

Thomas Anz

Literatur des Expressionismus

2. Auflage

J.B.METZLER

Sammlung Metzler



J.B.METZLER

Sammlung Metzler
Band 329

Thomas Anz

Literatur des Expressionismus

2., aktualisierte und erweiterte Auflage

Verlag J.B. Metzler Stuttgart · Weimar

Der Autor

Thomas Anz, geb. 1948, ist Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Marburg. Bei J.B. Metzler sind erschienen: »Die Modernität des Expressionismus«, 1994 (Mitherausgeber); »Gesund oder krank?«, 1989; »Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920«, 1982 (Mitherausgeber), vergriffen; Handbuch Literaturwissenschaft, 3 Bde, 2008 (Herausgeber).

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

ISBN 978-3-476-12329-9
ISBN 978-3-476-01416-0 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-01416-0

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2010 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2010
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Vorwort zur zweiten Auflage

Als 2002 die erste Auflage dieser Einführung in die Literatur des Expressionismus erschien, war das Interesse der literaturwissenschaftlichen Forschung am Expressionismus nicht mehr sonderlich ausgeprägt. Die Phase enthusiastischer und intensiver Auseinandersetzungen mit der expressionistischen Moderne, die um 1960 begann, in den 1970er Jahren ein kaum noch überschaubares Ausmaß erreichte und bis in die 1980er Jahre hinein anhielt, war längst zu Ende. Symptomatisch dafür war, dass die zuerst 1975 erschienene und zuletzt 1997 in 6. Auflage mit bibliographischen Aktualisierungen nachgedruckte Expressionismus-Darstellung von Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper über ein viertel Jahrhundert lang ein konkurrenzloses Standardwerk zur Einführung blieb. Inzwischen wurden neben der vorliegenden Einführung zwei weitere veröffentlicht. In der Forschung wie in der Lehre und auch außerhalb der akademischen Öffentlichkeit ist eine deutliche Wiederbelebung des Interesses am Expressionismus zu beobachten. Sie ist an einer Vielzahl von Publikationen ablesbar, die nach dem Erscheinen dieses Buches die Expressionismus-Forschung bereichert haben und ein Anlass dazu waren, das Buch nach etlichen unveränderten Nachdrucken für eine aktualisierte Auflage zu bearbeiten.

Bei der Sichtung der jüngeren Forschung sind mir vor allem Innovationen und Interessenschwerpunkte in drei Bereichen aufgefallen. Der erste betrifft Zusammenhänge zwischen Kunst und Politik in der Zeit des Ersten Weltkriegs. Dem Avantgarde-Forscher Hubert van den Berg habe ich einen ersten Hinweis auf eine kleine Sensation zu verdanken. Sie betrifft Herwarth Walden, den Herausgeber der Zeitschrift *Der Sturm*. Gesicherte Informationen dazu sind schon seit zehn Jahren der Öffentlichkeit zugänglich, wurden indes von der Forschung, auch meiner eigenen, lange übersehen oder erst relativ spät aufgegriffen. 1995 erschien eine quellenfundierte Untersuchung der Kunsthistorikerin Kate Winskell, die zeigt, dass Walden während des Krieges für die deutsche Regierung arbeitete, dass er selbst und etliche Mitarbeiter des *Sturm*-Kreises Materialien für deutsche Auslandspropaganda in Zeitungen und Zeitschriften Skandinaviens und den Niederlanden lieferte und dass er im Rahmen seiner Auslandsaufenthalte für das Auswärtigen Amt tätig war (siehe S. 140f. in diesem Band). Die 2010 erschienenen Zeitungsartikel zur Gründung der Zeitschrift vor hundert Jahren gehen noch nicht darauf ein.

Ein weiterer Interessenschwerpunkt der jüngeren Forschung betrifft ebenfalls, aber nicht nur den *Sturm* und verdankt sich der mediengeschichtlichen Orientierung der Literaturwissenschaft. Aspekte, Begriffe und Theorien neuerer Intermedialitätsforschung sind in weiterführende Weise auf die vielfältigen Interdependenzen zwischen unterschiedlichen Kunstarten und auf Konzepte des Gesamtkunstwerks im Expressionismus bezogen worden.

Schon die erste Auflage dieses Bandes hat die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus ausführlich mit den kultur- und sozialwissenschaftlichen Debatten über die »Moderne« und »Postmoderne« konfrontiert. Eine seit 2008 in der Zeitschrift *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* in mehreren Heften geführte Diskussion, die sich ausdrücklich auf diesen Band bezieht, zeigt das anhaltende Interesse daran.

Die Literaturhinweise im Text-Teil und im Literaturverzeichnis wurden um viele Titel ergänzt, die in den letzten zehn Jahren neu erschienen sind, und um manche ältere, die ich erst später wahrgenommen oder deren Bedeutung ich 2002 noch nicht erkannt hatte. Den Text-Teil selbst habe ich nur an wenigen Stellen geringfügig geändert, an etlichen aber ergänzt. Für nachhaltige und umsichtige Hilfe bei der Literaturrecherche, der Bearbeitung der Dateien für die Satzvorlage und den Korrekturen des Umbruchs danke ich Stefan Jäger, für die kritische Lektüre der Erstauflage und wertvolle Korrekturvorschläge Jörg Schuster, der Verlagslektorin Ute Hechtfisher erneut für die gute Zusammenarbeit. Zu danken habe ich weiterhin vielen Expressionismus-Forscherinnen und -Forschern, die mir durch Zusendung ihrer Veröffentlichungen oder durch anderweitige Hinweise geholfen haben. Inzwischen können solche Hinweise auch auf der Internet-Seite <http://www.expressionismus.literaturwissenschaft.de> berücksichtigt und weitergegeben werden.

Seefeld und Marburg, im August 2010

Vorwort zur ersten Auflage

Das Datum sollte vielleicht besser verschwiegen werden. Doch hat es eine nicht nur private und lebensgeschichtliche Bedeutung, sondern auch eine wissenschaftsgeschichtliche: Der Verlagsvertrag, mit dem dieser Band in der Reihe »Sammlung Metzler« vereinbart wurde, stammt vom Februar 1977. Entlastend war im Laufe der Zeit, dass in dem Paragraphen über die »Ablieferung« des Manuskripts kein Termin eingetragen war.

Bei der Unterzeichnung des Vertrags lagen gerade die Druckfahnen meiner Dissertation vor: *Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie im Frühexpressionismus*. Ihr sollte möglichst bald das in den Expressionismus einführende Metzler-Bändchen folgen. Den Plan dazu habe ich in späteren Jahren nie aufgegeben, die Realisierung jedoch immer wieder zugunsten anderer Projekte verschoben. 1982 erschien zunächst der zusammen mit Michael Stark herausgegebene Expressionismus-Band in der Reihe »Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur«. Auch wenn mich danach der Expressionismus nie ganz losgelassen hat, traten andere Forschungsschwerpunkte in den Vordergrund. Erst zehn Jahre später motivierten die zuvor exzessiv geführten Debatten zur Postmoderne, noch einmal intensiver nach der »Modernität des Expressionismus« zu fragen und an der Universität Bamberg, wieder zusammen mit Michael Stark, ein Symposium dazu zu organisieren. Der Band mit den dort gehaltenen Vorträgen erschien 1994.

Vielleicht gaben neben anderen Umständen die Bilanzen zum 20. Jahrhundert den letzten Anstoß, das alte Vorhaben endlich zu verwirklichen. Der Rückblick auf die expressionistische Generation darf in solchen Bilanzierungen nicht fehlen. Jene Bewegung mit kulturevolutionärem Anspruch, die in Deutschland zwischen 1910 und 1920 alle Künste zugleich erfasste, blieb für das ganze 20. Jahrhundert von herausragender Bedeutung. Als im Sommer 1978 im Centre Pompidou die Ausstellung »Paris-Berlin« eröffnet wurde, in der die Malerei und auch die Literatur des Expressionismus ein erhebliches Gewicht hatten, bekundete Michel Foucault ein »gewaltiges Erstaunen«. In einem Interview erklärte er: »Als ich mir ›Paris-Berlin‹ ansah und die deutschen Autoren der Jahre 1910 bis 1930 las, wurde mir bewußt, daß das 20. Jahrhundert mit seinen Ideen, Problemen, spezifischen kulturellen Formen tatsächlich existiert. In meinen Augen ist diese Ausstellung der Beweis des 20. Jahrhunderts« (Der Spiegel, 30.10.1978).

Die Perspektiven der Forschung zum Expressionismus haben sich seither nicht unerheblich gewandelt, auch die eigenen. Die Dissertation war in ihren Interessen noch deutlich geprägt von der ›Neuen Subjektivität‹ der siebziger Jahre, der Dokumentenband von den sozialgeschichtlichen Ansätzen der damaligen Literaturgeschichtsschreibung. Neue Akzentsetzungen ergaben sich später aus den Postmoderne-Diskussionen der achtziger Jahre, die den produktiven Effekt hatten, die Auseinandersetzungen mit der Moderne zu intensivieren und zur Präzisierung des Begriffs ›Literarische Moderne‹ herauszufordern. Die Debatten der neunziger Jahre über das Verhältnis von ästhetischer Moderne und totalitären Systemen legten Revisionen in der Einschätzung insbesondere des politischen Expressionismus und der Rolle des Intellektuellen nahe, an deren Profilierung in Deutschland der Expressionismus maßgeblich beteiligt war. Die kulturwissenschaftliche Orientierung der Literaturwissenschaft schließlich lenkte die Aufmerksamkeit auf Fragestellungen, die ebenfalls in diesen Band eingegangen sind.

Aufgelöst wird durch die kulturwissenschaftliche Perspektive gegenwärtig nicht zuletzt die hartnäckige Dominanz der Gattungspoetik in der Literaturgeschichtsschreibung. Diese verstellte allzu lange die systematische Auseinandersetzung mit gattungsübergreifenden Problemstellungen. Auf sie legt dieser Band besonderes Gewicht, ohne die Gattungspoetik zu vernachlässigen. Bei allen Veränderungen zeigen meine Forschungen zum Expressionismus in dieser Hinsicht deutliche Kontinuitäten. Vieles in diesem Band konnte daher aus früheren Veröffentlichungen übernommen werden, manches habe ich jedoch auch weitergeführt.

Nach all den Jahren ist es mir immer noch nicht leicht gefallen, diese Einführung zu schreiben. Die Lücken, die sie lassen muss, sind mir heute noch deutlicher als damals bewusst. Für sie bitte ich alle Leserinnen und Leser um Nachsicht. Dem Verlag, namentlich Uwe Schweikert, Bernd Lutz und Ute Hechtfisher, danke ich für die fast ein Vierteljahrhundert andauernde Geduld. Zu danken habe ich weiterhin denen, die beim Bibliographieren, Redigieren und bei der Fertigstellung des Manuskripts geholfen haben. Ausdrücklich genannt seien Kathrin Fehlberg, Christine Kanz, Alexandra Pontzen, Petra Porto, Bianca Schimansky und Mirja Stöcker.

Widmen möchte ich diesen Band Walter Müller-Seidel, dem ich in den siebziger Jahren an der Universität München erste und später immer neue Anregungen zur Expressionismusforschung zu verdanken habe.

Seefeld und Marburg, im Juli 2002

Inhaltsverzeichnis

Vorwort zur zweiten Auflage	V
Vorwort zur ersten Auflage	VII

I. Expressionismus und Moderne	1
1. Vorbemerkungen: »Entartete Kunst«	1
2. Begriffsklärungen und erste Einblicke	2
2.1 Expressionismus	2
2.2 Moderne und Avantgarde	11
2.3 Zivilisatorische und ästhetische Moderne	18
3. Soziologie einer Subkultur	24
3.1 Gruppierungen und Milieus	24
3.2 Alter, Bildung, Ethnizität und Geschlecht	31
3.3 Medien und Öffentlichkeit	36
II. Themen und Ordnungen der Diskurse	45
1. Schlüsselbegriffe und Leitdifferenzen	45
1.1 Der neue Mensch: Weltende, Wandlung und Utopie	45
1.2 Leben	50
1.3 Geist	61
1.4 Masse und Mensch, Entfremdung und Gemeinschaft	67
2. Schlüsselfiguren	76
2.1 Bürger und Künstler	76
2.2 Väter und Söhne	80
2.3 Irre	84
2.4 Kranke	90
2.5 Tiere	94
2.6 Gefangene	98
3. Unbehagen in der Moderne	101
3.1 Großstadt und Massenmedien	101
3.2 Exkurs: Modernität des Expressionismus und philosophische Postmoderne	109
3.3 Wissenschaft, Rationalität und Sprache	112

3.4	Technik	118
3.5	Apparate der Bürokratie.	125
4.	Literatur und Politik.	129
4.1	Aktivismus.	129
4.2	Krieg	134
4.3	Revolution.	144
III.	Ästhetik und Poetik	150
1.	Synästhetik: Gesamtkunstwerk, Intermedialität, Theatralisierung	150
2.	Wortkunst und Abstraktion	157
3.	Pathos, Erlebnis und emotionale Kommunikation	162
4.	Negative Ästhetik des »Abjekten«: das Hässliche und Groteske	166
5.	Simultanität und Parataxe.	175
6.	Gattungspoetik: Lyrik, Prosa, Drama	180
IV.	Ausblicke: Expressionismusrezeption und Bilanz.	195
	Literaturverzeichnis	209
	Personenregister	265

I. Expressionismus und Moderne

1. Vorbemerkungen: »Entartete Kunst«

1925 erschien der erste Band einer später in zahllosen Auflagen nachgedruckten Kampfschrift. Ihr Autor war 1889 geboren und gehörte somit zumindest dem Alter nach der »expressionistischen Generation« an. Ein erfolgloser Künstler machte in dieser Schrift der erfolgreicheren Kunst der Moderne den Prozess, sprach von den »krankhaften Auswüchsen irrsinniger und verkommener Menschen, die wir unter dem Sammelbegriff des Kubismus und Dadaismus seit der Jahrhundertwende kennenlernten«. Er schrieb von den »Wucherungen«, »geistigen Degeneraten«, »Halluzinationen von Geisteskranken oder Verbrechern« und von der Aufgabe »der Staatsleitung, zu verhindern, daß ein Volk dem geistigen Wahnsinn in die Arme getrieben wird.« Die »Krankheit« der modernen Kunst galt dem Kulturkritiker freilich nur als Zeichen einer weit umfassenderen Zeitkrankheit, »einer Erkrankung der sittlichen, sozialen und rassischen Instinkte«. Und wer sich solchen Erkrankungen überlasse, der habe sein Lebensrecht verwirkt. In dem Buch steht der durch Sperrdruck hervorgehobene Satz: »Wenn die Kraft zum Kampfe um die eigene Gesundheit nicht mehr vorhanden ist, endet das Recht zum Leben in dieser Welt des Kampfes.«

Diese Sätze stehen in Adolf Hitlers *Mein Kampf* (Hitler 1925, S. 282-288). Und wir wissen, dass Hitler später seine Drohungen aus dem Jahr 1925 auf furchtbare Weise in die Tat umsetzte. Die Künstler und die Kunst der Moderne hatten nach seiner Machtergreifung am 30. Januar 1933 ihr Lebensrecht in Deutschland verloren. 1937 arrangierten die Nationalsozialisten in München die Ausstellung »Entartete Kunst«. Ausgestellt wurden hier viele Kunstwerke auch des Expressionismus. Der deutschen Bevölkerung sollte vor Augen geführt werden, dass diese Kunstwerke Produkte von Geisteskranken, Bolschewisten und Juden waren und daher in Deutschland kein Existenzrecht hätten. Der modernen Literatur hatte man schon vier Jahre vorher den Prozess gemacht. Am 10. Mai 1933 wurden in vielen deutschen Städten als Höhepunkt einer »Aktion wider den undeutschen Geist« Zehntausende von Büchern verbrannt. Wieder waren es bevorzugt literarische Werke aus dem Umkreis des Expressionismus, die hier vernichtet wurden.

Keine Schriftstellergeneration in diesem Jahrhundert hat unter der Geschichte so sehr gelitten wie die expressionistische. Von den Nationalsozialisten als »entartet« diffamiert und verfolgt, gehen die meisten nach 1933 einen Weg, der in Todeslagern, mit dem Freitod oder im lange währenden Exil endet. Die Todesdaten und Todesarten sprechen für sich (Raabe 1985, S. 602ff.).

In Konzentrations- und anderen Vernichtungslagern kamen um: Erich Mühsam (1934), Hermann von Boetticher (1941), Paul Kornfeld (1942), Jakob van Hoddis (1942), Otto Freundlich (1943), Ite Liebenthal, Walter Serner, Arthur Ernst Rutra, Alfred Grünewald (alle 1943 oder 1944), Kurt Finkenstein (1944), Emil Alphons Rheinhardt (1945).

Hingerichtet wurden: Felix Grafe (1942), Alexander Bessmertny (1943), Theodor Haubach (1945).

Das Leben nahmen sich: Reinhard Goering (1936 bei Jena), Ernst Toller (1939 in New York), Richard Oehring (1940 in Holland), Ernst Weiß (1940 in Paris), Walter Hasenclever (1940 in Les Milles), Carl Einstein (1940 bei Pau), Arthur Kronfeld (1941 in Moskau), Alfred Wolfenstein (1945 in Paris).

Zwischen 1933 und 1945 sind etwa zwanzig weitere Autorinnen und Autoren in der Emigration beziehungsweise im Ausland gestorben, nach 1945 weit mehr. Viele von ihnen waren nach Kriegsende aus dem Exil nicht mehr zurückgekehrt. Mit der Vernichtung und Vertreibung der Juden ging in Deutschland auch die Vernichtung und Vertreibung des Expressionismus einher.

Der »Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst« von 1937 ist faksimiliert in Roh 1962; vgl. dazu auch Barron 1992 und Zuschlag 1995. Eine Dokumentation zur Bücherverbrennung von 1933 enthält Sauder 1983. Zu den Diskursen der Antimoderne siehe Bollenbeck 1999; zur Diskussion über das Verhältnis zwischen Expressionismus und deutschem Faschismus siehe S. 198-201 in diesem Band.

2. Begriffsklärungen und erste Einblicke

2.1 Expressionismus

Der **Begriff »Expressionismus«** ist keine nachträgliche Erfindung zur Bezeichnung einer kunst- und kulturrevolutionären Bewegung, sondern ziemlich exakt so alt wie diese selbst. Die aufschlussreiche Geschichte des Begriffs hat in ihren Anfängen gewichtigen Anteil an der Konstituierung, am Erfolg und an den permanenten Selbstbe-

schreibungen dieser Bewegung. Ihren innovativen Ansprüchen kam die Neuheit des Begriffs entgegen. Die Wortbildung mit dem Suffix »-ismus« wiederum erlaubte in optimaler Weise, an jene »Ismen«, die vor und um 1900 zirkulierten, anzuknüpfen und sich zugleich ihnen gegenüber zu profilieren: Realismus, Naturalismus oder vor allem Impressionismus. Die Durchsetzungskraft des Begriffs war langfristig so stark, dass Literaturhistoriker ihn noch heute relativ unumstritten verwenden. Der im Jahr 2000 erschienene Band 7 von *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur* ist dafür eines der jüngsten Beispiele. Der dritte Teil trägt den Titel »Das expressionistische Jahrzehnt«.

Vereinzelte Verwendungen der Bezeichnung »Expressionist« vor diesem Jahrzehnt im angelsächsischen Sprachraum, in Frankreich und auch in Deutschland (vgl. Arnold 1966, S. 9-15) blieben unkonturiert und historisch folgenlos. Als Schlagwort für neueste Tendenzen in der Malerei der jüngsten Künstlergeneration, die sich gegen den Impressionismus und auch gegen den Naturalismus richteten, ist die Bezeichnung »Expressionismus« in Vorworten von Ausstellungskatalogen und kunstkritischen Essays seit 1911 nachgewiesen. Den bislang frühesten schriftlichen Beleg für diese Begriffsverwendung hat man im Vorwort zum *Katalog der XXII. Ausstellung der Berliner Secession* gefunden, die im April 1911 eröffnet wurde. »Ferner haben wir«, so heißt es da, »noch eine Anzahl jüngerer französischer Maler, der Expressionisten, untergebracht, die wir glaubten, nicht dem Publikum und namentlich nicht den Künstlern vorenthalten zu dürfen« (S. 11). Die Besprechungen zu dieser Ausstellung griffen den im Katalog gefundenen Begriff wiederholt auf und sorgten damit für seine bemerkenswert rasche Verbreitung. So auch die des Lyrikers und Kunstschriftstellers Walther Heymann, die im Juli 1911 in Herwarth Waldens Berliner Zeitschrift *Der Sturm* erschien. Der Artikel erwähnt in dieser Zeitschrift, die später eine Art Alleinvertretungsanspruch des Expressionismus für sich reklamierte, das Wort zum ersten Mal:

Um Verklärung, Steigerung, Ausdruckskraft, Expression geht dies allgemeine Ringen. [...] Das Zimmer der Expressionisten ist während dieser Ausstellung ein Schauplatz des Elements unserer künstlerisch-kulturellen Zustände geworden. Alles Talente von gut durchschnittlicher Begabung, alle etwas durch Fanatismus der Theorien verwildert; Kenner versicherten mir, es gäbe bedeutendere Kräfte dieser Bewegung im Ausland. Und warum lud man nicht lieber die besten Einheimischen ein, einen Pechstein, einen Melzer. Da hatte die Jury wohl Hintergedanken (Heymann 1911, S. 543).

Zu den durchschnittlichen Begabungen, von denen hier die Rede ist und die in dem gesonderten Expressionisten-Zimmer der ansons-

ten durch führende Impressionisten geprägten Ausstellung präsentiert wurden, gehörten keine Geringeren als Georges Braque, André Derain, Raoul Dufy, Albert Marquet, Pablo Picasso und Maurice de Vlaminck. Die »Einheimischen«, die die neueste Kunstrichtung auch hätten dokumentieren können und die Heymann vermisste, waren in der Ausstellung deshalb nicht vertreten, weil sie sich 1910 von der Berliner Sezession getrennt und die »Neue Sezession« gebildet hatten, nachdem ihre Bilder von der alten, schon nicht mehr innovationswilligen Sezessions-Jury abgewiesen worden waren. Um 1910 waren nicht mehr, wie noch um die Jahrhundertwende, die aus den konventionellen Standesorganisationen ausgebrochenen »Sezessionen« treibende Kräfte innovatorischer Bewegung, sondern die »Neuen Sezessionen«, die an ihnen maßgeblich beteiligten Künstlergemeinschaften »Brücke« (1905 in Dresden gegründet) und »Neue Künstlervereinigung München«, die sich von dieser Ende 1911 abspaltende Gruppe »Der Blaue Reiter« sowie der 1910 mit seiner ersten Ausstellung hervortretende »Sonderbund westdeutscher Künstler und Kunstfreunde«.

Eine Berliner Kunstaussstellung war es also, die den Expressionismus-Begriff in Umlauf brachte. Er etikettierte zunächst vornehmlich die französischen Fauves und Kubisten, wurde indes auch für jene deutschen Künstler als treffend empfunden, die sich 1910 in der »Neuen Sezession« organisiert hatten. Ein Artikel über diese war es denn auch, der in Franz Pfemferts Berliner Zeitschrift *Die Aktion* den ersten erläuternden Verweis auf den »Expressionismus« brachte. Walter Serner, der spätere Dadaist, hat ihn geschrieben. Er konstatierte in der jüngsten Kunstszene der europäischen Großstädte einen »gemeinsamen Trieb, der überall zugleich hervorbricht. Das neue Kunstbedürfnis, das er entfacht, hat in den Ausstellern der Neuen Sezession seine Berliner Exponenten und bekam von der leidigen Etikettierungssucht, die mit Richtungen arbeitet und mit einer Registratur, bereits ein Mäntelchen: Expressionismus« (Serner 1912, Sp. 174).

Der **Expressionismus in der Kunst** wurde rasch als internationales Phänomen eingeschätzt. Schon im Mai 1912 setzte sich die Sonderbund-Ausstellung in Köln das Ziel,

einen Überblick über den Stand der jüngsten Bewegung in der Malerei [zu] geben, die nach dem atmosphärischen Naturalismus und dem Impressionismus der Bewegung aufgetreten ist und nach einer Vereinfachung und Steigerung der Ausdrucksformen, einer neuen Rhythmik und Farbigkeit, nach dekorativer oder monumentaler Gestaltung strebt, einen Überblick über jene Bewegung, die man als Expressionismus bezeichnet hat. Die jüngeren Künstler fast aller europäischen Kulturländer haben sich dieser Bewegung angeschlossen (zit. nach Anz/Stark 1982, S. 15f.).

Zu diesem Zeitpunkt war ›Expressionismus‹ innerhalb der deutschen Kunstprogrammatisierung und -kritik bereits ein weit verbreiteter Begriff, der offensichtlich auch als werbewirksam galt: Der Piper Verlag, der die neueste Kunst maßgeblich förderte, empfahl in einer Anzeige auf der letzten Seite seines Almanachs *Der blaue Reiter* (Mai 1912) Kandinskys im Januar erschienene Schrift *Über das Geistige in der Kunst* mit einem Rezensionsauszug aus dem *Mannheimer Tageblatt*: »Das Programm des Expressionismus wird in ihr entwickelt, derjenigen Kunstrichtung, die die Verinnerlichung, Vergeistigung der Kunst (und besonders der Malerei) verlangt und als oberstes Gesetz die Notwendigkeit des Gemalten hinstellt.« Der Almanach selbst verwendet den Begriff noch nicht, doch in einer Fußnote der 2. Auflage spielt Kandinsky offen auf ihn an, wenn er von der »Neigung« schreibt, »Natur nicht als äußerliche Erscheinung darzustellen, sondern überwiegend das Element der inneren Impression, die kürzlich Expression genannt wurde, kundzugeben« (Kandinsky 1970, S. 96). Im Piper Verlag erschien 1914 die erste Monographie (von Paul Fechter), die den Begriff im Titel verwendete. Spätestens zu diesem Zeitpunkt war er in den Diskursen über die jüngste Kunst fest etabliert. In denen über die damals jüngste Literatur hat es nur wenig länger gedauert.

Was die **Literatur** angeht, so wurde der Begriff ›Expressionismus‹ nicht nur, wie in der Kunst, von Berlin aus verbreitet, sondern er bezog sich zunächst auch auf Berliner Autoren: auf die »Jüngst-Berliner«, wie Kurt Hiller, einer der damals rührigsten Verfasser programmatischer Schriften, sie im Juli 1911 in einem Zeitungsartikel nannte. Schon drei Monate nach der ersten nachweislichen Begriffsverwendung im Bereich der Malerei übertrug Hiller in diesem Artikel das Wort auf die Literatur. »Expressionisten« nannte er hier eine literarische »Clique [...], die sich, in Berlin, gegenwärtig für die neue Generation hält« (Hiller 1911, S. 33). Gemeint waren die Mitglieder des im März 1909 gegründeten und von Hiller präsierten »Neuen Clubs« und des aus ihm 1911 hervorgegangenen »Neopathetischen Cabarets«. Hier lasen unter anderen Ernst Blass, Jakob van Hoddis und Georg Heym ihre Gedichte. Dieser literarische Klub und dieses Kabarett, über die Richard Sheppard (1980 und 1983) mit zwei Dokumentenbänden umfassend informiert, gelten als Keimzellen der expressionistischen Literatur in Deutschland.

Durchsetzen konnte sich der Begriff im Hinblick auf Literatur jedoch erst während des Krieges. Davor war man terminologisch noch wenig festgelegt. Man sprach gleichermaßen von »futuristischer«, »fortgeschrittener«, »neopathetischer«, »aktivistischer«, »expressionistischer« oder »jüngster« Literatur. Anders als für den *Sturm* hatte

der Begriff, mit dem sich kein bedeutender Autor ganz identifizieren mochte, für damals maßgebliche Zeitschriften wie *Die Aktion*, *Die weißen Blätter* (hg. von René Schickele) oder *Das Forum* (hg. von Wilhelm Herzog) kein programmatisches Prestige. Separatistische Neigungen einer anarchisch gesinnten Autorengeneration, das Insistieren auf der »Freiheit eines Dichtermenschen« (Döblin 1918, S. 69) sowie auf dem »Ziel, eigener, originaler, einmaliger Natur zu leben« (Sternheim 1918, S. 68), standen der Übernahme eines kollektivierenden Etiketts grundsätzlich entgegen. Schon 1912 hatte Döblin an Marinetti den dafür bezeichnenden Satz gerichtet: »Pflegen Sie Ihren Futurismus. Ich pflege meinen Döblinismus« (Döblin 1989, S. 119).

Zu Vorbehalten gegenüber dem Begriff und seinen Inhalten hat wohl auch beigetragen, dass ausgerechnet Hermann Bahr, der sich seit über zwei Jahrzehnten gegenüber jedem neuen Trend allzu rasch und lautstark aufgeschlossen zeigte, 1916 die erste Monographie mit dem Titel *Expressionismus* vorlegte, die sich vor allem auf Literatur bezog. Sie wurde gerade von jüngeren Autoren zum Teil heftig kritisiert (Dokumente dazu in Pörtner 1960/61, Bd. 2, S. 195-204). Dass sich ›Expressionismus‹ dennoch als Sammelbegriff für konkurrierende Autoren und Gruppierungen innerhalb der jüngsten Literatur durchsetzte, dazu trug maßgeblich Kasimir Edschmids programmatische Rede »Expressionismus in der Dichtung« vom 13. Dezember 1917 bei. Der viel beachtete Abdruck im März-Heft 1918 der *Neuen Rundschau* leitete eine Expressionismus-Diskussion ein, an der sich unter anderen Hermann Hesse und Alfred Döblin mit wichtigen Beiträgen beteiligten (Nachdrucke in Anz/Stark 1982, S. 42-55, 69-74, 86-90).

Die zeitgenössischen Versuche, konstitutive **Bedeutungsmerkmale des Begriffs** zu fixieren, unterschieden sich zum Teil erheblich, doch kristallisierten sich relativ rasch ständig wiederkehrende Stichwörter und sprachliche Wendungen heraus, mit denen der Expressionismus stereotyp charakterisiert wurde. Man nannte ihn mit Vorliebe eine »Bewegung« und grenzte diese vom Impressionismus wie vom Naturalismus vor allem durch diverse Umschreibungen der Merkmalsopposition ›aktiv‹ und ›passiv‹ ab. »Den Impressionismus schreibt längst niemand mehr auf ein Panier«, schrieb 1913 Kurt Hiller, der später den Begriff »Aktivismus« bevorzugte, in seiner »Zeit- und Streitschrift« *Die Weisheit der Langeweile*. »Man stellt sich unter ihm heut weniger einen Stil vor als eine unaktive, reaktive, nichts-als-ästhetische Gefühlsart, der man als allein bejahbar eine wieder moralhafte entgegengesetzt (Gesinnung; Wille; Intensität; Revolution); und man neigt dazu, den Stil, den diese neue Gefühlsart erzeugt, wegen seiner konzentrierten Hervortreibung des volun-

tarisch Wesentlichen Expressionismus zu nennen« (Hiller 1913a, S. 37). Mit Recht hob später einer der besten Kenner des Expressionismus, Wolfgang Rothe (1979, S. 119ff.), die »voluntaristischen, decisionistischen und aktivistischen Züge« des Expressionismus hervor, die mit der Hochschätzung des Begriffs der ›Tat‹ und der Figur des ›Täters‹ einherging und für die schon der Zeitschriftentitel *Die Aktion* symptomatisch ist. Kasimir Edschmid machte seinerzeit in der genannten Rede die aktivistischen Komponenten des Expressionismus zur Abgrenzung vom Naturalismus und seinem »Photographieren der Wirklichkeit« geltend:

Niemand zweifelt daran, daß das Echte nicht sein kann, was als äußere Realität erscheint. Die Realität muß von uns geschaffen werden. Der Sinn des Gegenstands muß erwählt sein. Begnügt darf sich nicht werden mit der geglaubten, gewählten, notierten Tatsache, es muß das Bild der Welt rein und unverfälscht gespiegelt werden. Das aber ist nur in uns selbst.

So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht. Nun gibt es nicht mehr die Kette der Tatsachen: Fabriken, Häuser, Krankheit, Huren, Geschrei und Hunger. Nun gibt es die Vision davon. Die Tatsachen haben Bedeutung nur soweit, als durch sie hindurchgreifend die Hand des Künstlers nach dem greift, was hinter ihnen steht (Edschmid 1918, S. 46).

Künstlerisch **aktive Konstruktion der Wirklichkeit** steht hier erneut gegen eine reaktive Unterordnung unter ihre nur scheinbare Subjektunabhängigkeit und Dominanz. Zeitgleich mit der Phänomenologie Edmund Husserls, auf die sich damals unter anderen Max Picard in einem Vortrag über »Expressionismus« berief (Picard 1919) und die 1925 Albert Soergels erste umfassende Darstellung des Expressionismus zu dessen philosophischen Grundlagen rechnete (Soergel 1925, S. 394f.; vgl. dazu auch Fellmann 1982), charakterisierten etliche Programme und Beschreibungen des »Expressionismus« diesen als einen künstlerischen Konstruktivismus. Picard schrieb ihm eine die Komplexität der Wirklichkeit reduzierende Leistung zu, eine »Tendenz zur Orientierung im Chaos«, und grenzte ihn damit auch von der positivistischen Wissenschaft ab, an deren Prestige der Naturalismus noch teilzuhaben versuchte. Die damit einhergehende **Kritik des Kausalitätsdenkens und der Psychologie** artikuliert sich in aufschlussreichen Argumentationen wie der folgenden:

Der Expressionist ist also nicht psychologisch, aber er ist psycho-analytisch. Das ist kein Widerspruch. Im Gegenteil: Die Psychologie läßt von *einem* Ding auf tausend Dinge gleiten, die Psycho-Analyse geleitet von tausend Dingen zu einem. Sie sammelt tausend zerstreute Erlebnisse, bis sie sich in

eine Reihe ordnen und schließlich zu einem *einzigem* Erlebnis hinführen. Dieses einzige Erlebnis erstrebt man, nach ihm orientieren sich alle andern; das Chaos aber ist kleiner geworden, weil tausend Erlebnisse aus ihm gesichtet und aus der Zerstreuung um ein einziges Erlebnis gruppiert wurden (Picard 1919, S. 570).

Eine wissenschaftskritische Stoßrichtung (s. S. 112 f.) hatte die konstruktivistische Perspektive auch in einem der substantiellsten Beiträge, die bis 1920 zum Expressionismus geschrieben wurden. Er stammt von dem Dresdener Schriftsteller und Kunstkritiker Friedrich Markus Huebner, der viel in expressionistischen Zeitschriften publizierte und während des Kriegs, als Diplomat in Brüssel tätig, zu einer zentralen Figur des Expressionismus in Belgien wurde (Roland 1999 u. 2009). Huebner stellte die konstruktivistischen Tendenzen des Expressionismus in die philosophischen Kontexte von Schopenhauers »Einsicht: »die Welt ist unsere Vorstellung« (Huebner 1920, S. 5) und von Hans Vaihingers Schrift *Die Philosophie des Als Ob* (Berlin 1911). Und auch er verband die Distanz zum Naturalismus mit der Skepsis gegenüber der positivistischen Wissenschaft des 19. Jahrhunderts:

Der Expressionismus verhält sich gegenüber der Natur feindselig. Er aberkennt ihre Übermacht; er zweifelt an ihrer »Wahrheit«. Er stellt fest, daß auch die Wissenschaft nur ein Versuch der Ausdeutung ist, daß sie nicht unumstößliche Erkenntnisse, sondern äußerst einwandzugängliche Hypothesen liefert. Die Instrumente, die sich der Mensch erfindet, und mit denen er das Leben zu greifen, die Wahrheit zu sieben hofft, sind ebenso viele Werkzeuge, mit denen er sich hinter das Licht führt. Die Natur ist nicht ein objektiv Unveränderliches und nichts Größeres als der Mensch. Sie bietet sich dar für jede Art von Vorstellung; sie ist das Nichts und wird erst zu Form und Gestalt durch den Menschen, der sie mit Sinn beseelt. Sie ist der unendlich biegsame und knetbare Urstoff, in welchem alle Möglichkeiten schlummern.

Der Expressionismus glaubt an das Allmögliche. Er ist die Weltanschauung der Utopie. Er setzt den Menschen wieder in die Mitte der Schöpfung, damit er nach seinem Wunsch und Willen die Leere mit Linie, Farbe, Geräusch, mit Pflanze, Tier, Gott, mit dem Raume, mit der Zeit und mit dem eigenen Ich bevölkere (Huebner 1920, S. 5).

Aktive Transzendierung der Wirklichkeit durch den *Geist der Utopie* (Bloch 1918), »Wesensschau« (Husserl), Typisierung der dargestellten Personen (s. S. 160), Ablehnung von Psychologie und Kausalitätsdenken, Aufwertung elementarer Gefühle, Pathos (s. S. 162 f.), Aktion sind ständig wiederkehrende Stichworte in den zeitgenössischen Selbst- und Fremdbeschreibungen des Expressionismus. Ihre literarhistorische Kanonisierung erfuhren sie 1925 zusammen mit dem Begriff selbst in der monumentalen, 900 Seiten umfas-

senden Bestandsaufnahme von Albert Soergel. Sie blieb mit ihrem Anspruch, »eine Einführung in die Entwicklung der deutschen Literatur zwischen 1900 und 1920« zu geben und »zugleich eine Begriffsbestimmung und -entwicklung dessen, was man sich gewöhnt hat, mit dem vieldeutigen Worte Expressionismus zu bezeichnen« (Soergel 1925, S. VII), in ihrem Kenntnis- und Materialreichtum bis heute unübertroffen.

In der literaturwissenschaftlichen Forschung zur deutschen Literatur zwischen 1910 und 1920, die seit der berühmten Ausstellung in Marbach von 1960 kaum mehr überschaubare Dimensionen angenommen hat, konnte sich der Begriff ›Expressionismus‹ bis heute behaupten. Nach wie vor umstritten bleibt jedoch, was mit ihm bezeichnet werden soll. Die zeitgenössischen Merkmalsbestimmungen haben sich längst als viel zu begrenzt erwiesen. Weitgehend gescheitert sind die Festlegungen auf einheitliche Stilformen. Wenig überzeugend blieben auch die Versuche, den Expressionismus zu einem internationalen oder gar überzeitlichen Phänomen zu erklären. Und auch als eine ›Epoche‹ der deutschen Literaturgeschichte kann der Expressionismus nur in eingeschränktem Sinn gelten. **Das ›expressionistische Jahrzehnt‹** war gekennzeichnet durch die **Gleichzeitigkeit des Ungleichen**, war auch die Zeit eines noch keineswegs abgeschlossenen Naturalismus, eines weiter wirksamen Ästhetizismus, eines epigonalen Klassizismus oder der antimodernen Heimatkunst. Zwischen 1910 und 1920 gehörten Hauptmann, Heinrich und Thomas Mann, Hofmannsthal, Rilke, Hesse oder George weiterhin zu den dominierenden Schriftstellerpersönlichkeiten – von Publikumslieblingen wie Ganghofer, Rosegger, Frenssen oder Courts-Mahler ganz abgesehen. Eine umfassende Literaturgeschichte dieser Zeit hätte zu berücksichtigen, dass Carl Einsteins Roman *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders* oder Franz Jungs Erzählungen *Das Trottelbuch* (die als expressionistisch gelten) im selben Jahr erschienen wie *Der Tod in Venedig* (1912), Carl Sternheims Lustspiel *Die Hose* im selben Jahr wie Hauptmanns *Die Ratten* oder Hofmannsthals *Jedermann* (1911). Sie hätte neben dem Expressionisten-Verlag Kurt Wolff ebenso den kulturkonservativen Eugen Diederichs Verlag mit einzubeziehen, neben dem expressionistischen Aktions- oder dem Sturm-Kreis auch den George-Kreis oder den Einzelgänger Kraus und *Die Fackel*.

Der Expressionismus ist eine **Konstruktion der Literaturgeschichte**. Sie hat durch die Übernahme des historischen Begriffs den Vorzug, an das Selbstverständnis und die Konstruktionen jener vergangenen Kulturszenarie anknüpfen zu können, die sie zu beschreiben versucht, ohne sich in der Gegenwart fest an sie

binden zu müssen. Zu den negativen Folgen der literarhistorischen Kanonisierung des Expressionismus-Begriffs gehörte es allerdings, den Blick auf das zu verstellen, was von dem Begriff ausgeschlossen, aber zur gleichen Zeit geschrieben und gelesen wurde. Die mittlerweile etablierte Rede von der ›Gleichzeitigkeit des Ungleichens‹ versucht diesem Umstand Rechnung zu tragen, übersieht jedoch ihrerseits, dass das vom Begriff Ausgeschlossene in vielen Aspekten dem Expressionismus auch gleicht. Sogar ein Autor wie Thomas Mann, den niemand als expressionistisch bezeichnen würde, auch deshalb nicht, weil er sich in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) ausdrücklich vom Expressionismus distanzierte (vgl. den Auszug in Anz/Stark 1982, S. 90-92), stand diesem in den zehner Jahren weniger fern, als es scheint. Das gilt auch für Karl Kraus oder für Stefan George und seinen Kreis. Dass es trotz solcher Entstellungen, die der Begriff ›Expressionismus‹ und auch noch die inzwischen beliebtere, weil vorsichtiger Rede von der ›Zeit des Expressionismus‹ oder vom ›expressionistischen Jahrzehnt‹ zur Folge hatten, weiterhin sinnvoll und auch pragmatisch gerechtfertigt ist, ihn zu verwenden, versucht dieser Band erneut zu begründen. Er bevorzugt die Wendung ›expressionistische Moderne‹ und konzipiert damit den Expressionismus als deutschsprachige Erscheinung der europäischen Moderne im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Zusammen mit Klärungen zum Begriff der ›Moderne‹ soll das im Folgenden erläutert werden.

Geschichte und Problematik des Begriffs ›Expressionismus‹: Pörtner 1960, S. 6-30; Arnold 1966, S. 9-15; Perkins 1974, S. 11-18; Vietta/Kemper 1975, S. 11-20; Rötzer 1976 (Dokumente und Aufsätze); Anz/Stark 1982, S. XV-XVIII, S. 14-112 (Überblicke, Kommentare und Dokumente); Stark 1982, S. 23-27; Gehrke 1990; Fähnders 2010, S. 134-139.

Umfassende Monographien und Aufsatzsammlungen zum literarischen Expressionismus: Soergel 1925; Sokel 1960; Steffen 1965; Arnold 1966; Paulsen 1968; Rothe 1969a; Eykman 1974; Rötzer 1976; Vietta/Kemper 1975 (grundlegende Einführung); Rothe 1977; Anz 1977; Hamann/Hermand 1976; Knapp 1979; Stark 1982; Anz/Stark 1994; Sprengel 2004 (im Rahmen einer Epochendarstellung 1900-1918); Donahue 2005; Bogner 2005 (Einführung); Krause 2008a.

Regional differenzierende Darstellungen und Textsammlungen: Stern 1981 (Schweiz); Fischer/Haefs 1988 (Wien); Amann/Wallas 1992 und 1994, Wallas 1995 (Österreich); Nowak u.a. 1999 (Thüringen).

Umfassende Dokumenten- und Textsammlungen: Pörtner 1960; Raabe/Greve 1960; Raabe 1965b; Best 1976; Anz/Stark 1982; Raabe 2009 (Digitalisierte Zeitschriften, Jahrbücher, Sammelwerke, Anthologien).

Lexikalische und bibliographische Hilfsmittel: Perkins 1971 (Bibliographie zeitgenössischer Dokumente); Raabe 1964 (bibliographische Erfassung und Portraits expressionistischer Zeitschriften); Raabe 1972 (die 18 Bände

erfassen mit dem Anspruch auf Vollständigkeit die Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus zwischen 1910 und 1923); Raabe 1985 (grundlegendes und umfassendes Handbuch über Autoren und Bücher des Expressionismus).

Forschungsberichte: Brinkmann 1961; Paulsen 1962; Brinkmann 1980 (der bislang umfassendste Bericht); Knopf 1983; Anz 1987; Korte 1994 (über die Forschung 1980-1990); Fähnders 2010, 275–296 (Bericht zur Moderne- und Avantgarde-Forschung 1999-2010).

2.2 Moderne und Avantgarde

In der Literaturgeschichte wurde das **Adjektiv ›modern‹** zur Kennzeichnung innovativer Ansprüche schon im frühen Mittelalter, in der Neuzeit mit zunehmender Häufigkeit und seit dem 18. Jahrhundert, in dem sich die Forderungen nach künstlerischer Originalität durchzusetzen beginnen, mit wachsender Emphase gebraucht. Dagegen ist das **Substantiv ›Moderne‹** ein neu gebildetes Wort in den literarischen Debatten und Programmen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Im September 1886, in einer Zeit, in der alle, die in irgendeiner Weise als fortschrittlich oder sogar revolutionär gelten wollten, die Auszeichnung ›modern‹ für sich reklamierten, sprach der Literaturhistoriker Eugen Wolff bei einem Vortrag im naturalistischen Verein »Durch!« vermutlich zum ersten Mal, in einer sprachlichen Analogiebildung zu der ›Antike‹, von der ›Moderne‹. Seine Thesen wurden noch im gleichen Jahr (siehe den Nachdruck in Brauneck/Müller 1987, S. 58-60) und kurz darauf ein weiteres Mal (am 1.1.1887 in der *Deutschen Universitätszeitung*) veröffentlicht. Das Substantiv, das nicht nur eine neue Richtung, sondern ein neues Zeitalter in der Entwicklung von Literatur und Kunst bezeichnen wollte, wurde rasch zu einem Modewort; es ging bald in die Titel zahlreicher Artikel und Bücher ein. 1891 erschien eine kurzlebige naturalistische Zeitschrift mit dem Titel *Die Moderne*. Schon 1894 nahm der *Große Brockhaus* das Substantiv in seine 14. Auflage auf – als »Bezeichnung für den Inbegriff der jüngsten sozialen, literarischen und künstlerischen Richtungen« (Bd. 11, S. 975). Lange nachdem der Literaturkritiker Samuel Lublinski 1904 eine *Bilanz der Moderne* gezogen und im Titel eines weiteren Buches vom *Ausgang der Moderne* (1909) gesprochen hatte, wurde der Begriff von der akademischen Literaturgeschichtsschreibung übernommen: zur Kennzeichnung einer epochalen Aufbruchsbewegung, die in der Literatur und Kunst des gesamten 20. Jahrhunderts ihre Spuren hinterließ.

Die literarische Moderne ist ein **Phänomen der modernen Großstädte**. Nicht zufällig nahm die Karriere des Begriffs ›Moderne‹

von Berlin ihren Ausgang. In dieser seit der Reichsgründung rasant wachsenden Weltstadt verdichteten sich die Probleme und Erfahrungen gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse. Die Modernität und Leistung der ersten, der naturalistischen Generation der Moderne bestand darin, dass sie in einer betont zeitgemäßen Kunst die Prozesse der Technisierung, Verwissenschaftlichung, Industrialisierung und Verstädterung thematisch und auch formal in sich aufzunehmen versuchte.

»Die Basis unseres gesamten modernen Denkens bilden die Naturwissenschaften«, erklärte Wilhelm Bölsche in seiner epochemachenden Schrift *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* von 1887 (in Brauneck/Müller 1987, S. 99). Die mechanistische Physik und die biologische Evolutionslehre Darwins wurden zur Basis der **naturalistischen Ästhetik**. Die experimentellen Methoden der Naturwissenschaften simuliert, vermittelt durch das große, wenn auch nicht unumstrittene Vorbild Emile Zola und sein Programm des »experimentellen Romans«, ein literarisches Verfahren, das die ›Maschine‹ Mensch unter systematisch aufgebauten Determinanten (vor allem Vererbung und Milieu) funktionieren ließ. Schon die berühmte Gleichung, mit der Arno Holz das naturalistische Programm auf eine Formel zu bringen versuchte, orientierte sich am Leitbild mathematisch-wissenschaftlicher Exaktheit: »Kunst = Natur – x«, wobei die Variable x die Kunstmittel und ihre subjektive Handhabung umfasst, die der gewünschten Tendenz der Kunst, »wieder die Natur zu sein«, mehr oder weniger stark entgegenstehen (in Brauneck/Müller 1987, S. 149). Mit dem **wissenschaftsnahen Anspruch auf Wahrheit** statt auf Schönheit erschloss der Naturalismus der Literatur Bereiche, die für die Moderne des 20. Jahrhunderts in ihrer Opposition zur klassisch-idealistischen Ästhetik charakteristisch blieben: das Hässliche (s. S. 165 ff.), das Pathologische (s. S. 84 ff.) und jenes soziale Elend einer neuen, von der Industrialisierung hervorgebrachten Klasse, mit dessen Darstellung 1892 das herausragende Drama der Bewegung, Gerhart Hauptmanns *Die Weber*, die Wilhelminischen Zensurbehörden zu Verboten und den deutschen Kaiser dazu provozierte, seine Theaterloge zu kündigen.

Zeitgleich mit den naturalistischen Anfängen der literarischen Moderne formierte sich bereits eine ästhetisch und oft auch **politisch konservative Front gegen die Moderne**, an deren Vokabeln und Ressentiments die nationalsozialistische Kulturkritik später bruchlos anknüpfen konnte. Um 1900 vermischten und ergänzten sich im Kampf gegen die »kranke«, »entartete« Moderne Argumente sozialistischer, sozialdarwinistischer, rassistischer, heimatkunstbewegter, neoklassizistischer und völkisch-nationaler Provenienz. Die Kritik

am Naturalismus kam indes auch aus dem Umkreis der literarischen Moderne selbst. Die Literatur der Jahrhundertwende bietet ein unübersichtliches Bild heftig miteinander konkurrierender, sich gegenseitig in ihrem Anspruch auf Modernität permanent überbietender, sich zum Teil aber auch überschneidender Stile, Programme und Gruppierungen. Die Simultanität und Pluralität unterschiedlicher literarischer Richtungen sind um und nach 1900 das übergreifende Kennzeichen einer sich zunehmend ausdifferenzierenden Kultur in einer hochkomplexen Gesellschaft. Sie sind damit ein charakteristisches Phänomen jenes Prozesses, den Historiker und Sozialwissenschaftler als ›Modernisierung‹ bezeichnet haben (Wehler 1975a; vgl. u.a. Schönert 1989). Im selben Jahr wie *Die Weber* erschien bereits eine Aufsatzsammlung des einflussreichen Wiener Kritikers Hermann Bahr mit dem bezeichnenden Titel *Die Überwindung des Naturalismus*. Die dort geforderte Wendung vom »Außen zum Innen« (in Ruprecht/Bänsch 1981, S. 168), von der exakten Abbildung der äußeren Wirklichkeit zur detaillierten Erfassung psychischer Empfindungen und Gemüthsheiten, hielt den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit aufrecht, doch die bisherige Leitwissenschaft Biologie wurde ersetzt durch **Psychologie und Psychiatrie**: durch die Neurosen- und Hysterielehre, durch *Die Analyse der Empfindungen* (1886) Ernst Machs (über den Robert Musil 1908 promovierte) und seit Sigmund Freuds *Traumdeutung* (1900) auch durch die Psychoanalyse. Von einer »Chemie der Begriffe und Empfindungen« sprach Friedrich Nietzsche (1988, Bd. 2, S. 23), von einer »Bakteriologie der Seele« Hugo von Hofmannsthal (1935, S. 18). Die den Postulaten Bahrs entsprechende »Kunst der Nerven«, die sich als eine Kunst vornehmlich kranker, »nervöser« und daher besonders empfindlicher Nerven verstand (vgl. Worbs 1983), setzte eine Vielzahl literarischer Programme und Stiltendenzen frei, zu deren Etikettierung noch heute Begriffe wie Impressionismus und Symbolismus, *Décadence* und *Fin de siècle*, Neuromantik oder Ästhetizismus zirkulieren. Was zwischen 1890 und 1910 im Umkreis dieser Begriffe, nun dominant in Wien und auch in München, als ›modern‹ galt, beschrieb Hofmannsthal so:

Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. [...] Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. [...] modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; und modern ist die instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie (Hofmannsthal 1986, Bd. 8, S. 176).

An die forcierten Innovations- und Modernitätsansprüche der naturalistischen und der ästhetizistischen Moderne knüpfte der Expressionismus an. Die Rhetorik der Überbietung setzte er fort. »Die ›Hochmoderne‹ aber ist ein Saal der ›Expressionisten‹«, befand ein Kommentar zu jener Ausstellung, die am Anfang der Karriere des Expressionismus-Begriffs stand (Scheffler 1911, S. 486). Wilhelm Worringer schrieb im Titel eines wichtigen Essays mit Blick auf den Expressionismus von der »modernsten Kunst« (Worringer 1911). In wahrhaft inflationärer Häufung findet sich **die Vokabel ›neu‹** in den Titeln und Texten expressionistischer Programmschriften (s. S. 45ff.).

Die dem Bereich des Militärischen entlehnte **Metapher der ›Avantgarde‹** (zur Begriffsgeschichte vgl. Böhringer 1978), der ›Vorhut« im Kampf, der die anderen nachfolgen sollen, trifft das Selbstverständnis der Moderne im Bereich der Kunst und Literatur sehr gut. Der Begriff wurde zunächst von den frühsozialistischen Bewegungen in Frankreich übernommen und bald (der früheste Beleg dafür findet sich 1825) auch auf Künstler bezogen, die sich an die Spitze einer sozialen Bewegung setzten. 1902 versuchte Lenin in seiner Schrift *Was tun?*, den Begriff für die bolschewistische Partei zu reklamieren. Dass der italienische Futurismus wenige Jahre später die militärische Metaphorik übernahm, ist angesichts seiner Verherrlichungen des Krieges und des Kampfes nicht weiter verwunderlich. »Wir stehen«, schrieb Marinetti 1909 im ersten Manifest des Futurismus, wie »vorgeschobene Wachtposten vor dem Heer der feindlichen Sterne, die aus ihren himmlischen Feldlagern herunterblicken« (in Asholt/Fähnders 1995, S. 3).

In der Kunst- und Literaturwissenschaft hat sich denn auch im Anschluss an Peter Bürgers einflussreiche *Theorie der Avantgarde* (1974) eine die populäre Ausweitung begrenzende Verwendung des Begriffs gleichsam eingebürgert, die den Futurismus als erste historische Avantgardebewegung konzipiert, der die späteren Bewegungen des aus dem deutschen Sprachbereich hervorgegangenen **Dadaismus** und des französischen Surrealismus nachfolgten. Ein Grund dafür, dass der Expressionismus von Bürgers Avantgarde-Begriff ausgeschlossen und deshalb von der Avantgarde-Forschung wenig beachtet wurde, mag darin liegen, dass der sich 1916 in Zürich konstituierende und nach Kriegsende in Berlin konzentrierende Dadaismus den Expressionismus noch vehementer attackiert hatte als dieser wenige Jahre zuvor den Impressionismus. Ein anderer Grund ist, dass Peter Bürger und mancher Avantgarde-Forscher nach ihm den Expressionismus offensichtlich kaum kannten.

Richard Huelsenbecks »Dadaistisches Manifest« stellte 1918 die rhetorischen Fragen: »Hatte der Expressionismus unsere Erwartun-

gen auf eine solche Kunst erfüllt, die eine Ballotage unserer vitalsten Angelegenheiten ist?« Und: »Haben die Expressionisten unsere Erwartungen auf eine Kunst erfüllt, die uns die Essenz des Lebens ins Fleisch brennt?« Die Antwort besteht beide Male in einem dreifachen, auf dem Papier groß und fett hervorgehobenen »Nein!« (in Anz/Stark 1982, S. 75). Die emphatische **Berufung auf das »Leben«** setzt hier gleichwohl den expressionistischen Vitalismus (s. S. 51-63) fort. Das Beispiel zeigt: Die angestrebten Versuche, sich gegenüber vorangegangenen Bewegungen zu profilieren, neigten regelmäßig dazu, das Übernommene zu ignorieren, zu verbergen oder zu verkennen und damit den Neuheitswert der eigenen Positionen zu übertreiben. Noch die rückblickende Literaturwissenschaft bleibt solchen Täuschungen vielfach erlegen.

Bürger hatte vorgeschlagen, den Avantgarde-Begriff »ausschließlich für jene Künstlergruppierungen zu verwenden, die im Umkreis des Ersten Weltkriegs auftreten, nicht etwa um einen obsolet gewordenen Stil durch einen neuen, zeitgemäßen zu ersetzen, sondern mit dem Ziel, die autonome Kunst im Hegelschen Wortsinne aufzuheben, d.h. die in ihr enthaltenen Potentiale an Kreativität zum Zentrum einer revolutionären Erneuerung der Lebenspraxis zu machen« (Bürger 1996, S. 1289). Solche Ziele prägten auch den Expressionismus. Darüber hinaus waren es Wörter und Bilder des Kampfes, mit denen seine Repräsentanten ihre Versuche zur Durchsetzung der eigenen Programme und Werke unaufhörlich beschrieben. »Wir sind sehr kampfflüchtig« – so charakterisiert Kurt Hiller 1911 die Mitglieder des »Neuen Clubs« und gab den »Idyllisten« zu bedenken, »daß auch der *Kampf* eine Erscheinung des Lebens ist, und durchaus eine der geistigen.« In der publizistischen Kunst der »Glosse« organisierte sich der »Hirnkampf«. Die Glosse sei die »Waffe der Wollenden«, der »ethischen Künstler schimmernder Stahl« (Hiller 1911, S. 36). Franz Marc leitet 1912 seinen Beitrag über »Die ›Wilden‹ Deutschlands« im Almanach *Der Blaue Reiter* mit den Sätzen ein: »In unserer Epoche des großen Kampfes um die neue Kunst streiten wir als ›Wilde‹, nicht Organisierte gegen eine alte, organisierte Macht. Der Kampf scheint ungleich; aber in geistigen Dingen siegt nie die Zahl, sondern die Stärke der Ideen« (Marc 1912, S. 4).

Schon lange vor dem Ersten Weltkrieg wurden soziale, ökonomische und kulturelle Konflikte mit Vorliebe in der Begrifflichkeit und **Bildlichkeit des Kampfes** beschrieben: als Klassen-, Rassen- und Konkurrenzkampf, als Generationen- oder Geschlechterkampf. Nicht zuletzt Darwins Formel vom »Kampf ums Dasein« hatte dem Wort eine in ganz unterschiedlichen Diskursen gleichermaßen dominierende Attraktivität verschafft. Um 1900 wird ›Kampf‹ zum Kennzeichen

der Moderne, im gesellschaftlichen wie im ästhetischen Bereich. Wo Moderne mit dynamischer Fortschrittsorientierung gleichgesetzt wird und Kampf als treibende Kraft evolutionärer oder revolutionärer Prozesse erscheint, müssen Moderne und Kampf eng miteinander verknüpft sein. Die *Kritischen Waffengänge* (vgl. Brauneck/Müller 1987, S. 21) der naturalistischen Moderne sind dafür ebenso signifikant wie die Umbenennung der 1890 begründeten Zeitschrift *Freie Bühne für modernes Leben*: »Modernes Leben« wurde im dritten Jahrgang durch »Entwicklungskampf der Zeit« ersetzt (vgl. Ruprecht/Bänsch 1981, S. 78). Bezeichnenderweise münden schon jene Thesen Eugen Wolffs, in denen sich der früheste Beleg für das Substantiv »die Moderne« findet, in den Appell, »dass alle gleichstrebenden Geister, fern aller Cliques- oder auch nur Schulbildung, zu gemeinsamem Kampfe zusammentreten« (Brauneck/Müller 1987, S. 59).

Die Moderne in Kunst und Literatur teilte das kämpferische Selbstbewusstsein mit ihren Gegnern *Im Kampf um die Kunst*. So hieß eine 1911 im Piper Verlag erschienene Schrift. Sie antwortete auf den von 132 Künstlern unterzeichneten, antimodern und deutschnational argumentierenden Protest gegen die Überbewertung und -bezahlung der neuen Kunst aus Frankreich durch deutsche Museumsleiter und Kunsthändler. Dass auch die Gegner der »modernen« Kunst und Literatur ihrerseits Modernität für sich beanspruchten, wirft ein bezeichnendes Licht auf das hohe Prestige, doch auch auf die konträre Verwendung des Attributs »modern« um 1900.

Aufschlussreich und als Beispiel bestens dafür geeignet, weitere begriffliche Klärungen vorzunehmen und die Spannungen zu beschreiben, die hinter den differierenden Begriffsverwendungen stehen, ist eine frühe Prosaskizze Alfred Döblins von 1895 (ausführlicher dazu Anz 1993). Sie trägt den Titel »Modern« und nimmt etliche Motive, Themen, Handlungsmuster und Stilmerkmale vorweg, die für Döblins späteres Werk aus der Zeit des Expressionismus und auch noch danach charakteristisch wurden. Dass Döblin den Titelbegriff zunächst in pejorativem Sinn gebraucht, zeigt sein Rückgriff auf ein Wortspiel: »Wenn ich das Wort modern höre, muß ich immer an ein Wortspiel denken. Modérn wird módern. Das erste Mal betont man die zweite Silbe, das zweite Mal die erste! – Ein sehr wahres, lehrreiches Bild« (Döblin 1981, S. 14). Der minimale Aufwand einer Akzentverschiebung im Signifikanten erreicht hier ein Maximum an dekonstruktiver Wirkung, mit der die hoch bewerteten Bedeutungskomponenten des Signifikats in einem Überraschungseffekt außer Kraft gesetzt werden. Die ganze Emphase, mit der im Attribut »modern« der optimistische Glaube an Innovation und Fortschritt beschworen wird, überführt der Wechsel der Beto-

nung in skeptizistische Vorstellungen von Auflösung, Verwesung, Fäulnis und Verfall.

Das eng an August Bebels berühmte Schrift *Die Frau und der Sozialismus* angelehnte Erzählfragment Döblins hat eine explizit antikapitalistische Tendenz. Die bruchstückhafte Geschichte des 24-jährigen Mädchens Bertha, das, arbeitslos, zur Prostitution gedrängt wird, ist auch die exemplarische Geschichte eines bemitleidenswerten, weiblichen Opfers der ökonomischen Modernisierung, die in der Optik des Textes die Prostitution hervorgebracht hat: »Ein furchtbares Übel ist die Prostitution, *kein* notwendiges. / Sie ist die Folge des Kapitalismus« (ebd., S. 19). Die **Folgen technischer und industrieller Modernisierungsprozesse** werden einem die Gegenwart affirmierenden Fortschrittsglauben entgegengehalten, den der Text mit dem Satz ironisiert: »Wie herrlich weit wir es doch gebracht!« (ebd., S. 16). Döblins Prosaentwurf »Modern« ist zwar modernitäts- und fortschrittsskeptisch, aber zugleich partizipiert er an der zeitgenössischen Modernitäts- und Fortschrittsgläubigkeit, und zwar in mehrfacher Hinsicht. An einer späteren Stelle des Textes heißt es: »Und die Hauptursache alles Übels: der Kapitalismus – auch er wird fallen – mit ihm Vieles andre«. Für »modern« steht hier »Kapitalismus«, und »módern« ist durch »fallen« ersetzt. Doch die Passage geht noch weiter. Nach drei Gedankenstrichen folgt der Satz: »und eine neue Welt wird erblühen, schöner – besser als jetzt, eine Welt, in der Alle gleiche Arbeitspflicht haben, gleichen Genuß« (ebd., S. 19f.). Die hier in organologischer Metaphorik des Vermoderns und Erblühens verbildlichte Denkfigur ist fortschritts- und zukunftsorientiert, sie folgt nur einem anderen Fortschritts- und Geschichtsbegriff als die Apologeten der zivilisatorischen Modernisierungsprozesse. Die »neue Welt« erwächst aus dem Verfall der gegenwärtigen. Hierin steht der Text den Katastrophen-, Weltende- und Menschheitsdämmerungsphantasien nahe, die für die literarische Moderne um und nach 1900 und vor allem für den Expressionismus konstitutiv sind (s. S. 46f.).

Trotz seiner Abwertung des »Modernen« ist Döblins Erzählfragment auch sonst keineswegs eine Apologie des »Alten«, sondern ein programmatisches Eintreten für »das Neue, Unerhörte, das Rütteln am alten fest Eingewurzelten – und, famose Logik, darum Heiligen« (ebd., S.10). Der Text opponiert nicht zuletzt gegen die literarisch etablierten Frauenbilder »eines Geibel, Chamisso, Heyse etc.« und spricht in diesem Zusammenhang von der **Suche nach der »neuen Frau«** bei »unsren Modernen« (ebd., S. 17). »Modern« ist hier offenkundig auf jüngste literarische Entwicklungen bezogen und bekommt dadurch eine partiell andere Bedeutung als dort, wo das

Attribut, wie in dem Wortspiel, die gegenwärtige Zivilisation und die in ihr etablierten Lebensformen meint.

Döblins früher Prosaversuch ist damit eines von vielen Dokumenten, die belegen, wie umkämpft die Begriffe ›modern‹, ›fortschrittlich‹ oder ›neu‹ damals waren. In dem Interpretationskampf um diese Attribute artikulieren sich die Konkurrenz-, Abgrenzungs- und Profilierungskämpfe gegnerischer Fraktionen im intellektuellen Kräftefeld vor und nach der Jahrhundertwende. Bei aller Vieldeutigkeit sind mit dem Begriff ›Moderne‹ im späten 19. und im gesamten 20. Jahrhundert vor allem zwei Phänomene angesprochen, die einander partiell entgegengesetzt, doch zugleich spannungsvoll aufeinander bezogen sind.

2.3 Zivilisatorische und ästhetische Moderne

›Moderne‹ meint zum einen **gesellschaftliche Modernisierungsprozesse**, wie sie von der neueren Modernisierungsforschung in den Geschichts- und Sozialwissenschaften beschrieben und analysiert wurden (vgl. den grundlegenden Überblick von Wehler 1975a; weiterhin Zapf 1991; Wehling 1992). ›Moderne‹ in diesem Sinn meint soziokulturelle Entwicklungsprozesse, die sich seit dem Jahrhundert der Aufklärung rapide beschleunigt haben: Prozesse der Rationalisierung, Technisierung, Industrialisierung und Urbanisierung, die Zunahme sozialer Mobilität, die Expansion massenkommunikativer Prozesse und die Bürokratisierung, die funktionale Ausdifferenzierung eines immer komplexeren gesellschaftlichen Systems, die Entzauberung tradierter Mythen und die kritische Überprüfung metaphysischer Gewissheiten, die fortschrittsgläubige Ausweitung der rationalen Verfügungsgewalt über die äußere Natur und, im sozialpsychologischen Bereich, den Zwang des zivilisierten Subjektes zur Disziplinierung der eigenen Natur, des Körpers und der Affekte. Schon die Soziologie der Jahrhundertwende (Max und Alfred Weber, Ferdinand Tönnies oder Georg Simmel), die von etlichen Autoren der Moderne aufmerksam verfolgt wurde und die sich ihrerseits an der Kunst und Literatur der Moderne interessiert zeigte, hatte diese Prozesse in wesentlichen Aspekten analysiert. Die spätere Modernisierungsforschung knüpfte daran an.

Von dieser ›zivilisatorischen Moderne‹ ist eine andere zu unterscheiden: die ›ästhetische Moderne‹ (vgl. ähnliche Unterscheidungen bei Schönert 1989; Vietta 1992 und 1994; Anz 1994; Müller-Seidel 1994). Sie zeigt in Literatur, Musik, Malerei oder Architektur sowie in einzelnen Ländern unterschiedliche Ausprägungen und Entwicklungen. Die **ästhetische Modernität** von der Art, wie sie etwa durch