45.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

im Sinne Camus', der die Absurdität der menschlichen Existenz als Ausgangspunkt der menschlichen Revolte postulierte.

Das kreuzgereimte Gedicht *Werttod* schließlich kann als Choral gelesen werden, der die conditio humana als irdisches Jammertal deutet, wobei dem Menschen hier der rettende Ausweg im Sinne einer christlichen Erlösungshoffnung verwehrt bleibt.

> Fluchen hüllt die Erde
> Wehe schellt den Stab
> Morde keimen Werde
> Liebe klaffen Grab
> Niemals bären Ende
> Immer zeugen Jetzt
> Wahnsinn wäscht die Hände
> Ewig
> Unverletzt.[79]

Die Erde ist gänzlich verflucht. Der Rettung bringende Stab des Mose, der sich vor dem Pharao in eine Schlange verwandelt, der über Ägypten die Froschplage bringt, der das Rote Meer teilt und in der Wüste Leben spendendes Wasser aus einem Felsen quellen lässt, ist durch das Leid der Welt zerschellt. Mord keimt Neues, Liebe geht zugrunde. Niemals wird dieser Zustand enden, immerzu wird dieses jammervolle Jetzt fortgezeugt. Das einzig Ewige, Sakrosankte, Intakte und Integre sind die Hände, die in diesem Falle aber nicht in Unschuld, sondern in Wahnsinn gewaschen werden. Allein der Kreuzreim des Gedichts erinnert schwach und von ferne an einen möglichen Ausweg aus diesem theatrum mundi horribile.

Anhand der Interpretation dieser Kriegsgedichte von August Stramm ist deutlich geworden, dass trotz ihrer artistisch konstruierten sprachlichen Form, welche Bedeutungen im wahrsten Sinne des Wortes freisetzt, in ihnen durchaus noch Inhalte transportiert werden, die dadurch um so zentraler auf den Krieg Bezug nehmen, als sie dessen ubiquitäres Werk der Zerstörung im Sprach- und Wortmaterial realisieren und deutlich sichtbar machen. Stramms Poesie versenkt sich dabei in einer gleichsam sprachmystischen Art und Weise ins einzelne Wort, bis dieses – um es in Analogie zur mystischen Blickwendung nach innen, dem μύειν der Mysterien, zu formulieren – sein Auge aufschlägt.

[79] Ebd., 40.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

Benjamins Definition der Aura als „einmaliger Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“[80] wäre dem ebenso zu attachieren wie der Aphorismus von Karl Kraus: „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“[81]

Literatur

Anz, Thomas (1996): *Vitalismus und Kriegsdichtung*. In: Wolfgang J. Mommsen (Hrsg.): **Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg**, München: R. Oldenbourg, 235 – 247.

Anz, Thomas / Vogl, Joseph (Hrsg.) (1982): **Der Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914-1918**, München / Wien: Hanser.

Benjamin, Walter (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders., **Illuminationen. Ausgewählte Schriften**, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 136 – 169.

Benjamin, Walter (1978): **Ursprung des deutschen Trauerspiels**, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benn, Gottfried (1980): **Das Hauptwerk. Bd. 1: Lyrik**, Wiesbaden / München: Limes.

Best, Otto F. (Hrsg.) (1976): **Theorie des Expressionismus**, Stuttgart: Reclam.

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

Detering, Nicolas (2013): *Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg – Germanistische Perspektiven*. In: Detering, Nicolas / Fischer, Michael / Gerdes, Aibe-Marlene (Hrsg.): **Populäre Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg**, Münster: Waxmann, 9 – 40.

Guth, Karl-Maria (Hrsg.) (2013): August Stramm. **Tropfblut. Gedichte aus dem Krieg**, Berlin: Contumax-Hofenberg.

Holthusen, Hans Egon (1977): **Rainer Maria Rilke in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**, Hamburg: Rowohlt.

Klose, Werner (Hrsg.) (1987): **Deutsche Kriegsliteratur zu zwei Weltkriegen**, Stuttgart: Reclam.

[80] Benjamin, Walter (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders., **Illuminationen. Ausgewählte Schriften**, Frankfurt am Main: Suhrkamp,142.

[81] **Die Fackel** vom 8. Juli 1911 (Nr. 326/327/328, XIII. Jahr).

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)

Korte, Hermann (1981): **Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas**, Bonn: Bouvier.

Mann, Thomas (1977): *Gedanken im Kriege (1914)*. In: Kurzke, Hermann (Hrsg.): Thomas Mann. **Essays**. Bd. 2: **Politische Reden und Schriften**, Frankfurt am Main: S. Fischer, 23 –37.

Pinthus, Kurt (Hrsg.) (1982): **Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus**, Hamburg: Rowohlt.

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

Rilke, Rainer Maria (1980): **Werke in sechs Bänden**. Bd. 3: **Gedichte und Übertragungen**, Frankfurt am Main: Insel.

Schöning, Matthias (2010): „Gewaltkur. Expressionistische Lyrik der Vorkriegszeit“. In: **Euphorion** 4/2010, 413 – 433.

Vietta, Silvio (Hrsg.) (1976): **Lyrik des Expressionismus**, München/ Tübingen: Deutscher Taschenbuch Verlag / Max Niemeyer.

BDD-A29212 © 2018 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 21:49:29 UTC)