



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Rezeption des deutschen Expressionismus in
Russland“

Verfasserin

Mag. Eva Eckl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 243 261

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik Russisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Simonek

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Stefan Simonek, der mich in der Diplomarbeitsphase optimal beraten hat.

Bei Herrn Prof. Dr. Stefan Newerkla bedanke ich mich dafür, dass er mich dazu motiviert hat, nach meinem Bohemistikstudium auch noch das Studium der Russistik abzuschließen.

Großer Dank gebührt auch meinem Ehemann, der mich durch alle Höhen und Tiefen meines Studiums geleitet hat und dessen Unterstützung in technischen Belangen für mein Studium von größter Wichtigkeit war.

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	8
1. Ausgangspunkt	8
2. Ziele	8
3. Methoden/Verfahren	8
4. Forschungsstand	10
II. KERNTEIL	14
1. Der Begriff „Expressionismus“	14
1.1. ALLGEMEINE DEFINITION	14
1.2. DEFINITIONEN IM RAHMEN DER MANIFESTKULTUR DER MODERNE	15
1.2.1. Das literarische Manifest	15
1.2.2. Definitionsversuche des „Expressionismus“ in Dokumenten und Proklamationen	16
1.2.3. Verschiedene Aspekte des „Expressionismus“	17
1.2.3.1. Der „Expressionismus“ als Protestbewegung – Ausdruck der Erneuerung	17
1.2.3.2. Der „Expressionismus“ als Kunsttheorie/Stilform	20
2. Der Expressionismus im deutschsprachigen Raum	23
2.1. POLITISCHE UND SOZIALPSYCHOLOGISCHE ASPEKTE	23
2.2. DIE JUNGEN EXPRESSIONISTISCHEN DICHTER	24
2.3. DIE HISTORISCHEN PERIODEN EXPRESSIONISTISCHER LYRIK	26
2.3.1. Die erste Periode deutscher expressionistischer Lyrik	26
2.3.2. Die zweite Periode deutscher expressionistischer Lyrik	27
2.3.3. Die dritte Periode deutscher expressionistischer Lyrik	28
2.4. CHARAKTERISTISCHE THEMEN, MOTIVE, AUSDRUCKSFORMEN	28
2.4.1. Beispiele des Frühexpressionismus	28
2.4.1.1. Beispiele für die „Großstadtlyrik“	29
2.4.1.2. Das Motiv der Apokalypse	32
2.4.1.3. Ironisch groteske Ausdrucksformen des Lebensgefühls	34
2.4.1.4. Der „Reihungsstil“	37
2.4.2. Beispiele deutscher expressionistischer Lyrik der Jahre 1914-1918	40
2.4.3. Beispiele deutscher expressionistischer Lyrik der Jahre 1918 – 1923	41
2.5. DER ANTEIL RUSSLANDS AM DEUTSCHEN EXPRESSIONISMUS	45
2.5.1. Literarische Wechselbeziehungen zwischen Russland und Deutschland	45
2.5.2. Der Begriff „ <i>neuer Mensch</i> “	46
2.5.3. Die Rolle des „Dichters“ bei der Verbreitung politischer Ideen	47
3. Der Expressionismus in Russland	49
3.1. ERSTE KONTAKTE MIT DEM DEUTSCHEN EXPRESSIONISMUS	49
3.2. EXPRESSIONISTISCHE LYRIK IN ÜBERSETZUNGEN	50
3.3. DER „RUSSISCHE EXPRESSIONISMUS“	51
4. Die russischen expressionistischen Lyriker	52
4.1. VERGLEICH MIT DEN DEUTSCHEN EXPRESSIONISTEN	52
4.2. ORGANISATORISCHE ZUGEHÖRIGKEIT	53
4.3. DER „EXPRESSIONISMUS“ IN SOWJETISCHEN ENZYKLOPAEDIEN	53
4.4. KRITIKEN RUSSISCHER EXPRESSIONISTISCHER LYRIK	54
4.4.1. Meinungen zeitgenössischer Kritiker	54
4.4.2. Beurteilung aus heutiger Sicht	56

4.5. DIE MITGLIEDER DER GRUPPE DER RUSSISCHEN EXPRESSIONISTEN	57
4.5.1. Der Sprecher der Gruppe und seine Manifeste	58
4.5.1.1. Biographie	58
4.5.1.2. Das literarische Werk	58
4.5.2. Die weiteren Mitglieder der Dichterguppe um Sokolov	59
4.5.2.1. Evgenij Iosifovič Gabrilovič	59
4.5.2.2. Boris Sergeevič Zemenkov	59
4.5.2.3. Boris Matveevič Lapin	60
4.5.2.4. Teodor Markovič Levit	61
4.5.2.5. Gurij Aleksandrovič Sidorov	61
4.5.2.6. Sergej Dmitrievič Spasskij	62
4.6. DIE MANIFESTE DER GRUPPE UM SOKOLOV	62
4.6.1. Charakteristische Begriffe in den Manifesten	63
4.6.1.1. „Polytropismus“ und „Monotropismus“	63
4.6.1.2. Synthetismus	64
4.6.1.2.1. Der Synthetismus bei Sokolov	64
5. Rezeption des deutschen Expressionismus durch die Gruppe um Sokolov	66
5.1. ÄUSSERE MERKMALE	66
5.2. FORMALE GEMEINSAMKEITEN	66
5.3. DIE GEISTIGEN VÄTER DER RUSSISCHEN EXPRESSIONISTEN	67
5.4. THEMATIK/MOTIVE	69
5.5. TITEL UND EPIGRAPHEN	69
6. Reflexionen des deutschen Expressionismus bei I. Sokolov	71
6.1. REFLEXIONEN IN SEINEN MANIFESTEN	71
6.1.1. „Russischer Expressionismus“ – der Name eines neuen Stils	71
6.1.2. Die Rezeption der Ideen des deutschen Expressionisten Kasimir Edschmid	72
6.1.2.1. Radikalismus und internationale Verhaltensnorm	72
6.1.2.2. Negation des Alten – Suchen nach neuen Vorbildern	73
6.1.2.3. Die Schaffung eines neuen Stils	74
6.1.2.4. Der Expressionismus ist nicht nur literarische Strömung	74
6.1.2.5. Neue Beziehungen zwischen dem Dichter und der „Welt“	74
6.2. SOKOLOVS LYRISCHES WERK	76
6.2.1. Titel und Epigraphen	76
6.2.1.1. Form der Titel und Epigraphen	76
6.2.1.2. Funktionen der Titel und Epigraphen	77
6.2.2. Die Textstruktur bei Sokolov	79
6.2.2.1. Der Reim	79
6.2.2.2. Die Strophik	80
6.2.3. Lexikalische Besonderheiten	84
6.2.3.1. Neologismen	84
6.2.3.2. Militärische Lexeme	86
6.2.3.3. Obszöne Lexik	87
6.2.4. Die Bildlichkeit	89
6.2.4.1. „Der Poet“ als bevorzugtes Bild Sokolovs	90
6.2.4.1.1. Das autobiographische Bild des „Dichters“	90
6.2.4.1.2. Das Bild des „Poeten“ in erotischen Themen	91
6.2.4.1.3. „Der Dichter“ als Visionär der Endzeitstimmung	95
6.2.4.1.4. „Der Dichter“ als sozialkritischer Weltverbesserer	101

III. ZUSAMMENFASSUNG/RESÜMEE	104
IV. RUSSISCHE ZUSAMMENFASSUNG	112
ВВЕДЕНИЕ	112
ГЛАВНАЯ ЧАСТЬ	112
1. Понятие „экспрессионизм“	112
2. Экспрессионизм в немецкоязычных странах	113
3. Экспрессионизм в России	115
4. Русские экспрессионистические поэты	116
5. Отражение немецкого экспрессионизма группой около Соколова	117
6. Отражение немецкого экспрессионизма в творчестве И. Соколова	118
РЕЗЮМЕ	120
V. LITERATURVERZEICHNIS	121

Im Anhang:

ABSTRAKT

LEBENS LAUF

I. EINLEITUNG

1. Ausgangspunkt

Im Rahmen einer Seminararbeit mit dem Titel „*Ippolit Sokolovs russische Version des Expressionismus*“, befasste ich mich mit einer Randgruppe der russischen Avantgarde, die deutliche Bezüge zum deutschen Expressionismus aufweist. Interessante Erkenntnisse zu diesem Themenbereich motivierten mich dazu, in meiner Diplomarbeit der Rezeption des deutschen Expressionismus in Russland auf breiterer Basis auf den Grund zu gehen.

2. Ziele

Ich habe mir zum Ziel gesetzt, nach einleitender, ausführlicher Definition des Begriffs „Expressionismus“, unter Berücksichtigung der politischen, gesellschafts-sozialen und philosophischen Aspekte der Bewegung, vorerst den literarischen Expressionismus im deutschsprachigen Raum ins Zentrum der Betrachtung zu stellen, bevor ich mich dem Hauptteil meiner Diplomarbeit zuwende, der primär der russischen expressionistischen Lyrik gewidmet sein soll. Wie der literarische Expressionismus in Russland Verbreitung fand und inwiefern eine Rezeption des deutschen Expressionismus durch die russische expressionistische Gruppe um Ippolit Sokolov bzw. insbesondere in dessen Werk stattgefunden hat, soll Gegenstand meiner Forschungen sein. Dabei sollen charakteristische Merkmale des lyrischen Werks sowie der Manifeste die Grundlage für einen Vergleich mit dem deutschen Expressionismus bilden.

3. Methoden/Verfahren

Der Kernteil meiner Diplomarbeit besteht aus sechs Teilen.

Der erste Teil soll, als Forschungsgrundlage und allgemeine Einleitung, ausgehend von einem, aus der Manifestkultur dieser der expressionistischen Bewegung resultierenden, Konglomerat verschiedenster Definitionsversuche des komplexen Begriffs „Expressionismus“, ein möglichst repräsentatives Bild des „Expressionismus“ als literarische Bewegung, Ideologie, Weltanschauung und Stilrichtung vermitteln.

Der zweite Teil ist dem deutschen Expressionismus gewidmet. Dabei sollen die politisch/gesellschafts-sozialen und historischen Aspekte der Bewegung im deutschsprachigen Raum beleuchtet werden und anhand praktischer Beispiele der drei Perioden des deutschen Expressionismus auf charakteristische sprachliche Ausdrucksformen, Themen und Motive deutschsprachiger expressionistischer Lyrik näher eingegangen werden.

Im Zusammenhang mit dem, auf russisches Gedankengut zurückgehenden, hypothetischen Begriff des „*neuen Menschen*“ und der damit verbundenen neuen Konzeption der Rolle des Dichters in der Gesellschaft, die eines der Hauptprinzipien der Kriegs- und Nachkriegsperiode des deutschen Expressionismus darstellte, und gewissermaßen als Anteil Russlands am deutschen Expressionismus betrachtet wird, werde ich kurz auf die geistige Annäherung zwischen Deutschland und Russland, gegenseitige Wechselbeziehungen deutscher und russischer Literatur und mit dem Expressionismus verbundene politische Aspekte eingehen. Im Zuge dessen soll auch der Begriff des „*neuen Menschen*“ kurz erläutert werden.

Der **3. Teil** hat den „Expressionismus in Russland“ zum Thema. Im Rahmen dieses Abschnitts meiner Diplomarbeit soll die Verbreitung deutscher expressionistischer Literatur in Russland, teils durch persönliche Kontakte, teils in Form von literarischen Übersetzungen, thematisiert werden. Dabei sollen auch jene russischen Dichter erwähnt werden, in deren Werken expressionistische Züge zu erkennen sind und die vielfach als dem Expressionismus sehr nahe stehend bezeichnet wurden.

Der **4. Teil** dient der Vorstellung der offiziellen Gruppe der russischen expressionistischen Lyrik um Sokolov. Vornehmlich soll dabei auf Ippolit Sokolov, den Sprecher der Gruppe, eingegangen werden, der auch eine führende Rolle bei den, im Namen der Gruppe veröffentlichten, Manifesten spielte, denen ein eigenes Kapitel gewidmet sein soll. Die charakteristischen Begriffe in den Manifesten, die organisatorische Zugehörigkeit der Gruppe im Rahmen der damaligen russischen Literaturszene, zeitgenössische und aktuelle Kritiken sowie die Tatsache, dass die Lyrik der expressionistischen Gruppe um Sokolov in sowjetischen Enzyklopädien praktisch ignoriert wurde, sowie Kurzbiographien der einzelnen Mitglieder sollen ein authentisches Bild der „offiziellen expressionistischen russischen Lyrik“ vermitteln.

Im **5. Teil** werde ich äußere und formale Gemeinsamkeiten, sowie Verbindungen der Gruppe russischer expressionistischer Lyriker mit dem deutschen Expressionismus thematisieren.

Der **6. Teil** dient der Analyse des Werks Ippolit Sokolovs, wobei, untermauert durch praktische Beispiele, nach Spuren des deutschen Expressionismus in Sokolovs Werk geforscht werden soll.

4. Forschungsstand

Auf umfangreiches Quellenmaterial konnte ich bezüglich verschiedenster Definitionen des Begriffs „Expressionismus“ zurückgreifen. Ausführliche Informationen waren in der Fachliteratur auch zu finden über politische, gesellschaftssoziologische und anthropologische Aspekte, sowie die Manifestkultur dieser geistigen Bewegung, die vor allem in Deutschland Verbreitung fand. Die Anzahl der Bücher, aus denen ich spezifische Informationen über den Expressionismus in Russland entnehmen konnte, war u. a. auch wegen der geringen Bedeutung der Gruppe um Ippolit Sokolov im Rahmen der russischen literarischen Strömungen eher gering. Trotzdem konnte ich sehr aufschlussreiche Details finden, die für meine Arbeit nützlich waren. Peter Drews hat in seiner Publikation „Die slawische Avantgarde und der Westen“ eingehend das Phänomen „russischer Expressionismus“ behandelt. Einem, von Ulrich Weisstein herausgegebenen, Sammelband über den Expressionismus als internationales literarisches Phänomen konnte ich einen Artikel Vladimir Markovs entnehmen, der sich mit dem russischen Expressionismus Sokolovs befasst. Valentin Belentschikow hat sich in einigen Werken ausführlich mit den deutsch-russischen Literaturbeziehungen auseinandergesetzt und machte insbesondere in seiner Studie „Die russische expressionistische Lyrik 1919 – 1922“ die genannte literarische Strömung zum zentralen Thema. Die reiche Auswahl der hier angeführten praktischen Beispiele des Werks Sokolovs, wurde zur wertvollen Grundlage meiner Forschungen nach Rezeptionen des deutschen Expressionismus in Sokolovs Werk.

Literaturverzeichnis

Aman, Klaus u.a. Hrsg. (1994)
Expressionismus in Österreich
Böhlau Verlag
Wien 1994.

Anz, Thomas (1982)
Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur
Metzler und Carl Ernst Poeschel Verlag
Stuttgart 1982.

Belentschikow, Valentin (1993)
Russlands „neuer Mensch“ in der Deutung der deutschen Expressionisten
In: DIE WELT DER SLAWEN
Halbjahreszeitschrift für Slavistik
Jahrgang XXXVIII, 1+2, N.F.XVII, 1+2
Verlag Otto Sagner
München 1993.

Belentschikow, Valentin (1993)
Russland und die deutschen Expressionisten 1910 – 1925
Zur Geschichte der deutsch-russischen Literaturbeziehungen, Erster Teil
Peter Lang Verlag
Frankfurt/Main 1993.

Belentschikow, Valentin (1994)
Russland und die deutschen Expressionisten 1919 – 1925
Zur Geschichte der deutsch-russischen Literaturbeziehungen, Zweiter Teil: Lyrik
Peter Lang Verlag
Frankfurt/Main 1994.

Belentschikow, Valentin (1996)
Die russische expressionistische Lyrik 1919-1922
In: Europäische Hochschulschriften Reihe XVI, Bd./Vol.55
Slawische Sprachen und Literaturen
Peter Lang Verlag
Frankfurt am Main 1996.

Belentschikow, Valentin (2011)
Boris Lapins expressionistische Hymnen gegen die Zeit
Peter Lang Verlag
Frankfurt/Main 2011.

Best, Otto (1976)
Theorie des Expressionismus
Philipp Reclam jun. Verlag
Stuttgart 1976.

Best, Otto (2008)
Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele.
Fischer Taschenbuch Verlag
Frankfurt am Main 2008.

Curtis, James (1960)
The expressionist manifestoes of Ippolit Sokolov
In: California Slavic studies - Berkeley, Calif. [u.a.]
Univ. of California Pr.
Berkeley Calif. 1960.

Drews, Peter (1983)
Die slawische Avantgarde und der Westen, Die Programme der russischen, polnischen und tschechischen literarischen Avantgarde und ihr europäischer Kontext
Forum Slavikum Band 55
Wilhelm Fink Verlag
München 1983.

Edschmid, Kasimir (1964)
Lebendiger Expressionismus
Verlag Ullstein GmbH
Frankfurt/Main 1964.

Große, Wilhelm (2007)
Expressionismus
Reclams Universal Bibliothek
Stuttgart 2007.

Günther, Johannes von (1968)
Von Russland will ich erzählen
Südwest Verlag Neumann
München 1968.

Hermann, Dagmar u. a. Hrsg. (1988)
Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühes 20. Jahrhunderts
West-Östliche Spiegelungen,
Wuppertaler Projekt zur Erforschung der Geschichte deutsch-russischer Fremdenbilder unter
der Leitung von Lew KOPELEW
Wilhelm Fink Verlag
München 1988.

Kirchner, Hartmut u. a. Hrsg. (2002)
Avantgarden in Ost und West
Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900
Böhlau Verlag
Köln, Weimar, Wien 2002.

Markov, Vladimir (1971)
Russian Expressionism. Reprinted by permission of the University of California Press, from
California Slavic Studies, VI (1971)
In: Weisstein, Ulrich (Hrsg.): *Expressionism as an international literary phenomenon*
21 Essays and a Bibliography. A Comparative history of Literature in European languages
sponsored by the international comparative literature association. Vol. 1
Paris: Didier. 1973. Budapest: Akadémiai Kiadó. 1973.

Pinthus, Kurt (1986)
Menschheitsdämmerung
Ernst Rohwohlt Verlag
Berlin 1920.

Reso, Martin Hrsg. u. a. (1969)
Expressionismus: Lyrik
Aufbau Verlag
Berlin 1969.

Rothe, Wolfgang (1977)
Der Expressionismus
Vittorio Klostermann Verlag
Frankfurt/Main 1977.

Vollmer, Hartmut (1988)
Alfred Lichtenstein – Zerrissenes Ich und verfremdete Welt
Ein Beitrag zur Erforschung der Literatur des Expressionismus
Rader Publikationen/Alano Verlag
Aachen 1988.

Wilpert, Gero von (1979)
Sachwörterbuch der Literatur
Kröner Verlag
Stuttgart 1979.

Alle weiteren, noch im Literaturverzeichnis am Ende meiner Diplomarbeit angegebenen Veröffentlichungen, wie Enzyklopädien und Lexika, sind nicht unmittelbar mit dem Thema verbunden und lieferten nur Informationen allgemeiner Natur.

Informationen aus dem Internet:

<http://www.art-perfect.de/expressionismus.htm> vom 05.11.2009.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Expressionismus> (Literatur) vom 05.11.2009.

<http://lyrik.antikoerperchen.de/georg-heym-die-daemonen-der-stadt,textbearbeitung,125.html>
v.12.08.2012.

<http://lyrik.antikoerperchen.de/alfred-lichtenstein-punkt,textbearbeitung,62.html>
v.12.08.2012.

<http://www.antikoerperchen.de/material/27/gedichtinterpretation-alfred-lichtenstein-punkt-expressionismus.html> v.12.08.2012.

<http://lyrik.antikoerperchen.de/alfred-wolfenstein-staedter,textbearbeitung,8.html>
v.12.08.2012.

<http://lyrik.antikoerperchen.de/jakob-van-hoddis-weltende,textbearbeitung,149.html> v.
12.08.2012.

<http://lyrik.antikoerperchen.de/georg-heym-umbra-vitae,textbearbeitung,151.html>
v.12.08.2012.

http://de.wikipedia.org/wiki/Henri_Bergson v. 26.08.2012.

<http://www.gutenberg.org/files/32450/32450-h/32450-h.htm> v.26.08.2012.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Spartacus> v.30.08.2012.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Spartakusaufstand> v.30.08.2012.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Novemberrevolution> v.30.08.2012.

II. KERNTEIL

1. Der Begriff „Expressionismus“

1.1. ALLGEMEINE DEFINITION

Der Begriff „Expressionismus“ geht auf das lateinische Wort „exprimere“ zurück, was soviel wie „ausdrücken“ bedeutet. Unter dem „Expressionismus“ versteht man eine Kunstepoche des beginnenden 20. Jahrhunderts, die, wie der Name schon sagt, den Ausdruck in den Mittelpunkt stellt. Es handelt sich um *eine sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, um 1905/06 durchsetzende Stilrichtung in bildender Kunst und Literatur, die gekennzeichnet war, durch die Abkehr von der objektiven Welt Darstellung zugunsten einer subjektiven Ausdruckssteigerung der bildkünstlerischen und sprachlichen Mittel.*¹ Nicht äußere, objektive Wahrnehmungen, sondern das, was im Inneren des Künstlers vorgeht, sollte möglichst ausdrucksvoll dargestellt werden. Brockhaus definiert diesen Begriff als *eine Bewegung zu Anfang des 20. Jahrhunderts, die im Gegensatz zum Impressionismus als Kunst des sinnlichen Eindrucks, eine Kunst des seelischen Ausdrucks erstrebte.*²

Als europäische Bewegung fand der Expressionismus vor allem in der bildenden Kunst seinen Niederschlag und äußerte sich in sehr kräftigen Farben, großzügigen Pinselstrichen und hell/dunkel Kontrasten, mit denen die Künstler persönliche Gefühlsregungen ausdrückten – im Gegensatz zur sinnesgetreuen Wiedergabe von Eindrücken durch schöne Formen bei den impressionistischen Malern.³

Während der Expressionismus in der bildenden Kunst, als Bewegung ganz Europa erfasste, handelte es sich beim Expressionismus in der Literatur um eine Kunstrevolution, die hauptsächlich in Deutschland in Erscheinung trat. Entsprechend dem, von Otto Best zusammengestellten, Handbuch literarischer Fachbegriffe versteht man unter dem „Expressionismus“ eine *Sammelbezeichnung für [eine] Kunstrevolution in Deutschland zwischen 1910 u. 1925, die alle Gebiete künstlerischen Schaffens erfasste u. sich mit den Grundbegriffen Revolte – Wandlung – Steigerung umschreiben lässt; in der Zielsetzung des literarischen Expressionismus verband sich die Forderung nach Befreiung des Menschen in einer zweckbezogenen, total verwalteten u. technisierten Welt mit jener nach Setzung neuer absoluter Werte u. Normen in Leben und Kunst. [...]*⁴

¹ Zit. <http://www.art-perfect.de/expressionismus.htm> vom 05.11.2009.

² Zit. Der neue Brockhaus 1958, S. 126.

³ Vgl. <http://www.art-perfect.de/expressionismus.htm> vom 05.11.2009.

⁴ Zit. Best 2008 *Handbuch literarischer Fachbegriffe*, S. 167.

1.2. DEFINITIONEN IM RAHMEN DER MANIFESTKULTUR DER MODERNE

1.2.1. Das literarische Manifest

In Otto Bests „Handbuch literarischer Fachbegriffe“ wird der Begriff „Manifest“ definiert als *öffentliche Erklärung, Programm einer Strömung (Bewegung) bes. in Kunst und Literatur; als Grundsatzhaltung definiert durch Kampfhaltung u. Aufrufcharakter.*⁵

Literarische Manifesttexte wurden von allen Richtungen der Avantgarde hervorgebracht und stellten ein wesentliches Charakteristikum der „Moderne“ dar. Als eine Art Vorgriff auf die Zukunft, standen sie nicht rückblickend/zusammenfassend am Ende einer Epoche, sondern artikulierten als anfänglicher Impetus des Neuen, noch nicht Erreichten, die Ziele der eigenen Bewegung. Manifeste stellten gewissermaßen eine „Vorschrift“/Vorausschau in die Zukunft dar. Zukünftiges, das, was die Kunstrichtung erreichen will, wird in literarischen Texten, die einer Programmschrift entsprechen, ausformuliert. Die Manifeste unterlagen einer gewissen Norm – der „normierenden Instanz der Richtung“ – d. h. das normierende Anliegen bestand darin, zu zeigen, wie die neue literarische Richtung aussehen sollte – es sollte ausformuliert werden, wie die Kunst der neuen Epoche aussehen sollte. Die „Moderne“ sah sich als Vertreter der Gegenüberstellung. „Altes“ wird abgelehnt und überwunden – „Neues“ soll gebracht werden.

Anders als im Bereich der bildenden Kunst oder der Musik, bei deren Beschreibung zwei unterschiedliche Medien der Berichterstattung zum Ausdruck kommen, existiert in der Literaturbeschreibung keine Abgrenzung der Medien. – Schrift ist hier sowohl Medium der Berichterstattung als auch das Medium, über das berichtet wird. Dies hat die potentielle Tendenz zur Folge, dass sich das Schreiben über Literatur selbst in Literatur verwandelt und die Programmtexte nicht nur Darstellungen der Ziele moderner Kunst waren, sondern gleichzeitig potentielle Literatur darstellten. Es handelte sich nicht um eine eins zu eins Wiedergabe, d. h. die literarischen Manifeste stimmten nicht mit den literarischen Texten im eigentlichen Sinn überein. Man findet in der praktischen Anwendung nicht alles, was im Programmtext steht und gefordert wird.

Als Medium artistischer Politik stellt das aus dem politischen Feld gezogene Manifestieren, wie Torsten Hahn in einem Beitrag zum Sammelband „Avantgarden in Ost und West“ hervorhebt, für das ästhetische Feld eine Art „kommunikativen Fremdkörper“ dar. Die Übernahme von Aussagemöglichkeiten aus einem gesellschaftlichen Teilsystem in ein anderes

⁵ Zit. Best 2008 *Handbuch literarischer Fachbegriffe*, S. 329.

hat sich als sehr erfolgreich erwiesen, denn die *Manifeste stellen das wichtigste literarische Genre dar, das die Avantgarde für sich entdeckt, entwickelt und propagiert hat.*⁶

Die Konsequenzen des *Imports einer kunstfremden Äußerungsform in das Kunstsystem* werden (Bezug nehmend auf Gerhard Plumpe: *Epochen moderner Literatur*, 1995, S. 215) darin gesehen, dass *in dieser Kommunikationsform der Motor für eine strukturelle Politisierung der Kunst liegt, jenseits spezifischer Inhalte.*⁷ Politische Manifeste waren schon immer mit einem Anspruch auf Macht verbunden und so wird auch der ausgeweitete, auf das Kunstsystem übertragene Begriff „Manifest“ mit Machtanspruch verbunden – mit dem Anspruch auf Steuerung der Gesellschaft mit Hilfe des „Manifests“ als bevorzugtes Medium.⁸ Thorsten Hahn sieht das Besondere an den Avantgarden, *dass sie die Kunst selbst verabschieden und das System als Ganzes revolutionieren wollen. [...] Zweck der Kunst ist nicht die Kunst selbst, sondern Vorbereitung auf das was kommt. [...] Neuerungen des Stils oder veränderte Sprachkonzepte sind nicht primär ästhetische Innovationen, sondern weitere Momente des Trainings für die neue Gesellschaft.*⁹ Durch die Medienwahl „Manifest“, einem Begriff, der historisch gesehen mit Staatserklärungen/Kriegserklärungen verbunden wird, ist, wie es Hahn ausdrückt, *die Hegemonie des Politischen* unaufhebbar. Kunst wird zum Mittel der Perfektionierung der Gesellschaft¹⁰ und wird *im Akt des Manifestierens automatisch in den „Kulturkampf“ transformiert.*¹¹

1.2.2. Definitionsversuche des „Expressionismus“ in Dokumenten und Proklamationen

Literarische Manifeste – Dokumente und Proklamationen, bildeten, dem Trend der Zeit entsprechend, auch einen Bestandteil der expressionistischen Bewegung. Entsprechend der beschriebenen Problematik der Programmtexte wird jedoch nicht das ganze und authentische Bild des Expressionismus vermittelt. Unter dem Einheitsetikett „Expressionismus“ wurden verschiedene kunstrevolutionäre Programme hervorgebracht, die mit einander im Kampf um den Fortschritt der Kunst konkurrierten. Oft wiesen deren Standpunkte erhebliche Unterschiede auf, oft betrafen Polemiken aber auch nur Nuancen, die heftig vorgetragen wurden und bei denen private Eitelkeiten, persönliche Animositäten und persönliche Profilierungsversuche eine nicht unbedeutende Rolle spielten.¹²

⁶ Vgl. Thorsten Hahn *Avantgarde als Kulturkampf* in: Kirchner 2002 *Avantgarden in Ost und West*, S. 23.

⁷ Vgl. ebenda, S. 24f.

⁸ Vgl. ebenda, S. 31.

⁹ Vgl. ebenda, S. 30.

¹⁰ Vgl. ebenda, S. 35.

¹¹ Vgl. ebenda, S. 31.

¹² Vgl. Anz 1982 *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*, Vorwort S. XVI.

Als Ergebnis eingehender Expressionismus-Forschungen wird immer wieder auf auffallende Differenzen der zeitgenössischen Theorie des Expressionismus mit der expressionistischen Kunstpraxis hingewiesen. Thomas Anz und Michael Stark betonen in ihrem Buch *„Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur“*, dass insbesondere auf der inhaltlichen Ebene *signifikante Merkmale dieser Literatur mit den vorgefundenen Dokumenten nur ungenügend belegt werden konnten – andere charakteristische Aspekte des Expressionismus [...] lassen die Manifeste und Dokumente wiederum deutlicher hervortreten als die poetischen Texte: die Affinität etwa zum Anarchismus, die Beziehung zur Psychoanalyse oder auch zur Jugendbewegung.*¹³

Auf Grund der zahlreichen, sich von einander unterscheidenden, theoretischen Postulate und Definitionen wird in literaturwissenschaftlichen Fachkreisen immer wieder hervorgehoben, wie schwierig es ist eine genaue Definition des Begriffs „Expressionismus“ zu geben, da es sich um eine äußerst widersprüchliche und komplexe Erscheinung handelt, wenn auch bestimmte Merkmale und Eigenschaften als für den Expressionismus charakteristisch bezeichnet werden können, wobei sowohl ästhetische/stilistische als auch ethische/lebensphilosophische Gesichtspunkte zu berücksichtigen sind.¹⁴

1.2.3. Verschiedene Aspekte des „Expressionismus“

In den zeitgenössischen expressionistischen Postulaten und Dokumenten bzw. deren Erläuterungen in Fachwörterbüchern und einschlägigen Dokumentationen präsentiert sich der „Expressionismus“ sowohl als „Weltanschauung“, als „revolutionäre Protestbewegung“ aber auch als „Kunsttheorie/Stilrichtung“.

Entsprechende Definitionsversuche, die ich sowohl authentischen Manifesten als auch aus der Fachliteratur entnehmen konnte, sollen das Phänomen „Expressionismus“ von möglichst vielen Seiten betrachten.

1.2.3.1. Der „Expressionismus“ als Protestbewegung – Ausdruck der Erneuerung

Klaus Amann als Mitherausgeber einer ausführlichen Dokumentation über den Expressionismus in Österreich definiert den Expressionismus im deutschsprachigen Raum als *Protestbewegung der jungen, in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts geborenen Generation gegen die Institutionen, Konventionen und Werte der Vätergeneration, die in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, vor dem Hintergrund des Fin de siècle, einer*

¹³ Vgl. Anz 1982 *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*, Vorwort S. XIX.

¹⁴ Vgl. Vollmer 1988 *Alfred Lichtenstein – Zerrissenes Ich und verfremdete Welt*, S. 1.

Epoche des Gegensatzes zwischen der Entfaltung künstlerischer Kreativität und europäischer Bedeutung und der Formierung destruktiver politischer und gesellschaftlicher Energien zum Ausdruck gekommen ist. [...] Als ästhetische und ethische Erneuerung bildet der Expressionismus eine wesentliche Facette innerhalb der komplexen Epochenstruktur der Moderne, die von der Krise des Subjekts [...] und den Versuchen zu deren Überwindung geprägt sind. [...] ¹⁵ Kunst wurde als eine Form des Widerstands gegen die repressive Gesellschaftsordnung gesehen, gegen den Zerfall der Werte. Eine politische und moralische Erneuerung der Gesellschaft wurde angestrebt. In allen Facetten wurde das Krisengefühl der Epoche (Ich-Zerfall, Depersonalisierung des Subjekts, Metaphysikverlust, Fragmentarisierung der Welterfahrung, Infragestellung des kausalen Zusammenhangs, Sprachkritik, Krise der Identität, Entfremdung, Nihilismus, Vater-Sohn-Konflikt, Geschlechterkampf, Emanzipation der Frau, Mythisierung der Jugend, Sehnsucht nach Erneuerung) zum Ausdruck gebracht. ¹⁶

Gero von Wilpert beschreibt den Expressionismus in seinem „Sachwörterbuch der Literatur“ als *Reaktion der Seele gegen die materielle Wirklichkeitsnachbildung im Naturalismus einerseits und die Wiedergabe äußerer Eindrücke im Impressionismus andererseits.* ¹⁷

Bestimmend für das Wesen der expressionistischen Geistesbewegung ist, laut Rothe, die „Radikalität“ der Sicht, des Denkens, ihrer prophetischen Visionen und utopischen Entwürfe. [...] Jeder realistische Kompromiss wird abgelehnt und die so betrachtete Welt in die beiden Bereiche einer absoluten Negativität und einer absoluten Positivität gegliedert. Immer den Extremfall vor Augen, scheint die beschriebene Welt ganz und gar Abfall zu sein oder ein herrliches Wunder. ¹⁸

Aus Protest gegen die behagliche Selbstzufriedenheit im Wohlstand des Bürgertums [...] wendet sich, nach Gero von Wilpert, das Streben nach Erneuerung und neuer Sinngebung des Daseins in verbrüdernder Liebe und Menschenwürde gegen fortschreitende Mechanisierung und Zivilisation und dringt als Revolution des Gefühls selbst zu religiöser Haltung vor. ¹⁹

Die Idee von „Wandlung“ und vom „neuen Menschen“, die für den Expressionismus grundlegende Bedeutung hatte, entspricht, wie es Otto Best in seiner Einleitung zur „*Theorie des Expressionismus*“ definiert, einer *Wunschvorstellung*, die sowohl *Missbehagen* wie *Hoffnung* zum Ausdruck bringt und zu einer *Spannung zwischen dem Bewusstsein der*

¹⁵ Vgl. Amann 1994 *Expressionismus in Österreich*, Einleitung, S. 9.

¹⁶ Vgl. Amann 1994 ebenda S. 10.

¹⁷ Vgl. Wilpert 1979 *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 255.

¹⁸ Vgl. Rothe 1977 *Der Expressionismus*, Vorbermerkungen, S. 14.

¹⁹ Vgl. Wilpert 1979 *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 255.

Zeitlichkeit und der Idee von Ewigkeit führt, die in Form des Kunstwerks einer Lösung zugeführt werden soll. In diesem Zusammenhang verweist Best auf eine besondere Eigenschaft von Kunst, die er als *aus Empirisch-Relativem und Ideell-Absolutem sich fügenden Doppelcharakter* [bezeichnet], *der es der Kunst ermöglicht, ihre Zeit kritisch zu fassen und gleichzeitig Idee zu sein, die über sie hinausweist.*²⁰

Die Revolution wird nicht nur aus politisch-sozialer Sicht betrachtet, sondern wird als völliger Umschwung von einem Zustand in einen anderen begriffen, der auch eine komplette Veränderung des einzelnen Menschen bedeutet. Rothe definiert diese Charakteristik des Expressionismus als *Wandel vom 'Tier' und 'bösen Feind' zur reinen Lichtgestalt, vom krassen Egoisten zum 'Mitmenschen', vom hochmütigen Hassler zum demütig Liebenden.* Der teils gute, teils schlechte Mensch, d. h. der Mensch der Realität, entspricht nicht dem Menschen, der durch expressionistische Kunst dargestellt wird.²¹

*Die Kunst des Expressionismus wurde zum 'Werkzeug der Ethik und Mittel der Religion' – ihr Thema: der Mensch, ihr Ziel: dessen Wandlung. Programm einer Revolution, die Ideologie wie Ästhetik umfasst, ihre Aufgabe in Gesellschaftsreform wie 'Kunstwende' sieht. [...]*²²

Der Literaturkritiker und Literaturtheoretiker des Expressionismus, Paul Hatvani, bezeichnet den Expressionismus in seiner Schrift „*Versuch über den Expressionismus*“ als Revolution, da die Entdeckung des Ich allein schon ein Bekenntnis zur Revolution darstelle und versteht darunter das *berechtigte Überhandnehmen eines Teils über ein Ganzes. – Im Expressionismus überflutet das Ich die Welt > es gibt kein Außen mehr > nach dieser Verinnerlichung hat die Kunst keine Voraussetzung mehr > so wird sie elementar > der Expressionismus war vor allem die Revolution für das Elementare > der Weg zum Elementaren ist die Abstraktion > die Form wird zum Inhalt > Diese Transformation der Form in den Inhalt bedingt die ungewöhnliche Verdichtung des Expressionismus > lässt so das Kunstwerk auf eine neue Art unabhängig von Zeit und Raum werden.*²³

Beansprucht eine Kunstbewegung zum Träger einer Gesinnung bzw. geistigen Bewegung zu werden, die Weltverbesserung im Sinne hat, muss sie sich, laut Best, einer Symbolsprache bedienen, laut Kurt Hiller, *mit einem eindeutigen, zeitbezogenen Symbolkanon operieren*, um die Zeitgenossen zu erreichen, und *zugleich über ihn hinausgehen in die Vieldeutigkeit und Zeitlosigkeit.* Vertreter des Expressionismus haben, wie Best es definiert, *den letzten großen Versuch* [unternommen] *über die Formulierung der als den Menschen bedrohend*

²⁰ Vgl. Best 1976 *Theorie des Expressionismus*, Einleitung, S. 5.

²¹ Vgl. Rothe 1977 *Der Expressionismus*, Vorbemerkungen, S. 15.

²² Vgl. Best 1976 *Theorie des Expressionismus*, Einleitung, S. 7.

²³ Vgl. Paul Hatvani, *Versuch über den Expressionismus*, in: Best 1976 *Theorie des Expressionismus*, S. 68f.

*empfundenen Kräfte, über die künstlerische Fixierung der Spannung zwischen einer in den Normen von Verwaltung, Gesellschaft und technischem Spezialistentum erstarrten Welt und dem Ärger der Idee, mit Hilfe der Kunst hinauszugelangen und in Protest und Revolte neue „absolute“ Werte, eine neue Form und einen „neuen“ Menschen zu fordern. [...] Die elementaren Fragen nach Sinn und Erfüllung menschlicher Existenz führten zur Postulierung eines neuen Menschenideals, das wieder von religiösen und kosmischen Ideen getragen sei.*²⁴

Dazu bedurfte es, wie Kasimir Edschmid in seiner Programmschrift *„Über den dichterischen Expressionismus“* hervorhebt, *einer neuen Gestaltung der künstlerischen Welt. Ein neues Weltbild musste geschaffen werden.* Das neue Weltbild des expressionistischen Künstlers entsprach dem, was er in sich selbst wahrnahm, und nicht dem was als „äußere Realität“ erscheint. Der Expressionismus wird hier zur Weltanschauung. Es gibt nicht mehr *die Kette der Tatsachen: Fabriken, Häuser, Krankheit, Huren, Geschrei und Hunger* – sondern die Vision des Künstlers – was für ihn dahinter steht. (*Das Menschliche in den Huren, das Göttliche in den Fabriken – die einzelne Erscheinung wirkt in das Große ein, das die Welt ausmacht*).²⁵

Gottfried Benn, der als einer der Hauptdichter des Expressionismus erachtet wird, hat fast siebzigjährig in schwärmerischer Erinnerung an seine Jugendepoche eine einheitliche Definition jener Dichtung gefunden: *Ein Aufstand mit Eruptionen, Ekstasen, Haß, neuer Menschensehnsucht, mit Zerschleuderung der Sprache zur Zerschleuderung der Welt ...*²⁶

1.2.3.2. Der „Expressionismus“ als Kunsttheorie/Stilform

Mehrfach wird in Fachkreisen auf das Fehlen einer einheitlich gemeinsamen expressionistischen Theorie bzw. Stilform hingewiesen.

Wolfgang Rothe betrachtet den Expressionismus als *„kulturelle Gesamterscheinung“* – als *eine geistige Auffassungsweise und generelle Bewusstseinsäußerung, die [...] sämtliche Künste [...] umfasste und im Denken dieser Zeit auffällige strukturelle Parallelen besaß.*²⁷ Er betont allerdings, dass es niemals einen *„expressionistischen Stilkanon“* gegeben hat.²⁸

Peter Drews charakterisiert den literarischen Expressionismus ebenfalls als Bewegung, für die es im Grunde nie eine gemeinsame Theorie gegeben hat. Während es sich beim Impressionismus um eine Stillehre handle, sei *der Expressionismus eine Form des Erlebens,*

²⁴ Vgl. Best 1976 *Theorie des Expressionismus*, Einleitung, S. 6.

²⁵ Vgl. K. Edschmid *Über den dichterischen Expressionismus*, in: Best 1976 *Theorie des Expressionismus*, S. 57.

²⁶ Zitiert Gottfried Benn, in: Pinthus 1986 *Menschheitsdämmerung*, S. 9.

²⁷ Zit. Rothe 1977 *Der Expressionismus*, Vorbermerkungen, S. 9.

²⁸ Vgl. Rothe 1977 *Der Expressionismus*, Vorbermerkungen, S. 15.

*des Handelns, umfassend, also der Weltanschauung, die den Menschen wieder in den Mittelpunkt der Schöpfung rückt. Die Kunst sollte aus dem Individuum heraus erwachsen nach den Gesetzen der menschlichen Seele, wobei den Gefühlen weit [...] höhere Bedeutung als dem Verstand beigemessen wurde, das Menschliche im Menschen erkannt werden sollte.*²⁹

Als Kunst- und Stilrichtung wird der „Expressionismus“ durch K. Edschmid, vor allem als solche definiert, *die nur das Eigentliche will, die Nebensache ausschließt, sich, ohne Dekoration, nur auf das Wesentliche konzentriert. Dem entsprechend bedient sich der Künstler einer gestrafften Form der Darstellung.*³⁰

Entsprechend einer Beschreibung des Phänomens Expressionismus durch Gero v. Wilpert *gestaltet die Idee ihre eigene dynamische Wirklichkeit. [Das führt zu einer] Sprengung der herkömmlichen ästhetischen Formen – teilweise selbst ihre Umkehr, wie die Aufhebung der Sprachlogik.[...] Die Satzformen werden bewusst vereinfacht, telegrammartig verkürzt und grotesk verzerrt, um die leidenschaftliche Erregung gesteigerten Persönlichkeitsgefühls zu betonen;* als charakteristische Stilmittel nennt Wilpert *Wortballungen, Worthäufungen, Weglassen des Artikels, der Füllwörter und der Präpositionen, kühnste Wortbilder zur Darstellung von Abstraktem, gehetztes Pathos und bis zum Schrei gesteigerte rauschhafte Ekstase bei rhythmischer und metrischer Freiheit des Verses.*³¹

Amann spricht von einer *Revolution der Formen*, durch die die Künstler versuchten, das *Lebensgefühl des intellektuellen Großstadtmenschen auf eine inhaltlich und formal adäquate Weise* darzustellen, und nennt in diesem Zusammenhang *Reihungsstil, Substantivierung, Verdinglichung des Subjekts, Belebung der Dingwelt, Mythisierung etc.*³²

Kasimir Edschmid weist darauf hin, dass die Sätze *im Rhythmus anders gefaltet liegen als gewohnt [...]* Sie sind *beherrscht von Melodik und Biegung* und folgen unmittelbar aufeinander, *nicht mehr verbunden durch Puffer logischer Überleitung.*³³

Herwarth Walden betont, dass das Wort, als Material der Dichtung, in seiner Bedeutung über den Begriff gestellt wird, denn der *Begriff ist etwas Gewonnenes – die Kunst jedoch muss sich jedes Wort neu gewinnen, so wie man kein Gebäude aus Mauern bauen [kann] – Stein muss zu Stein gefügt werden – so muss Wort zu Wort gefügt werden, wenn ein Wortgebäude entstehen soll, das man Dichtung nennt.*³⁴

²⁹ Vgl. Drews 1983 *Die slawische Avantgarde und der Westen*, S. 188.

³⁰ Vgl. K. Edschmid *Über den dichterischen Expressionismus* in: Best 1976 *Theorie des Expressionismus*, S. 62.

³¹ Vgl. Wilpert 1979 *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 255.

³² Vgl. Amann 1994 *Expressionismus in Österreich*, Einleitung S. 10.

³³ Vgl. Edschmid, in: Best 1976, *Theorie des Expressionismus*, S. 63.

³⁴ Vgl. H. Walden, in Best, *Theorie des Expressionismus* 1976, S. 149.

Das Substantiv des Verses sollte, wie Franz Werfel in seinem Artikel „*Substantiv und Verbum*“ ausführt, *vieldeutig, assoziativ, symbolisch* sein. *Es ist ein Gefäß, das es dem Leser überlässt, die eigene durch das Verbum des Dichters aufgerufene Vision einzufüllen.* Somit macht den *Wert eines Verswortes seine assoziative Potenz* aus.³⁵

Das Verbum des Verses, das in der Poesie Träger der Betonung ist, (im Gegensatz zur Prosa, wo das Substantiv diese Funktion erfüllt) soll ebenfalls mehr als eindeutig sein. *Es ist Träger der Leidenschaft und der Tat.* (Wie beispielweise: im Winde *klirren* die Fahnen)³⁶

Als stärkste dichterische Verbalform als Ausdrucksform der Trunkenheit, Ekstase, Raserei, Innigkeit bezeichnet Werfel das Partizip, womit der Dichter einen dauernden Vorgang (ewiges Stürzen, unermüdendes Rasen) ausdrückt und dadurch das Geschehen unendlich macht. (*Verewigung des Zeitlichen*).³⁷

Entsprechend einem Artikel von Herwarth Walden, mit dem Titel „*Das Begriffliche in der Dichtung*“ wird, neben dem Wort, auch der Rhythmus als wichtiges Gestaltungsprinzip hervorgehoben: *Die sachliche Aussage sogar wird künstlerisch, sogar ohne dichterische Hilfsmittel, wenn das einzelne Wort lebt und die Wörter in ihren Beziehungen zueinander durch ihren Rhythmus leben.*³⁸

Auch Lothar Schreyer bezeichnet in seinem Artikel „*Expressionistische Dichtung*“ den *Rhythmus als Gestaltungsprinzip der Gegenwart* und betrachtet ihn als *Ausdruck der Macht*. Er charakterisiert *das Kunstwerk der Gegenwart* als *ahormonisch* und *rhythmisch*.

Gegensätzlich zur Dichtung der humanistischen Vergangenheit, die das harmonische Metrum bevorzugte, und entsprechend der griechischen, klassischen Weltanschauung, nach Endlichkeit und Vollkommenheit strebte und sich damit ein Maß setzte, betrachtet die expressionistische Dichtung *nicht das Maßvolle, sondern das Maßlose als „das Künstlerische“*. Damit im Zusammenhang wird der Rhythmus hervorgehoben, der, *so wie die Macht, kein Ende will, unvollkommen und unendlich ist.*³⁹

³⁵ Vgl. F. Werfel *Substantiv und Verbum* in: Best 1976 *Theorie des Expressionismus*, S. 157.

³⁶ Vgl. ebenda S. 158.

³⁷ Vgl. ebenda S. 160f.

³⁸ Vgl. H. Walden *Das Begriffliche in der Dichtung* in: Best 1976 *Theorie des Expressionismus*, S. 152.

³⁹ Vgl. Lothar Schreyer *Expressionistische Dichtung* in: Best 1976 *Theorie des Expressionismus*, S. 173.

2. Der Expressionismus im deutschsprachigen Raum

2.1. POLITISCHE UND SOZIALPSYCHOLOGISCHE ASPEKTE

Die Epoche des „Deutschen Expressionismus“ fällt in den Zeitraum unmittelbar vor und nach dem Ersten Weltkrieg, genauer gesagt in die Jahre von 1909 bis 1925, und ist geprägt vom antibürgerlichen und antinationalistischen Denken vieler Intellektueller, die sich mit subjektiven, existentiellen und gesellschaftsrelevanten Themen beschäftigen, darunter politische Repressionen, Großstadtproblematik und Machtmechanismen. Man lehnt sich auf gegen die Auswirkungen der sprunghaft wachsenden Industrialisierung, durch die sich die, in der Anonymität der Großstadt lebenden, Menschen bedroht fühlen. Das Gefühl, durch die diktatorische Macht der Großunternehmer zur Maschine degradiert zu werden, belastet die Menschen ebenso wie die konservativ-bürgerlichen gesellschaftlichen Zwänge des alltäglichen Lebens, denen sie unterworfen sind. Dazu kommen verstärkte Militarisierung, wirtschaftliche Probleme und politische Destabilisierung. Vor dem Ersten Weltkrieg wird der Krieg zum Motiv der Überwindung des Bestehenden und Aufbruch zu Neuem – nach dem Krieg führen Fronterfahrungen und Erleben des Elends der Nachkriegszeit zu politisch-linksradiakalen Vorstellungen einer neuen Gesellschaft. Viele Expressionisten sahen im Sozialismus ein neues Ideal und im aufkeimenden Nationalismus eine Bedrohung. All das bildete den Ausgangspunkt einer künstlerisch-literarischen Bewegung, die mit den Wertorientierungen der vorhergehenden Generation bricht (Vater-Sohn-Konflikt), sich von politischen, sozialen und ästhetischen Fesseln der Vergangenheit befreien will und sich auch deutlich distanziert von den traditionellen künstlerischen Formen vergangener Jahrhunderte. In den künstlerischen Texten versucht man alles möglichst kurz, im Telegrammstil durch kurze Hauptsätze auszudrücken, die weder syntaktisch noch logisch miteinander verbunden sind. Artikel und Bindewörter werden weggelassen, Worte teils scheinbar sinnlos aneinander gereiht, Neologismen und Wortfetzen in die Sprache eingegliedert. Als Provokation gegen die bürgerlichen Geschmacksnormen thematisiert man bisherige Tabuthemen, wie Krankheit, Hinrichtung, Wahnsinn und stellt das Hässliche/Peinliche sprachlich ausdrucksvoll dar. An Stelle der individuellen Personen treten Menschentypen wie „der Vater“, „der Sohn“, „die Frau“, „die Mutter“, „der Bettler“, die Konflikte auszutragen haben mit personifizierten Gewalten wie Natur, Krieg und Großstadt, mit der engstirnigen Gesellschaft oder mit dem eigenen Vater.⁴⁰

⁴⁰ Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Expressionismus_\(Literatur\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Expressionismus_(Literatur)) vom 05. 11. 2009.

2.2. DIE JUNGEN EXPRESSIONISTISCHEN DICHTER

Politisch bedingte gewaltige Krisen und Zerfallserscheinungen prägten das allgemeine Zeitgefühl dieser Epoche, das auf besondere Weise in der expressionistischen Lyrik seinen Ausdruck findet. Zeittypische Lebenserfahrungen, aber auch die Erforschung der Probleme im engsten, persönlich privaten Lebensbereich, ließen viele junge Dichter das gemeinsame Empfinden einer inneren Zerrissenheit und des drohenden Ich-Zerfalls, das sie durch das Erleben der Krisenzeit in existentieller Weise erfahren hatten, in ebensolcher Radikalität und Konsequenz literarisch zum Ausdruck bringen. Sie bedienten sich dabei gemeinsamer Ausdrucksformen, die als typisch für die geistige Bewegung des „Expressionismus“ betrachtet werden.⁴¹ Allerdings gab es auch beträchtliche Divergenzen des Lebensgefühls unter den Künstlern, und nicht minder beträchtlich waren formale und stilistische Unterschiede.⁴² Die Poetik stellte eine Art „Gegenwehr“ gegen die, für diese Zeit typischen, Leid- und Angsterfahrungen dar. Aggressive Angriffe auf die Ursachen des empfundenen Schmerzes und Ekels standen dem drohenden Ich-Zerfall gegenüber und spiegelten Unzufriedenheit und Unwillen mit den herrschenden Lebensumständen.⁴³

Obwohl die jungen aufrührerischen Dichter vorwiegend in wohlbehüteten Familienverhältnissen der bürgerlichen Mittelschicht aufgewachsen waren, sahen sie im zunehmenden Wohlstand und Fortschritt der industriellen Entwicklung keinen Vorteil, sondern eher, wie Vollmer es in seinem Beitrag zur Erforschung der Literatur des Expressionismus ausdrückt, die *Ursache des Übels zur Satttheit und Lebenspassivität verdammt zu sein*. Mit Vehemenz lehnten sie sich gegen Ideale und Moralvorstellungen der alten Generation auf. Ihre Väter gehörten dem Bürgertum an, dem es wirtschaftlich gut ging und das dem autokratisch regierenden Kaiser Wilhelm treu ergeben war, der, mit Worten Vollmers beieindruckend beschrieben, *säbelrasselnd Deutschland 'einen Platz an der Sonne' versprach*. Imperialistisch nationalistisches Gedankengut und eine siegesgewisse, den Krieg forcierende Gesinnung wurde in nationalen Vereinen propagiert, ebenso das soldatische, unbeugsame, „zackige“ Ideal, zum dem die „schlappen“ Zivilisten aufzuschauen hatten. Pflicht, Zucht und Ordnung wurden als oberstes Prinzip betrachtet und ein, die ganze Welt umspannender, kriegerischer Konflikt als unausweichlich angesehen auf dem Weg Deutschlands zu einem modernen Industriestaat, dessen gesellschaftliche Struktur der Entwicklung allerdings nicht standhalten konnte. Während 1870 noch 50% der Bevölkerung

⁴¹ Vgl. Vollmer 1988, S. 25.

⁴² Vgl. Rothe 1977, S. 13.

⁴³ Vgl. Vollmer 1988, S. 25.

in der Landwirtschaft arbeitete, lebten 1914, bedingt durch die Industrialisierung, zwei Drittel der Einwohner Deutschlands in Großstädten. Macht- und Erfolgsstreben prägten den blinden Fortschrittsgedanken und führten zu Vereinsamung und Ich-Verlust des einzelnen Menschen, der zum Massenwesen degradiert wurde und seine menschlichen Gefühle „zupanzerte“. Die jungen Expressionisten sagten dem blinden Fortschrittsglauben, der erstarrten Gesellschaftsordnung und den verlogenen Moralvorstellungen ihrer Väter den Kampf an und signalisierten *mittels düster-hellsichtiger expressionistischer Bilder und Visionen* die herrschende Weltende- und Untergangsstimmung.⁴⁴

Nihilistische Lebensgefühle, grenzenlose Langeweile und existentielle Krisen, zeittypische Gefühle des Lebensekels des Lebensüberdresses, der Verlorenheit, des Außenseitertums und der Heimatlosigkeit waren die Folge dieser gesellschaftspolitischen Entwicklungen, die auch in der expressionistischen Lyrik ihren Niederschlag gefunden haben. Mit Zorn, Spott und Hohn griffen die jungen Expressionisten Schule, Bürgertum, Beamtentum, Kaiser, Staat und die Generation der Väter an – jene Institutionen und Reizpersonen, die sie für die zeittypischen Verfallsentwicklungen und existenziellen Krisen verantwortlich machten – und zeigten in ihrem lyrischen Werk Bilder des Menschen, der als *Gefangener, Gequälter und Opfer einem von übermächtigen Politikern, Technikern und Wissenschaftlern gelenkten gottlosen Weltgeschehen* gegenübersteht, das er nicht beeinflussen kann.⁴⁵

Bemerkenswert war der Prozentsatz der jüdischen Autoren unter den expressionistischen Dichtern. Hier kam zweifellos die Erfahrung der Heimatlosigkeit und des Außenseitertums aufgrund ihrer jüdischen Abstammung dazu.⁴⁶

Zu den bekanntesten Dichtern des deutschen Expressionismus zählen u. a. Jakob von Hoddis, Georg Heym, Wilhelm Klemm, Johannes R. Becher, Alfred Wolfenstein, Alfred Lichtenstein, Ernst Stadler, Theodor Däubler, Gottfried Benn, Paul Zech, Albert Ehrenstein, August Stramm, Georg Trakl, Kurt Heynicke, Franz Werfel, Walter Hasenclever, Else Lasker-Schüler, Ernst Wilhelm Lotz, René Schickele, Yvan Goll, Karl Otten, Ludwig Rubiner, Ludwig Leonhard. Es handelte es sich hier um junge Autoren, die sich, trotz vieler individueller Unterschiede in Gesinnung und Ausdrucksform, über ganz Europa hin (Prag, Berlin, München, Wien ...) als einheitliche Gemeinschaft fühlten, im Kampf gegen die Tradition und eine, mit Worten von Kurt Pithus ausgedrückt, *faulig absterbende Vergangenheit*.⁴⁷

⁴⁴ Vgl. Vollmer 1988, S. 26f.

⁴⁵ Vgl. Vollmer 1988, S. 29.

⁴⁶ Vgl. Vollmer 1988, S. 32.

⁴⁷ Vgl. Pinthus 1986, S. 12.

2.3. DIE HISTORISCHEN PERIODEN EXPRESSIONISTISCHER LYRIK

Die Entwicklungen innerhalb der deutschen expressionistischen Lyrik könnte man im Wesentlichen in drei historische Perioden gliedern:

- 1) Die Jahre vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs (1908-1914)
- 2) Der Erste Weltkrieg, die Auswirkungen der Oktoberrevolution in Russland und die Novemberrevolution in Deutschland (1914-1918)
- 3) Die revolutionäre Nachkriegskrise in den ersten Jahren der Weimarer Republik (1918-1923)⁴⁸

2.3.1. Die erste Periode deutscher expressionistischer Lyrik

Die erste Periode, die auch als „*Frühexpressionismus*“ definiert ist, wird charakterisiert durch das *Spannungsverhältnis von Aufbruch- und Weltende-Stimmung*, die sich im Zeichen eines neuen ästhetischen und vagen „politischen“ Programms der jungen Generation präsentiert. Kriegsaahnungen und „Weltende-Stimmung“ – das Spannungsverhältnis zwischen Aufbruch und Apokalypse – wird durch verschiedene Motive und Themenbereiche, wie „*Das Dämonische der Großstadt*“, „*Weltende/Naturerscheinungen*“, „*Das Brüllen der Lokomotiven*“, „*Randexistenzen der Gesellschaft*“ (Prostitution, Armut, Irrenhaus) reflektiert. In der Liebeslyrik werden vornehmlich Gefühle der Scham und Schuld zum Ausdruck gebracht. Oft *klingt, zumindest in der Bilderwahl, das Motiv des Krieges als Befreiung vom bedrückenden Zustand* der „Beengung“ mit und wird in die Visionen vom Untergang der bestehenden Ordnung aufgenommen.⁴⁹

In der frühexpressionistischen Phase versuchte man *das Menschliche im Menschen zu erkennen, zu retten und zu erwecken* [...] Man erkennt, dass der Mensch das Wesentliche ist, *dass die Rettung nicht von außen kommen kann – von dort ahnte man Weltkrieg und Vernichtung* – sondern nur aus den inneren Kräften des Menschen durch Hinwendung zum Ethischen.⁵⁰

Anhand der wohl berühmtesten, von Kurt Pinthus 1919 herausgegebenen, Gedichtsammlung expressionistischer Lyrik mit dem Titel „Menschheitsdämmerung“ präsentiert sich ein authentisches Bild dieser Zeit und der Dokumente seiner Lyrik, die der Herausgeber als eine *Sammlung der Erschütterungen und Leidenschaften – Sammlung von Sehnsucht, Glück und Qual einer Epoche – gesammelte Projektion menschlicher Bewegung aus der Zeit in die Zeit*

⁴⁸ Vgl. Reso 1969, S. 660ff.

⁴⁹ Vgl. Reso 1969, S. 660f.

⁵⁰ Vgl. Pinthus 1986, S. 27.

und als „*Symphonie jüngster Dichtung*“ bezeichnet. Das Buch will die Stimmen der Dichter nicht auf einander folgend, sondern im simultanen Zusammenklang zeigen – man soll sozusagen symphonisch die Musik jener Zeit hören – *das dröhnende Unisono der Herzen und Gehirne*, wie es Pinthus ausdrückt.⁵¹ *Nicht auf die einzelnen Instrumente und Stimmen des lyrischen Orchesters* soll man lauschen [...] sondern aus den *lärmenden Dissonanzen, den melodischen Harmonien, dem wuchtigen Schreiten der Akkorde, den gebrochensten Halb- und Vierteltönen – die Motive und Themen der wildesten wüstesten Zeit der Weltgeschichte* heraushören. Das, was die verschiedenartige expressionistische Lyrik zur „Symphonie“ vereint, sieht Pinthus in *Intensität und Radikalismus des Gefühls, der Gesinnung und des Ausdrucks der Form*. Alle Gedichte dienen dem Ausdruck *der Klage um die Menschheit* [...], die zum eigentlichen Thema wird.⁵²

2.3.2. Die zweite Periode deutscher expressionistischer Lyrik

Als 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach, war der in der frühexpressionistischen Lyrik vorausgefühlte Zusammenbruch Wirklichkeit geworden.

Die Lyrik des Zeitabschnitts von 1914-1918 stand unter den unmittelbaren Auswirkungen des Ersten Weltkrieges, repräsentierte aber auch die vorrevolutionäre Phase. Am Beginn zeigt sich „*die Klage über die Toten*“ als zentrales Thema, das in der Folge von einer neuen Aufbruchsstimmung abgelöst wird, *die sich entweder in menschheitlichen, vorwiegend pazifistisch bestimmten Utopien äußert oder auf Aktion drängt*.⁵³ Dabei ist keine einheitliche Linie politischer Aussagen zu erkennen. Oft entstehen zur gleichen Zeit vom gleichen Dichter pazifistische Gedichte, aber auch Revolutionsaufrufe, wie beispielsweise Hasenclevers „*Der politische Dichter*“ und „*Die Mörder sitzen in der Oper*“.⁵⁴

Die zeitgenössische Dichtung bewegte sich, wie es Pinthus in seinem Vorwort zur Gedichtsammlung „*Menschheitsdämmerung*“ ausdrückt, bereits wieder ihrer Zeit voraus. Es folgten *Aufforderungen zur Empörung, zur Entscheidung, zur Rechenschaft, zur Erneuerung – nicht aus Lust an der Revolte, sondern um durch die Empörung das Vernichtende und Vernichtete ganz zu vernichten, so dass Heilendes sich entfalten konnte. Das Gemeinsame, nicht das Trennende* wurde gefordert, nicht mehr das Individuelle, sondern das Einende sollte im Vordergrund stehen, Brüderlichkeit, Kameradschaft und die Menschenliebe aller zu allen wird mit dem Begriffen „*Mensch*“ und „*Wir*“ in Zusammenhang gebracht und in der Dichtung

⁵¹ Vgl. Pinthus 1986, S. 22.

⁵² Vgl. Pinthus 1986, S. 23.

⁵³ Zit. Reso 1969, S. 661.

⁵⁴ Vgl. ebenda.

gepriesen. Als *voranzeigendes Symptom des späteren realen Geschehens* der Zeitereignisse des Zusammenbruchs der Imperien, der Revolution und des Neubeginns offenbarte sich in der revolutionären expressionistischen Lyrik, wie es Pinthus ausdrückt, *ein gierig fanatisches Suchen nach neuen Möglichkeiten des Menschenlebens*.⁵⁵

Pinthus spricht in diesem Zusammenhang von einer politischen Dichtung, die zugleich Kunst sein kann, *denn ihr Thema ist der Zustand der gleichzeitig lebenden Menschheit, denn sie beklagt, verflucht, verhöhnt, vernichtet, während sie zugleich in furchtbarem Ausbruch die Möglichkeiten zukünftiger Änderung sucht*. Die politische Kunst sollte *der Menschheit helfen die Idee ihrer selbst zur Vervollkommnung, zur Verwirklichung zu bringen*.⁵⁶

2.3.3. Die dritte Periode deutscher expressionistischer Lyrik

Die Lyrik der Zeit nach dem Krieg ist geprägt durch revolutionäres Pathos, elegische Reaktionen auf die verlorene „Novemberrevolution“ 1918/1919 und satirische Auseinandersetzung mit der Weimarer Republik. Bei einigen Poeten zeichnet sich der Übergang zu sozialistischen Positionen ab.

Im Vordergrund steht ein „*neuer Aufbruch*“, *der nichts mehr mit der verschwommenen Ahnung einer „Menschheitsdämmerung“ zu tun hat* – sondern eher mit den realen Möglichkeiten um zu einer besseren Gesellschaft zu kommen.⁵⁷

2.4. CHARAKTERISTISCHE THEMEN, MOTIVE, AUSDRUCKSFORMEN

2.4.1. Beispiele des Frühexpressionismus

Die jungen Dichter der frühen Periode des deutschen Expressionismus wählten **die Großstadt** zu ihrem bevorzugten Sujet, deren Dynamik und Kontraste sie in den Straßen und Kaffeehäusern selbst erlebten. Die jungen Intellektuellen, mit meist bürgerlicher Herkunft, hatten in überwiegender Zahl eine Hochschule absolviert und wurden für eine bürgerliche Existenz als Beamte, Juristen, Ärzte, Kaufleute ausgebildet. Obwohl ihre persönlichen praktischen sozialen Erfahrungen gering waren, liefen sie mit offenen Augen durch die Straßen, sahen die spielenden Kinder im Schmutz der Straße, begegneten Bettlern und Dirnen, und nahmen so die Spannungen wahr, die ihre Zeit beherrschten.⁵⁸

Ihren Beobachtungen zufolge, präsentiert sich im lyrischen Werk der jungen Dichter die Großstadt als eine Welt absoluter Negativität. Im Vordergrund steht das Bild des

⁵⁵ Vgl. Pinthus 1986, S. 28.

⁵⁶ Zit. Pinthus 1986, S. 29.

⁵⁷ Vgl. Reso 1969, S. 662.

⁵⁸ Vgl. Reso 1969, S. 621.

großstädtischen Menschen – besonders der ausgestoßene Mensch als Opfer der menschlichen Gesellschaft und des modernen Lebens. Bettler, Krüppel, Landstreicher, Clowns, Irre, Dirnen, Homosexuelle, potentielle Selbstmörder treten auf als Schattenexistenzen einer äußerlich glänzenden Großstadt. Die Dichter sympathisieren mit diesen Randfiguren – identifizieren und solidarisieren sich mit ihnen im Gefühl des gemeinsamen Ausgestoßenseins.⁵⁹

Durch teils düstere Beschreibungen des nächtlichen Stadtlebens und der bedrohlichen, beengenden, dämonischen Macht der Großstadt werden Verlorenheit, Einsamkeit und Ich-Zerfall des Menschen zum Ausdruck gebracht.

Der Mensch, der, wie Pinthus es ausdrückt, *in der Dämmerung versank...*, *sank in die Nacht des Untergangs ...*, *um wieder aufzutauchen, in die sich klärende Dämmerung des neuen Tages*⁶⁰ präsentiert sich, wie Rothe in seinem ausführlichen Werk „Der Expressionismus“ verdeutlicht, in Visionen des Todes und des Grauens. Die Großstadt wird nicht realistisch/naturalistisch beschrieben, sondern „*vermensch*“. Sie repräsentiert Grauen, Melancholie, Chaos und die Simultanität durcheinander stürzender Gefühle, die einerseits durch das Zersprengen alter sprachlicher und grammatikalischer Formen zum Ausdruck gebracht werden, andererseits durch eine bildhafte Lexik. Finsternis, Nacht, Nebel sind bevorzugte Motive, die mit Verlassenheit/Einsamkeit, Tod, Weltende verbunden werden.⁶¹

2.4.1.1. Beispiele für die „Großstadtlyrik“

Das Gedicht des Expressionisten Georg Heym „*Die Dämonen der Städte*“, das anschließend zitiert werden soll, beschreibt die Großstadt als eine von Dämonen beherrschte Welt, die dem Untergang geweiht ist. Ungleich lange Verse spiegeln Chaos und Angst der Menschen wider. Der Einsatz vieler Enjambements lässt das Gedicht sprunghaft aufgegliedert erscheinen. Bei dem Wort *Schifferbärte* handelt es sich um eine, für die expressionistische Lyrik typische Wortschöpfung, durch die Aufmerksamkeit erregt werden soll. Der Einsatz der Farbe Schwarz erweckt den Eindruck von Bedrohung und Hilflosigkeit. Der für den Expressionismus charakteristische Reihungsstil – die Reihung von grotesken, nicht zusammenhängenden Bildern – betont die Besonderheit der Situation.⁶²

⁵⁹ Vgl. Vollmer 1988, S. 121.

⁶⁰ Vgl. Pinthus 1986, S. 25.

⁶¹ Vgl. Rothe 1977, S. 111.

⁶² Vgl. <http://lyrik.antikoerperchen.de/georg-heyms-die-daemonen-der-stadt-textbearbeitung.125.html> v.12.08.2012.

Georg Heym „Die Dämonen der Städte“⁶³

Sie wandern durch die Nacht der Städte hin,
Die schwarz sich ducken unter ihrem Fuß.
Die Schifferbärte stehen um ihr Kinn
Die Wolken schwarz von Rauch und Kohlenruß.

Ihr langer Schatten schwankt im Häusermeer
Und löscht der Straßen Lichterreihen aus.
Er kriecht wie Nebel auf dem Pflaster schwer
Und tastet langsam vorwärts Haus für Haus.

[...]

Im nächstfolgend zitierten Beispiel („Punkt“ von A. Lichtenstein) beschreibt das lyrische Ich den Straßenverkehr der Großstadt, der hektisch und lebhaft erscheint und als bedrohlich empfunden wird, da sich der Sprecher mit der Schnellebigkeit des Stadtlebens nicht identifizieren kann. Durch die immer kürzer werdenden Sätze, gegen Ende des Gedichts, wird formal die Resignation und Hoffnungslosigkeit des lyrischen Ichs verdeutlicht. Eine bildhafte, verfremdete Sprache vermittelt einen grotesken Eindruck. „Die wüsten Straßen fließen, die Nacht verschimmelt, Giftlaternenschein hat kriechend sie mit grünem Dreck beschmiert“ – die Straßen, die Nacht und der Laternenschein werden belebt – das Ich hingegen verdinglicht. (Der Verkehr fließt „durch den erloschenen Kopf“). Dabei wird das traditionelle Subjekt-Objekt-Verhältnis umgekehrt. Durch Personifizierung wirkt der Straßenverkehr besonders bedrohlich. Die Adjektive „wüst und lichterloh“ erwecken die Assoziation mit Feuer und Gefahr, der das lyrische Ich hilflos ausgesetzt ist. Das künstliche Laternenlicht wird durch die Assoziation grün/giftgrün als giftig empfunden, das Verb „kriechen“ vermittelt das Gefühl einer Bedrohung. „Das Herz ist wie ein Sack“ – knüpft wieder an das Bild des erloschenen Kopfes an – „Sack“ wird mit Leblosigkeit assoziiert. Das Gedicht endet mit einem grotesken Bild einer persönlichen Apokalypse. Die Welt und das Subjekt verflüchtigen sich zu einem „Punkt“. Der Titel des Gedichts könnte als Metapher des Ich-Zerfalls betrachtet werden.⁶⁴

Alfred Lichtenstein „Punkt“⁶⁵

Die wüsten Straßen fließen lichterloh
Durch den erloschnen Kopf.
Ich fühle deutlich, dass ich bald vergeh –
Dornrosen meines Fleisches, stecht nicht so.

⁶³ Zit. aus Pinthus 1986, S. 51.

⁶⁴ <http://lyrik.antikoerperchen.de/alfred-lichtenstein-punkt.textbearbeitung.62.html> v.12.08.2012.
<http://www.antikoerperchen.de/material/27/gedichtinterpretation-alfred-lichtenstein-punkt-expressionismus.html> v.12.08.2012..

⁶⁵ Zit. aus Rothe 1977, S. 117.

Die Nacht verschimmelt. Giftlaternenschein
Hat, kriechend sie mit grünem Dreck beschmiert.
Das Herz ist wie ein Sack. Das Blut erfriert.
Die Welt fällt um. Die Augen stürzen ein.

Als typisches Mittel der mystifizierten Darstellung der Großstadt präsentiert sich häufig, so wie im nächsten Beispiel, das „Motiv des Nebels“, der für Vergänglichkeit steht. Da es der qualvollen Realität an wirklicher Wirklichkeit mangelt, stellt sich die Welt als eine „Welt der Schatten und des Scheins“ dar. Im Nebel wirkt alles schemenhaft und „zerstört“. Nur Schatten sind erkennbar. Der Mond und die Straßenlaternen werden „animalisiert“ und dadurch „dämonisiert“⁶⁶. Sie mystifizieren die nächtlichen Straßen, auf denen sich das gefährliche/dämonische Chaos eines großstädtischen Lebens abspielt.

Alfred Lichtenstein „Nebel“⁶⁷

Ein Nebel hat die Welt so weich zerstört.
Blutlose Bäume lösen sich in Rauch.
Und Schatten schweben, wo man Schreie hört.
Brennende Biester schwinden hin wie Hauch.

Gefangne Fliegen sind die Gaslaternen.
Und jede flackert, dass sie noch entrinne.
Doch seitlich lauert glimmend hoch in Fernen
Der giftige Mond, die fette Nebelspinne.

Wir aber, die verrucht, zum Tode taugen,
Zerschreiten knirschend diese wüste Pracht.
Und stechen stumm die weißen Elendsaugen
Wie Spieße in die aufgeschwollne Nacht.

Großstadt-Anonymität und Einsamkeit bilden das zentrale Thema eines bekannten lyrischen Werkes von Alfred Wolfenstein, das ich an dieser Stelle zitiere.

Alfred Wolfenstein „Stüder“⁶⁸

Nah wie Löcher eines Siebes stehn
Fenster beieinander, drängend fassen
Häuser sich so dicht an, dass die Straßen
Grau geschwollen wie Gewürgte sehn.

Ineinander dicht hineingehakt
Sitzen in den Trams die zwei Fassaden
Leute, wo die Blicke eng ausladen
Und Begierde ineinander ragt.

⁶⁶ Vgl. Vollmer 1988, S. 137.

⁶⁷ Zit. aus Pinthus 1986, S. 59.

⁶⁸ Zit. aus Pinthus 1986, S. 45.

Unsere Wände sind so dünn wie Haut,
Daß ein jeder teilnimmt, wenn ich weine,
Flüstern dringt hinüber wie Gegröhle:
Und wie stumm in abgeschloßner Höhle
Unberührt und ungeschaut
Steht doch jeder fern und fühlt: alleine.

Das Gedicht beschreibt das Gefühl der Enge, das durch die dicht an einander gereihten Häuser vermittelt wird. Der Ausdruck dieses Gefühls wird sprachlich verdeutlicht durch die Alliteration „*Grau geschwollen wie Gewürgte*“. Die Fenster und Häuser werden durch „gegenseitige Anfassung“ beseelt/personifiziert, während die Menschen depersonalisiert erscheinen, indem sie „*wie Fassaden*“ nebeneinander in der Straßenbahn sitzen. Oberflächlichkeit und Gefühlskälte herrscht zwischen den Menschen, die orientierungslos nach Wärme und Kommunikation suchen, sie jedoch nicht zu finden scheinen. Die Wohnbereiche der Menschen sind so eng aneinander gedrängt – „*die Wände sind so dünn wie Haut*“, dass es keine wirkliche Privatsphäre gibt. Andererseits aber, leben die Menschen „*stumm in abgeschlossenen Höhlen*“ – jeder für sich ist einsam und allein.⁶⁹

2.4.1.2. Das Motiv der Apokalypse

Anhand des Motivs der Apokalypse signalisiert die Poetik der ersten Periode des deutschen Expressionismus eine historische Zeitenwende, in der Stagnation der Sozialbeziehungen, Ängste und sozialpolitische Probleme zu einer verbreiteten Stimmung von Überdruß und Lebensekel geführt hatten.⁷⁰

Das Motiv des Todes, als Schlusspunkt des Erdenlebens, präsentiert sich in Form von Visionen der letzten Nacht, als das erahnte Weltende – als kosmische Katastrophe, die für Veränderung/Zerstörung des Alten steht, gleichzeitig aber auch für Neubeginn und Hoffnung auf eine bessere Welt. „Leben“, „Welt“ und „Erde“, werden als synonym gebrauchte Vokabel für ein prinzipiell infragegestelltes irdisches Dasein eingesetzt, das sich als „wüstes Chaos“ präsentiert. Menschen werden zu *leblosen „Automaten“*, *die wie Marionetten agieren*. Auf einer ungastlichen Erde, einer vergehenden, verwesenden Welt, bewegt sich krankes Leben in Richtung Tod, in dessen Schatten der Mensch ständig steht. Es mangelt an Licht und Wärme – Finsternis und Nacht breiten sich aus. Unwirklichkeit und Leere, die Negativität der Zeit, der Tod als „*Herr der Zeit*“, „*die Starre einer toten Welt*“, „*apokalyptische Bilder des Weltuntergangs*“, „*trotzige Aufforderungen an Gott die missratene Schöpfung als*

⁶⁹ Vgl. http://lyrik.antikoerperchen.de/alfred-wolfenstein-staedter_textbearbeitung_8.html v.12.08.2012.

⁷⁰ Vgl. Reso 1969, S. 627.

Vorbedingung einer „neuen Erde“ rückgängig zu machen“, gehören zu den immer wiederkehrenden Themen und Motiven.⁷¹

Die sich um 1910 allgemein breit machende Weltuntergangsstimmung fiel zeitlich mit der Wiederentdeckung des Halleyschen Kometen zusammen, was viele Menschen in Panik versetzte, da ein Einschlag des Kometen auf der Erde befürchtet wurde – ein Bild, dessen sich die expressionistische Lyrik bevorzugt als Ausdruckform der Apokalypse bediente.

Jakob von Hoddis „Weltende“⁷²

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei,
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

Der Dichter beschreibt hier einen möglichen Einschlag des Kometen, bagatellisiert jedoch gleichzeitig die Ängste seiner Zeitgenossen, indem er die geschilderte Katastrophe verharmlost. Das Tosen des Meeres wird zum „hupfen“ – Das Herabfallen der Eisenbahnen von den Brücken steht in krassem Gegensatz zu den harmlosen Erkrankungen der meisten Menschen, die teilnahmslos und distanziert emotionslos dem ganzen Geschehen gegenüber stehen. Zu Beginn wird auf das Spießbürgertum angespielt.

Die zweite Strophe bringt den Aufruf zur Revolution mit den Worten „*der Sturm ist da*“ zum Ausdruck. („*Weltende*“ galt später als Auftaktgedicht des Expressionismus. Der Ausruf „*Der Sturm ist da*“ wurde oft als Verheißung für eine bessere Welt interpretiert.) Der grausame Tod der Dachdecker wird mit dem Herabfallen Dachziegeln verglichen – *die entzwei gehen*. Es handelt sich hier um das, für den Expressionismus charakteristische poetische Verfahren der „Verdinglichung“ bzw. „Entpersonifizierung“.⁷³

Eine ähnliche Darstellung der apokalyptischen Endzeitstimmung der damaligen Gesellschaft durch das Motiv des „Kometen“ finden wir auch in Georg Heyms Gedicht „*Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen*“ – wohl bekannter unter seinem inoffiziellen Titel „*Umbra vitae*“ (Schatten des Lebens).

⁷¹ Vgl. Rothe 1977, S. 34ff.

⁷² Zitiert aus Pinthus 1986, S. 39.

⁷³ Vgl. <http://lyrik.antikoerperchen.de/jakob-van-hoddis-weltende.textbearbeitung.149.html> v. 12. 08. 2012.

Georg Heym „*Umbra vitae*“⁷⁴

Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen
Und sehen auf die großen Himmelszeichen,
Wo die Kometen mit den Feuernasen
Um die gezackten Türme drohend schleichen.

Und alle Dächer sind voll Sternedeuter,
Die in den Himmel stecken große Röhren,
Und Zauberer, wachsend aus den Bodenlöchern,
Im Dunkel schräg, die ein Gestirn beschwören.

Selbstmörder gehen nachts in großen Horden
Die suchen vor sich ihr verlornes Wesen,
Gebückt in Süd und West und Ost und Norden,
Den Staub zerfegend mit den Armen-Besen.

[...]

Das Gedicht schildert den Eintritt des Kometen in die Erdatmosphäre. Reste des Schweifes des Meteoriten verglühen und „*schleichen drohend*“ als Sternschnuppen, die als „*große Himmelszeichen*“ bezeichnet werden, um die Zinnen der Stadtmauern, die zum Schutz des Menschen bestimmt waren, in dieser Situation jedoch nutzlos erscheinen. Das Bild der Sternschnuppen wird durch den Neologismus „*Feuernasen*“ besonders deutlich hervorgehoben. Durch die Verbindung mit dem Verb „*herumschleichen*“ wird eine Personifizierung bewirkt.

Die zweite Strophe kritisiert die Gesellschaft, die Menschen der damaligen Zeit, die sich für aufgeklärt hielten und nun aus Verzweiflung beginnen dem Aberglauben zu verfallen. – Sternedeuter, Zauberer tauchen überall auf und beschwören die Gestirne und wenden sich der Mystik zu. Den orientierungslos, identitätslos und marionettenhaft umherirrenden *Horden von Selbstmördern*, die *ihr verlorenes Wesen suchen*, stehen stellvertretend für die Entmenschlichung und Armut des arbeitenden Menschen durch die Industrialisierung.⁷⁵

2.4.1.3. Ironisch groteske Ausdrucksformen des Lebensgefühls

Ironie, „Schwarzer Humor“ und Groteske erscheinen im „Frühexpressionismus“ als bevorzugte Mittel, um das empfundene Lebensgefühl – *ein Hingerissensein zwischen Melancholie und Humor, zwischen Weltschmerz und Zynismus, zwischen Sentimentalität und Aggression, zwischen Ich-Zuwendung und Ich-Abwendung* – zum Ausdruck zu bringen.⁷⁶

⁷⁴ Zit. aus Pinthus 1986, S. 39.

⁷⁵ Vgl. <http://lyrik.antikoerperchen.de/georg-heyms-umbra-vitae-textbearbeitung,151.html> v.12.08.2012.

⁷⁶ Vgl. Vollmer 1988, S. 45.

Als Reaktion auf ein sinnlos gewordenen absurdes Dasein in einer entfremdeten in Sein und Schein gespaltenen Welt, bedienen sich die Dichter Formen des Paradoxen, der Welt des Scheins und der täuschenden Maskerade, um persönliche Verzweiflungsgefühle durch deren Verallgemeinerung zu maskieren.⁷⁷

Charakteristisch dafür erwies sich das Genre kabarettistischer Gedichte, die an den Bänkelsang angelehnt an naiv-romantische Volkslieder (Liebes- Vaganten- Schelmen- und Trinklieder) erinnern.

Dabei handelte es sich um zynisch provozierende Texte, die dem sozial- und zeitkritischen Muster entsprachen, soziale Missstände anprangerten, und die Pedanterie des Beamten und dessen Lebensweise dem Spott aussetzten. Ausgestoßene und Asoziale, wie Huren, Verbrecher und sonstige „Lumpen“, die als höher stehende Philosophen betrachtet werden, treten gegen die sog. „bürgerliche Normalität“ auf. Widersprüchlich und grotesk erweist sich hier die Wahl des traditionellen, Harmonie ausdrückenden Volksliedes als Darstellungform eines ganz entgegen gesetzten, disharmonischen, zerrissenen Weltbildes. In einer Art „Schockpoesie“ werden Milieus der Großstädte, der Vorstädte und Hinterhöfe dargestellt, während mittels einer dem Volkslied entsprechenden Naivität, ein lockeres, befreites Lebensgefühl vermittelt werden soll, das sich der damaligen bürgerlichen Moral entgegenstellt und Hoffnung auf Befreiung symbolisiert.⁷⁸

Der Identitätskrise, Selbstentfremdung und Ich-Spaltung wird durch den „Schwarzen Humor“ – einem verzweifelten, befreienden Lachen über die Absurdität des Lebens – Ausdruck verliehen.⁷⁹ – so wie in Alfred Lichtensteins Gedicht „*Capriccio*“.

Alfred Lichtenstein „*Capriccio*“⁸⁰

So will ich sterben:
Dunkel ist es. Und es hat geregnet.
Doch du spürst nicht mehr den Druck der Wolken,
Die da hinten noch den Himmel hüllen
In sanften Sammet.
Alle Straßen fließen, schwarze Spiegel,
An den Häuserhaufen, wo Laternen,
Perlenschnüre, leuchtend hängen.
Und hoch oben fliegen tausend Sterne,
Silberne Insekten, um den Mond –

Ich bin inmitten. Irgendwo. Und blicke
Versunken und sehr ernsthaft, etwas blöde,

⁷⁷ Vgl. Vollmer 1988, S. 46f.

⁷⁸ Vgl. Vollmer 1988, S. 51ff.

⁷⁹ Vgl. Vollmer 1988, S. 70.

⁸⁰ Zit. aus Vollmer 1988, S. 72.

Doch ziemlich überlegen auf die raffinierten,
Himmelblauen Beine einer Dame,
Während mich ein Auto so zerschneidet,
Daß mein Kopf wie eine rote Murmel
Ihr zu Füßen rollt ...

Sie ist erstaunt. Und schimpft dezent. Und stößt ihn
Hochmütig mit dem zierlich hohen Absatz
Ihres Schuhchens
In den Rinnstein –

Alfred Lichtenstein spielt in seinem, hier zitierten Gedicht „*Capriccio*“, mit dem Absurden, in dem er seine Todesstimmung in verregneten Straßen durch eine beeindruckende Metaphorik „schwarzer Spiegel“ zum Ausdruck bringt. Motive des Todes, *der Dunkelheit, Regen in einer anonymen Großstadt werden zu Metaphern der Verlorenheit, der Einsamkeit und Kälte.* Leuchtende Straßenlaternen erwecken den Eindruck von „*Perlenschnüren*“ und beim Anblick der Sterne entsteht in ihm das Bild „*silberner Insekten, die vom Nachthimmel hängen*“. Die zu Beginn des Gedichts vermittelte Trauerstimmung wird unterbrochen, indem der Dichter durch einen *Perspektivenwechsel sein Schicksal objektiviert und verallgemeinert.* ([...] *Du spürst nicht mehr den Druck der Wolken* [...] Kurz darauf *mündet das Gedicht wiederum in starke Ichbezogenheit.* *Der Todgeweihte*, der die Absicht hat seinem Leben ein Ende zu bereiten, erkennt die Ursache seiner Seelenqual in der *verzweifelten Sehnsucht nach der Liebe einer Frau.* Dieser Erkenntnis folgt ein Gefühl der Überlegenheit, die Überzeugung das Leid zu überwinden, doch es ist zu spät. Der scheinbar Gerettete wird von einem Auto „*zerschnitten*“ und sein Kopf rollt „*wie eine rote Murmel*“ zu *Füßen des Objekts seiner Sehnsucht.* Hochmütig und erstaunt versetzt sie (seine Angebetete) dem rollenden Kopf mit Fuß einen Stoß, so, dass er im Rinnsal landet. Es handelt sich hier um groteske Darstellung des Todes eines „leidenden Menschen“ dessen Kopf und Zentrum seines Geistes zum leblosen Objekt verkommt, dessen Leiden auch nach dem Tode noch fortdauern. In der Verpackung eines makabren Scherzes, mit dessen Hilfe der Künstler versucht das Leiden durch Zynismus zu bekämpfen und der grausamen Tragik des Lebens eine komisch-groteske Note abzugewinnen.⁸¹

⁸¹ Vgl. Vollmer 1988, S. 72ff.

2.4.1.4. Der „Reihungsstil“

Ein besonders Charakteristikum frühexpressionistischer Lyrik stellen die sog. „Dämmerungsgedichte“ oder „Simultangedichte“ dar, in denen ein neuer Kunststil der Epoche, der sog. „Reihungsstil“ zum Ausdruck kommt.

Das Geschehen wird dabei nicht im zeitlichen Nacheinander betrachtet, sondern präsentiert sich durch ein Nebeneinander gleichzeitiger Wahrnehmungen, was einer Aufhebung der traditionellen Wahrnehmung von Raum und Zeit – „Verräumlichung der Zeit“ – gleichkommt.⁸² Auf diese Weise zeigt sich das unsichere Zeitgefühl der Menschen, bestimmt durch Hektik und Geschwindigkeit des Raumes, den die Großstadt verkörperte.⁸³

Alfred Lichtensteins Gedicht „Die Dämmerung“ soll an dieser Stelle als typisches Beispiel eines „Dämmerungsgedichtes“ fungieren.

„Die Dämmerung“⁸⁴

Ein dicker Junge spielt mit einem Teich.
Der Wind hat sich in einem Baum gefangen.
Der Himmel sieht verbummelt aus und bleich,
Als wäre ihm die Schminke ausgegangen.

Auf langen Krücken schief herabgebückt
Und schwatzend kriechen auf dem Feld zwei Lahme.
Ein blonder Dichter wird vielleicht verrückt.
Ein Pferdchen stolpert über eine Dame.

An einem Fenster klebt ein fetter Mann.
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.
Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen.

Der Autor selbst nahm, in einem Kommentar zum vorliegenden Gedicht, Stellung zu den Intentionen, die sein lyrisches Werk bestimmten, die ich an dieser Stelle, teilweise, unter Einbeziehung einer erklärenden Interpretation durch Vollmer, in meine Arbeit übernehme.

Im Wesentlichen geht es hier um die Absicht:

den Unterschied der Zeit und des Raumes zugunsten der Idee zu beseitigen. Das Gedicht will die Einwirkung der Dämmerung auf die Landschaft darstellen. In diesem Fall ist die Einheit der Zeit bis zu einem gewissen Grade notwendig. Die Einheit des Raumes ist nicht erforderlich. [...] Bildhaft dargestellt wird die Dämmerung am Teich, am Baum, am Feld, am Fenster, irgendwo ... in ihrer Einwirkung auf die Erscheinung eines Jungen, eines Windes,

⁸² Vgl. Vollmer 1987, S. 91.

⁸³ Vgl. Vollmer 1987, S. 107.

⁸⁴ Zit. aus Vollmer 1987, S. 90.

eines Himmels, zweier Lahmer, eines Dichters, eines Pferdes, einer Dame, eines Mannes, eines Jünglings, eines Weibes, eines Clowns, eines Kinderwagens, einiger Hunde ...

Indem der Dichter zugunsten der Idee auf die traditionelle Raum-Zeit-Anschauung verzichtet – wird die *Totalität eines Weltgeschehens, anhand des Naturvorgangs, der hereinbrechenden Dämmerung sichtbar gemacht*. Der Dichter gibt nicht die äußere Realität – eine real denkbare Landschaft – wieder, sondern das Bild einer „inneren Idee“.⁸⁵ Die einzelnen Ereignisse haben nur die Gleichzeitigkeit gemeinsam, man könnte sie beliebig erweitern. Der Dichter beschreibt nur, was er hört und sieht, *ohne überflüssige Reflexionen*.⁸⁶ Dadurch wird der Charakteristik der expressionistischen Simultangedichte entsprochen, deren Anliegen es ist, *die Zeit zu versprachlichen*.⁸⁷

Reflexionen der Philosophie Henri Bergsons

Das hier angewendete poetische Verfahren, das mit dem *Dualismus „Zeit“/Dauer und „Raum“* in Zusammenhang gebracht wird, basiert auf lebensphilosophischen Theorien des französischen Philosophen Henri Bergson, der großen Anteil an der ideologischen Fundierung des Expressionismus hatte.

Bergson sieht, im Gegensatz zu *Emanuel Kant, der Zeit und Raum als gleichberechtigte unserer Anschauung betrachtet*, Zeit und Raum, als wesensverschieden an.⁸⁸

Der Raum entspricht der Materie, dem Intellekt, der naturwissenschaftlichen Analyse, die nur räumlich quantitativ vorgehen kann. Dem entgegengesetzt, ist das Bewusstsein, das auf dem Gedächtnis aufbaut, wesentlich von der zeitlichen Komponente bestimmt. Der Mensch ist im Alltag gewohnt, alles quantitativ, auf den Nutzen ausgerichtet, zu sehen. *Um ein Problem aber wirklich zu erkennen und zu lösen, [gilt es] dem Intellekt [zu] entsagen und sich der eigentlichen Intelligenz zuzuwenden, die in ihr Blickfeld über das Räumliche hinaus auch die Zeit einbezieht. Sie zerlegt die Faktoren des Bewusstseins nicht in einzelne räumliche Bilder, die sie nebeneinander stellt, sondern sie erfasst sie insgesamt in ihrem zeitlichen Zusammenhang.* Um das eigentliche Sein zu erfassen, gilt es *mit Hilfe der Intuition in das Wesen der Dinge einzudringen*, einer Methode die in gewissem Sinne auch jener der Kunst entspricht, die *Dinge nicht unter dem Aspekt der Nützlichkeit betrachtet*. Die Sprache eines Dichters dient nicht der reinen Kommunikation, sondern als Mittel um verborgene Zusammenhänge aufzudecken. Der Dichter kann, wie ein Philosoph, mit Hilfe der Metapher

⁸⁵ Vgl. Vollmer 1987, S. 95f.

⁸⁶ Vgl. Vollmer 1987, S. 102.

⁸⁷ Vgl. Vollmer 1987, S. 106.

⁸⁸ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Henri_Bergson v.26.08.2012.

*Tiefendimensionen schaffen, der der Logik nicht zugänglich sind – indem er Dinge miteinander verknüpft, die logisch nicht vereinbar sind.*⁸⁹

Die für die expressionistische Lyrik relevant erschienenen Theorien Bergsons bezogen sich hier vor allem auf die Idee einer neuen Art der künstlerischen Betrachtung, bei der die Intuition gegen und über den Verstand gestellt wurde.⁹⁰

Unter diesem Aspekt wurden die philosophischen Ideen Bergsons mit dem Abstraktionsprozesses der modernen Kunst in Zusammenhang gebracht. Basierend auf dessen revolutionierender künstlerischer Auffassung von Raum und Zeit, die eine Außerkraftsetzung bisheriger Logik und Kausalität erforderte und als „*neue Weltbegegnung*“ betrachtet wurde, veränderte sich die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft. *Der Künstler ist nicht mehr „Opfer der Welt“ sondern ein Weltschöpfer und Weltgestalter.* Durch die Veränderung der die räumlichen und zeitlichen Vorstellungen verliert der Raum seine Einheit, *die Zeit steht still, wird zum Raum.* Kunst versucht nicht mehr die *äußere, willkürlich-relative Erscheinungsform der Dinge* zu erfassen, sondern deren *Absolutheit und Totalität.*⁹¹ Misstrauen gegenüber Verstand, Logik und Analytik *ließ die Bedeutung der unmittelbaren Intuition, der Vision, verstärkt in den Vordergrund treten.*⁹²

Hartmut Vollmer bringt das Phänomen auf den Punkt indem er erklärt:

*Die Zeit wird im Verlust ihres zeitlichen Nacheinander zeitlos: sie steht in der Gleichzeitigkeit des Geschehens still, erscheint „räumlich“. Der Raum wiederum wird im raschen Wechsel der Bilder raumlos: er verliert seine Einheit und löst sich auf.*⁹³

Sprachlichen Ausdruck findet das Prinzip der raumzeitlichen Auflösungserscheinungen in der expressionistischen Lyrik in Form der Parataxe, wodurch Aussagen, die meist nur assoziativ und nicht logisch aneinander gereiht sind, *durch das Fehlen von Konnektoren gleichwertige, gleichgewichtige Bedeutung* verschafft wird. *Die Parataxe tritt vorherrschend als metrisch-syntaktische Einheit in Form des Zusammenfallens von Satz- und Zeilenende auf.*⁹⁴

⁸⁹ Vgl. Drews 1983, S. 119ff.

⁹⁰ Vgl. Drews 1983, S. 122.

⁹¹ Vgl. Vollmer 1987, S. 84.

⁹² Vgl. Vollmer 1987, S. 85.

⁹³ Zit. Vollmer 1987, S. 91.

⁹⁴ Vgl. Vollmer 1987, S. 91.

2.4. 2. Beispiele deutscher expressionistischer Lyrik der Jahre 1914-1918

Nicht mehr bedrohliche Visionen und Ängste stehen im Zentrum der Lyrik, sondern die Schilderung von Tatsachen, von Lebensumständen, die der Mensch nicht zu beeinflussen in der Lage ist. Tod und Trauer sind überall gegenwärtig, die Männer waren in den Krieg gezogen, die Frauen alleine/ oft als Witwen zurückgeblieben. Selbst der lebendige Verkehr in den Großstädten gleicht einem Trauerzug.

Das folgende, hier zitierte Gedicht von Yvan Goll „*Klagen will ich*“ bringt die Verzweiflung über den Ausbruch des Krieges und die veränderte Lebenssituation der Menschen zum Ausdruck.

Yvan Goll „**KLAGEN WILL ICH**“⁹⁵

Iwan Goll

KLAGEN WILL ICH über den Auszug der Männer aus
ihrer Zeit;
Klagen über die Frauen, deren zwitscherndes Herz nun
schreit;
Alle Klagen will ich sammeln und wiedersagen,
Wenn die Witwen unter surrender Lampe ans bedrängte
Mieder sich schlagen;
Ich höre die Kinder mit blonder Stimme vor Schlafengehn
nach dem Vatergott fragen;
Auf allen Gesimsen seh ich Photographien mit Efeu,
lächelnd der Vergangenheit treu;
Aus allen Fenstern brennen die Blicke verlassener Mädchen
in starre Weiten;
In allen Gärten pflegt man Astern, als wäre ein Grab
vorzubereiten;
In allen Straßen wandern die Wagen langsamer, als wären sie
im Trauerzug;
In allen Städten schlagen die Glocken tiefer, denn immer ist
jetzt einer, den eine Kugel zur Erde schlug;
In allen Herzen ist eine Klage,
Ich höre sie lauter alle Tage.

Auch Ludwig Rubiner beklagt in einem Gedicht, mit dem Titel: „*Die Frühen*“, das Scheitern der idealistischen, revolutionären Ideen des Expressionismus. Er nimmt vorerst Bezug auf charakteristische Motive frühexpressionistischer Lyrik (Bogenlampen, Cafés, grüner Sumpf, Perlen, Planetenflüge) und setzt in weiterer Folge Dunkelheit/Schatten in Gegensatz zum „*himmlischen Licht*“, zu Gemeinsamkeit/Bruderschaft mit dem *göttlichen Menschen des Himmels*. (Ideen, die die spätere Phase expressionistischer Lyrik charakterisierten) Er beklagt, dass auch durch die *Vielmundstimme des Sonnen-Universums*, durch die die „Weltrevolution“

⁹⁵ Zit. aus Reso 1969, S. 361.

gelingen sollte, die durch Individualismus und idealisierte Vorstellungen nicht zu bewerkstelligen gewesen war, gescheitert ist. „*Der Lichtmensch*“ sei im Dunkel geblieben – der Krieg, auf den viele auch ihre Hoffnungen aufgebaut hatten, war gekommen – aber er hatte nur den Tod gebracht.

2.4.3. Beispiele deutscher expressionistischer Lyrik der Jahre 1918 - 1923

Hier steht thematisch die realistische Revolution im Vordergrund. Politik und Ideologie haben idealistische Vorstellungen von einem bevorstehenden Paradies verdrängt. In der der Lyrik spiegeln sich der Schrecken des Krieges, die Enttäuschung über den verlorenen Krieg und die missglückte Revolution, aber auch die Idee, dass der revolutionäre Gedanke noch immer gegenwärtig ist. Der Stil wirkt abgehackt, die Verse sind verkürzt, so wie etwa bei folgendem Gedicht.

Johannes R. Becher „Ewig im Aufruhr“⁹⁶

Ewig im Aufruhr
Wider die Feste
Wütendster Würger,
Der Schlächter des Lamms.
Reißet zerreißen
Gewaltsame Böen,
Finsternisse
Den Wucherer-Turm!
Die Tyrannen
Zerplatzten auf Thronen.
Hah es zerschmolz
Wahn-Gewölk schon der Nacht.
Sehet auch schrumpfen
Die Kannibalen der Erben.
Nichtmehr den Reichen nur
Schenkt sich die Welt.
[...]

Mitunter wird in Epigraphen, in Art einer Widmung, an Dichter des frühen Expressionismus erinnert. („*Für Georg Kaiser*“ „*Den Brüdern, die nichts mehr zu wählen haben*“). Wortfetzen lassen Erinnerungen an bekannte Gedichte der ersten Entwicklungsphase des Expressionismus aufkommen.

Angesichts der nachfolgend zitierten Stelle eines Gedichts von Yvan Goll mit dem Titel „*Paris brennt*“, durch das der Dichter offensichtlich seine Begeisterung für die Ideen der französischen Revolution Ausdruck verleihen will, kam ich nicht umhin, durch das Bild eines

⁹⁶ Zit. aus Reso 1969, S. 501.

vor ein Autorad rollenden Kopfes an Alfred Lichtenstein's Gedicht „*CAPRICCIO*“ erinnert zu werden.

Yvan Goll „*Paris brennt*“⁹⁷

[...]

VIVE LA FRANCE

Unfall

Auflauf

Sekundenfilm

Ein Kopf

Ein Hut

Ein Kopf von fünfzigtausend Köpfen

Scheitel gut bürgerlich

Ein Kopf rollt hin

O unerbittlich Autorad

[...]

Oft wird die Form der Ballade verwendet, um revolutionär/ideologischen Gedanken, aber auch der Enttäuschung über den verlorenen Krieg, der nichts an der gesellschaftlich-sozialen Situation geändert hat, Ausdruck zu verleihen. Das Gedicht „*Die Panzerwagen-Ballade*“ von Johannes Becher, Hugo Sonnenschein's „*Bergmannballade*“ oder Klabund's „*Ballade des Vergessens*“ weisen beispielsweise bereits durch den Titel auf diese literarische Form hin.

In der Art eines Refrains, wird, beispielsweise, im hier zitierten Gedicht, am Ende jeder Strophe, zur Steigerung der Expressivität, das Wort „*vergessen*“ wiederholt.

Klabund „*Die Balade des Vergessens*“⁹⁸

In den Lüften schreien die Geier schon,

Lüstern nach neuem Aase.

Es hebt so mancher die Leier schon

Beim freibiergefüllten Glase,

Zu schlagen siegreich den alt bösen Feind,

Tät er den Humpen pressen ...

Habt ihr die Tränen, die ihr geweint,

vergessen, vergessen, vergessen.

Habt ihr vergessen, was man euch tat,

des Mordes Dengeln und Mähen?

Es lässt sich bei Gott der Geschichte Rad

Beim Teufel nicht rückwärts drehen.

Der Feldherr, der Krieg und Nerven verlor,

Er trägt noch immer die Tressen.

Seine Niederlage erstrahlt in Glor

Und Glanz: Ihr habt sie vergessen.

[...]

⁹⁷ Zit. aus Reso 1969, S. 537.

⁹⁸ Zit. aus Reso 1969, S. 584.

Charakteristisch für die Lyrik dieser Phase sind auch gezielte Wiederholungen militärischer Lexeme, wie „Panzerwagen“, die ebenfalls eingesetzt werden, um besondere Aufmerksamkeit und Expressivität zu erzielen. Aus demselben Grund werden auch ungewöhnliche Subjekt/Prädikat Kombinationen gebildet, wie etwa: „Die Panzerwagen gurgeln“. Die Bildlichkeit findet häufig ihren Ausdruck in der Simulierung abstrakter, oft schockierender Vorstellungen und unüblicher syntaktisch/semantischer Verbindungen, wie folgende Beispiele illustrieren. „Überall sprießt hier auch das giftige Distelunkraut der Stahlhelme“ „Bajonette ätzende Nessel“ „Sterne niederschlürfend“ „der infame heuchlerische Redakteur der Regierung [...] stochert befriedigt im Leichenbrei“ „über Geknöchel knirschender Schädel und Gebälk“ „nebelverschleimte Zwischenräume“ „die Winde färben magisch sich“⁹⁹. Mittels schockierender Bilder wachgerufener Erinnerungen an das Grauen des Krieges – an der Front, aber auch in den Städten – und Hinweise auf die noch immer unveränderte gesellschaftlich-soziale Situation, versuchten die deutschen expressionistischen Lyriker den revolutionären Gedanken zu schüren, wie etwa im folgenden Gedicht, das auszugsweise hier zitiert werden soll.

Johannes R. Becher¹⁰⁰

FLIEGERBOMBEN PRASSELTEN,
Hindurch durch den Giftgasnebel
Schoben an sich
Die Panzerwagen.
Stoßtrupps
Arbeiteten sich vor
Im Blutmorast:
Das Messer zwischen den Zähnen,
Eierhandgranaten knirschten ein sich
Im Menschenfleisch
Wie in frischgebackenes Brot.

Dort hinter der Front,
In den Städten,
Hockten,
In Kellern zusammengepresst,
Kinder, Greise, Weiber:
Schmeckten den Tod.
Im Wind wehte Leichenduft.
Die Gedärme scheuerte wund das Kriegsbrot.
Graupen, Kohlrüben.
Auseinandersäbelte die berittene Polizei
Die Hungerpolonaisen.
Und mit flammenden Lettern
Hin über den Himmel

⁹⁹ Vgl. Reso 1969, S. 506ff.

¹⁰⁰ Zit. aus Reso 1969, S. 579.

Geschrieben stand
– bengalisch umspielt von
Scheinwerfern –:
„Zeichnet Kriegsanleihe!“
[...]

Es segnete
Das Mordwerkzeug
Die Geistlichkeit
Aller Länder
Ein jedes Volk hat seinen eigenen Gott,
Ein jedes Volk seinen eigenen Christus.
Gott kämpft im Schützengraben gegen Gott
Christus gegen Christus.
[...]

Zu Tausenden
Aber krochen schon herum auf der Oberfläche
Der Erde
Die Kriegsoffer:
Gelähmte,
Verrückt-Geschossene,
Tuberkulöse Munitionsarbeiterinnen,
Kriegskinder – –
Und von Verwesungsduft parfümiert
Schaukelten hin und her
Die lebendigen Leichname auf den Thronen,
auf riesigen Schallhörnern
Blökten senile Minister inzwischen
In die Welt
Neue Kriegsaufrufe. –

Durch die in Großbuchstaben hervorgehobene Aussage FLIEGERBOMBEN PRASSELTEN, anstelle eines Titels, wird gleich zu Beginn ein Höchstmaß von Aufmerksamkeit erreicht, und es werden schreckliche Erinnerungen beim Leser hervorgerufen. Mittels Epigraph *„Was gewesen ist, ist gewesen – oder: keiner denkt mehr daran.“* wird eine Art Mahnung und Aufruf zum Widerstand gegen die herrschenden politischen Verhältnisse und die noch immer herrschende Kriegseinstellung der politischen Machthaber ausgesprochen.

Noch deutlicher kommt der revolutionäre Gedanke in Oskar Kanebls Gedicht *„Wer fragt danach?“*¹⁰¹ durch eindringliche und wiederholte Fragen und festgestellte Tatsachen zum Ausdruck: *„Proletarier erschlagen. Wer fragt danach?“* *„Proletarierwitwen. Wer fragt danach?“* *„Proletarierkinder verwaist. Wer fragt danach?“* Den Schluss bildet die Antwort: *„Wir Lebenden wollen euch Antwort geben. Proletarier erschlagen. Wir fragen danach.“*

¹⁰¹ Zit. Reso 1969, S. 614.

2.5. DER ANTEIL RUSSLANDS AM DEUTSCHEN EXPRESSIONISMUS

2.5.1. Literarische Wechselbeziehungen zwischen Russland und Deutschland

Sobald auch in Russland, nach der ersten russischen bürgerlich-demokratischen Revolution im Jahre 1905, der Wille zur Modernisierung seiner gesellschaftlichen Grundlagen ersichtlich wurde, kam es zwischen Deutschland und Russland zu einer verstärkten geistigen Annäherung, die insbesondere in literarischen Wechselbeziehungen zum Ausdruck kam, die nicht unwesentlich dazu beigetragen haben, dass man von einem Anteil Russlands am deutschen Expressionismus sprechen kann.

Russische revolutionäre Ideen, die bereits in den 80-er Jahren des 19. Jahrhunderts, in Form von Übersetzungen der Werke Belinskijs, Herzens oder Bakunins nach Deutschland gelangt waren, fanden besondere Verbreitung als Objekt der Rezeption in der deutschen Literatur, andererseits war aus den Werken russischer Denker und Dichter die Begeisterung für Ideen französischer Sozialutopisten und deutscher Philosophen, wie Hegel, Fichte und Schelling zu erkennen.¹⁰² Wie Valentin Belentschikow in der Einführung zu seiner *„Monographie zu Geschichte der deutsch-russischen Literaturbeziehungen“* betont, *hatte Russland direkt und indirekt seinen „Anteil“ am deutschen Expressionismus, der sich sozusagen als Bindeglied auf zwei Ebenen erwies. Einerseits gab Russland zurück, was es im Laufe des 19. Jahrhunderts von der deutschen Kultur, Literatur und Philosophie an Werten aufgenommen hatte. Andererseits hatte das rege Interesse der deutschen expressionistischen Kulturszene für die russische idealistische Philosophie, die russische Literatur (vor allem Dostojewskij, Tolstoj) aber auch für russische revolutionäre Ideen, im deutschen literarischen Expressionismus deutliche Spuren hinterlassen.*¹⁰³ Belentschikow sieht *die wichtigste Eigenheit der deutschen Expressionisten in ihrem Verhältnis zu Russland darin, dass sie die klassische russische Literatur und die gesellschaftlichen Ideen als einheitlichen Prozess aufnahmen, in dem in wachsendem Maße allgemeinemenschliche Werte gespeichert wurden. Dabei haben sie das russische Gedankengut auf eigene Art rezipiert und realisiert*¹⁰⁴ und darauf basierend eine neue Ästhetik und Poetik entwickelt, die ihrerseits die russische Kultur und Literatur nach der Oktoberrevolution beeinflusst hat.¹⁰⁵

¹⁰² Vgl. Belentschikow 1993, S. 50.

¹⁰³ Vgl. Belentschikow 1993, S. 7f.

¹⁰⁴ Zit. Belentschikow 1993, S. 13.

¹⁰⁵ Vgl. Belentschikow 1993, S. 7.

In den Jahren des Ersten Weltkriegs betrachteten die deutschen Expressionisten den Zustand zwischen Utopie und Revolution, der im Angesicht der Oktoberrevolution seinen Gipfelpunkt erreicht zu haben schien, als Hauptinhalt der „russischen Idee“, die im Sinne von Dostojewskijs philosophischer Gedankenwelt vom „Allmenschen“ von Osten auf die ganze Welt ausstrahlen sollte.¹⁰⁶ Vornehmlich auf Solov’ev und Dostojewskij zurückgehenden philosophischen Ideen von der *historischen Vervollkommnung der Gesellschaft, der Überwindung des Individualismus und dem Heranreifen der Bedingungen für eine Vereinigung der Völker und Kulturen, der ganzen Menschheit*, rückten immer mehr ins Zentrum des Interesses, die in der *hypothetischen Konzeption vom „neuen Menschen“ ihren Ausdruck fanden*.¹⁰⁷

2.5.2. Der Begriff „neuer Mensch“

Der Begriff „neuer Mensch“, wurde erstmals im Zusammenhang mit der philosophischen Kategorie der „Alleineinheit“ vom russischen Denker Solov’ev mit der gesellschaftlich-sozialen Entwicklung in Russland in Zusammenhang gebracht. Das Einheitliche sollte, Solov’evs Weltsicht entsprechend, zum *Nutzen aller eingeschlossenen Elemente weiter einwickelt werden*. Der Mensch wurde in diesem System umfassender betrachtet, als nur in seinen biologischen, nationalen, konfessionellen oder sozialen Funktionen. Das „Prinzip der Freiheit“ mit einschließend, wird er als Teil des Seins betrachtet, was zur *logischen Konzeption des hypothetischen „Allmenschen“ [führte] der in sich göttliche und materielle Urquellen in sich vereinigt*.¹⁰⁸

Die Problematik des „neuen Menschen“, die sich im Zuge der politischen und gesellschaftspolitischen Veränderungen entwickelte, erweckte auch in Europa großes Interesse, und löste zahlreiche Polemiken hinsichtlich der verschiedensten Vorstellungen vom „neuen Menschen“ aus. In der Vorstellung der deutschen Expressionisten, aber auch der russischen Denker, wurden zwei Hypostasen des „neuen Menschen“ in Russland unterschieden: eine hypothetische, vor der Oktoberrevolution 1917, und eine reale, nach der Revolution. Betrachtet man den „neuen Menschen“ **aus der Sicht des traditionellen russischen Denkens**, dann ist sein Bild verbunden mit der philosophischen Idee des russischen Menschen, der im Laufe der Jahrhunderte einen Ausweg aus der Passivität suchte und auf etwas Wunderbares hoffte, das die schwere, ausweglose Existenz, zwangsläufig,

¹⁰⁶ Vgl. Belentschikow 1993, S. 13.

¹⁰⁷ Vgl. Belentschikow 1993, S. 10f.

¹⁰⁸ Vgl. Belentschikow 1993, S. 57f.

ablösen würde. Bis zum Ende des 19. Jahrhundert verkörperte „*der christliche neue Mensch*“ die Ideen vom „*Glück durch Opfer*“, so, wie sie aus der Bibel in Form von Predigten der Apostel herauszulesen waren. Gegen Ende des 19. Jahrhundert veränderte sich das Bild des „*neuen russischen Menschen*“. Neben dem christlichen trat immer stärker der soziale Aspekt ins Zentrum des Interesses und fand auch seinen Ausdruck in der russischen Literatur.¹⁰⁹

Der veränderte Typ des „neuen russischen Menschen“, der sich Ende des 19. Jahrhunderts in der russischen Literatur noch als „*Januskopf*“ mit einem christlichen und einem sozialen Gesicht präsentierte, veränderte sich im Laufe der Jahrzehnte weiter – entwickelte sich im Zeichen der politischen Umwälzungen, über die Figur des „*Nihilisten*“, zum „*Bolschewiken*“.¹¹⁰

Während die ursprüngliche These vom „neuen Menschen“ die individuelle menschliche Vervollkommnung in der Versenkung ins eigene Ich sah, und den Kampf mit sich selbst beinhaltete, wurde der Begriff des „neuen Menschen“ letztendlich in den Dienst des Klassenkampfes gestellt.¹¹¹

Der von Dostojewskij kreierte Typus des „*Allmenschen*“ wurde in diesem Zusammenhang als Symbol der Vereinigung, auch unterschiedlicher Nationen, betrachtet.¹¹²

Die Überwindung des Individualismus im Zeichen des „*Allmenschen*“ wurde mit Brüderlichkeit und Kollektivismus verbunden, sowie der Illusion, von deren Realisierung durch die Bolschewiki, in Zusammenhang gebracht.¹¹³

2.5.3. Die Rolle des „Dichters“ bei der Verbreitung politischer Ideen

Leben und Schaffen Dostojewskijs wurde von den deutschen Expressionisten als besondere Tat und Legende interpretiert. In der Rolle des „Dichters“, wird er als Vertreter der Armen und Erniedrigten und als Prophet einer besseren Welt betrachtet, aber auch fälschlich als „Nihilist“, mit dem man den neuen atheistischen revolutionären russischen Menschen identifizierte.¹¹⁴

Basierend auf der besonderen Rolle des Dichters und der Idee der „*Macht des literarischen Propheten*“ wurde die **neue Konzeption der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft** entwickelt, in die Politik einzugreifen.

¹⁰⁹ Vgl. Belentschikow in *Welt der Slaven* 1993, S. 203.

¹¹⁰ Vgl. ebenda, S. 203.

¹¹¹ Vgl. ebenda, S. 207.

¹¹² Vgl. ebenda, S. 205.

¹¹³ Vgl. Belentschikow 1993, S. 42ff.

¹¹⁴ Vgl. Belentschikow, in *Welt der Slaven* 1993, S. 205f.

Damit verbunden wurden:

Aktive Teilnahme des Literaten und Künstlers an der gesellschaftlichen Bewegung

Mobilisierung einer breiten öffentlichen Meinung

Suche nach rationalen Wegen zu Vervollkommnung des Menschen und der Gesellschaft
*Suche nach neuen ästhetischen Wirkungsformen in allen literarischen Genres.*¹¹⁵

Der deutsche Expressionist Rubiner betrachtet in seinem berühmten Artikel „**Der Dichter greift in die Politik**“ die Literatur als Macht des Wortes bzw. als sozialen Motor zur Mobilisierung der Massen und sieht die Rolle des Dichters als Propheten *in einer totalen Politisierung* „für die Änderung der Welt“.¹¹⁶

Nach der Oktoberrevolution erhielt die Annäherung Russlands und Deutschlands durch die ideologischen und politischen Entwicklungen einen starken Impuls, wobei der Expressionismus als progressive Bewegung der deutschen jungen Generation eine Zeit lang besonders hervortrat.¹¹⁷

Anfang der 20-er Jahre weilten viele deutsche Expressionisten in Sowjetrußland und beteiligten sich an der Kulturrevolution. Die von ihnen in russischer und deutscher Sprache publizierten Eindrücke, führten zu einer Flut von, teils subjektiv gefärbter, Literatur über Rußland. Einige radikale deutsche Expressionisten (Pfemfert, Schickele, Rubiner, Becher) waren fest überzeugt von der geistigen Verwandtschaft des Expressionismus mit dem russischen Kommunismus, mit dem Argument, dass sie beide *die Abkehr vom Erbe der Väter und Vorzeichen des Aufbruchs und Neubeginns* in sich tragen.¹¹⁸ Kasimir Edschmid setzte dem entgegen, dass die Russen unter *Gemeinschaft* etwas anderes verstanden als die *comunita* der Expressionisten, nämlich *die Vernichtung des Individuellen und termitehnafte anonyme Tätigkeit für den Staat*. Rubiner hätte *wahrscheinlich aus taktischen Gründen die Mitarbeiterschaft der „Dokumente der geistigen Weltwende“ paradox zusammengesetzt*.¹¹⁹

Edschmid räumt allerdings ein: *Der russische Staat sah damals selbst für den Erben großer kapitalistischer Vermögen paradiesisch aus. Er war in künstlerischen Dingen von höchster Radikalität, was Qualität und Liberalität, was die Form anging. [...] Die Künste wurden apollinisch geehrt und gefördert – Man betrachtete Rußland als Idealstaat – als endlich realisierte Idee.*¹²⁰

¹¹⁵ Zit. Belentschikow 1993, S. 14.

¹¹⁶ Vgl. Belentschikow in *Welt der Slaven* 1993, S. 207.

¹¹⁷ Vgl. Belentschikow 1993, S. 11.

¹¹⁸ Vgl. Belentschikow 1993, S. 41.

¹¹⁹ Vgl. Edschmid 1964, S. 105.

¹²⁰ Vgl. Edschmid 1964, S. 106.

3. Der Expressionismus in Russland

Im Zuge der allgemeinen Bestrebungen um 1900 nach Neuerungen im Rahmen der poetischen Systeme zu suchen, tauchten um 1910 fast gleichzeitig in der Literatur Russlands, sowie in Deutschland, poetische Verfahren des frühen Expressionismus auf. Dazu gehören vor allem die Gleichzeitigkeit/Simultanität, Kontrast und die Ablehnung der Grenzen zwischen Zeit und Raum.¹²¹

Im Rahmen der russischen Avantgarde hat der Expressionismus als Bewegung eine untergeordnete Rolle gespielt. Es gab allerdings zahlreiche persönliche Kontakte russischer Künstler und Literaten mit der deutschen Kunstszene, wodurch erste Informationen über den deutschen Expressionismus nach Russland eingeflossen sind.¹²²

3.1. ERSTE KONTAKTE MIT DEM DEUTSCHEN EXPRESSIONISMUS

Insbesondere russische symbolistische Kreise pflegten **um die Jahrhundertwende** enge Kontakte mit deutschen Übersetzern und Publizisten, einerseits aus dem Bestreben der Verbreitung ihrer Werke, andererseits aber auch aus Interesse an neuen Themen, Motiven und poetischen Verfahren. Als deutsche Vermittler solcher Kontakte galten in erster Linie der deutsche Literaturwissenschaftler Maximilian Schick, der deutsche Schriftsteller Johannes von Günther und der russisch-jüdische Kulturhistoriker Alexander Eliasberg, der nach seinem Studium in Moskau nach Deutschland emigriert war. Sie hatten sich in der Zeit nach 1900 aktiv am literarischen Leben des russischen Symbolismus beteiligt und intensiv mit Übersetzungen russischer symbolistischer Literatur ins Deutsche beschäftigt.¹²³

Um 1910 gelangten durch Johannes von Günther und Alexander Eliasberg erste Informationen über den deutschen Expressionismus in die russischen Literaturzeitschriften, wobei Alexander Eliasberg als besonderer Befürworter der neuen Stilrichtung galt.¹²⁴

Er fungierte auch als Herausgeber der ersten Sammlung deutscher expressionistischer Lyrik in Russland.¹²⁵

Ab 1912 erregte die deutsche expressionistische Lyrik Aufmerksamkeit im Umkreis der Kunstszene Russlands und fand Beachtung durch literaturkritische Beiträge in russischen Literaturzeitschriften, in Form von Übersetzungen ins Russische, aber auch durch Übernahme

¹²¹ Vgl. Vgl. Belentschikow 1994, S. 10.

¹²² Vgl. Drews 1983, S. 189.

¹²³ Vgl. Belentschikow 1994, S. 8.

¹²⁴ Vgl. Drews 1983, S. 189.

¹²⁵ Vgl. Belentschikow 1994, S. 22.

der poetischen Prinzipien inklusive Transformierung der Themen und Motive, als Bereicherung der russischen Poetik durch expressionistische Möglichkeiten.¹²⁶

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurden die Verbindungen zu Deutschland für einige Zeit unterbrochen, und erst **ab 1918** stieg das Interesse am deutschen Expressionismus in Russland, da sich viele expressionistische Autoren politisch links orientierten, und deshalb für die Sowjetunion annehmbarer waren als andere westliche Autoren. Außerdem passte die Vorliebe für deutsche Literatur in das politische Konzept der Sowjetunion, die, kurz nach der Oktoberrevolution, Deutschland eine besondere Rolle zugeordnet hatte, nämlich ein Signal für die Weltrevolution zu setzen. So haben sich vorerst weniger die Vertreter der Avantgarde, als vielmehr die Literaturwissenschaftler und auch Vertreter der Kulturpolitik der Kommunistischen Partei der Sowjetunion mit dem Expressionismus befasst. Zahlreiche Werke expressionistischer Autoren wurden ins Russische übersetzt, ebenso eine Reihe von Büchern und Aufsätzen über den Expressionismus.¹²⁷

3.2. EXPRESSIONISTISCHE LYRIK IN ÜBERSETZUNGEN

Übersetzungen fremdsprachiger Literatur spielten in Sowjetrußland unmittelbar nach der Revolution eine wichtige Rolle. Sie füllten einerseits das Vakuum der literarischen Produktion, das sich unmittelbar nach der Revolution abzeichnete¹²⁸, andererseits übernahmen die Übersetzer auch Motive und künstlerische Verfahren in ihre eigenen Werke, die zur Bereicherung der russischen Poetik beigetragen haben. Auf diesem Weg fanden auch Elemente des expressionistischen Stils Aufnahme in der russischen Lyrik. Man fand sie u. a. bei den Symbolisten, Akmeisten, den imaginistischen Lyrikern und in der proletarischen Dichtung.¹²⁹

Namhafte Dichter und Schriftsteller, verschiedener poetischer Richtungen, wie Pasternak, Mandel'stam, Gumilev, Brjusow, Lunačarskij u. a. widmeten sich unmittelbar nach der Oktoberrevolution, neben ihrer eigenen literarischen Tätigkeit, reger Übersetzungstätigkeit. Dabei entstanden Übersetzungen deutscher expressionistischer Lyrik, die durch den jeweils persönlichen Stils des Übersetzers, ihren eigenen künstlerischen Wert hatten und nicht im Schatten des Originals standen. Die Übersetzungen repräsentierten somit auch einen Teil der zeitgenössischen Poetik.¹³⁰

¹²⁶ Vgl. Belentschikow 1994, Vorwort

¹²⁷ Vgl. Drews 1983, S. 190.

¹²⁸ Vgl. Belentschikow 1994, S.26.

¹²⁹ Vgl. Belentschikow 1996. S. 21.

¹³⁰ Vgl. Belentschikow 1994, S. 68ff.

Polemiken hinsichtlich freier vs. genauer Übersetzung, die zur damaligen Zeit die Literaturszene bewegten, hatten zum Teil politische Hintergründe. Die politischen Machthaber wollten, mit Hilfe der Kunst, der breiten Masse politisch-ideologische Ideen vermitteln. Dazu erschien es notwendig, Angehörige der „alten russischen Intelligenz“ (berühmte russische Dichter), die über die entsprechenden Sprach- und Kulturkenntnisse verfügten, für diese Aufgabe zu gewinnen und wirksame Methoden der Übersetzung auszuarbeiten, wobei der ideologische Zugang auf der Grundlage der Idee des „neuen Menschen“ dominierte und eine Annäherung der gesamteuropäischen Kultur an die Bedürfnisse des Klassenkampfes angestrebt wurde.¹³¹

Einer der russischen Autoren, die sich besonders intensiv mit dem deutschen Expressionismus befasst haben, war **Anatolij Lunačarskij**, marxistischer Kunstkritiker und Literaturwissenschaftler, der zum engeren Kreis Lenins gehörte. Als damaliger Volkskommissar für das Bildungswesen hatte er die offizielle Haltung der kommunistischen Partei gegenüber dem Expressionismus entscheidend mitgeprägt, und er hat auch expressionistische deutsche Gedichte ins Russische übersetzt.

3.3. DER „RUSSISCHE EXPRESSIONISMUS“

In erster Linie war es Lunačarskij, der sich bemühte dem russischen Literaturprozess nach der Oktoberrevolution internationalen Charakter zuzusprechen, und im Bestreben eine klassengebundene Ästhetik zu schaffen, Verbindungen zum deutschen Expressionismus suchte. Lunačarskij hob in seinen literarischen Arbeiten vor allem die antibürgerliche Haltung des Expressionismus hervor und betrachtete ihn als Kunstform, die durch ihre Protesthaltung der Gesellschaft dienen könnte.¹³² Der Begriff „**Russischer Expressionismus**“ wurde von ihm, und in der Folge auch von anderen Literaturwissenschaftlern, auch **auf jene Dichter bezogen, in deren Werken expressionistische Züge zu erkennen waren**. Vor allem Majakovskij, Andreev und auch Pasternak wurden als dem Expressionismus sehr nahe stehend betrachtet.¹³³ Johannes von Günther tendierte sogar dazu, fast alle russischen postsymbolistischen Schriftsteller, bei denen neue Möglichkeiten des Ausdrucks in der Dichtkunst zu erkennen waren, als „*Expressionisten*“ zu bezeichnen.¹³⁴ So wurde E. Zamjatin von ihm dezidiert als „*erster russischer Expressionist*“ genannt.¹³⁵

¹³¹ Vgl. Belentschikow 1994, S. 68.

¹³² Vgl. Drews 1983, S. 189 ff.

¹³³ Vgl. Belentschikow 1996, S. 18 f.

¹³⁴ Vgl. Belentschikow 1996, S. 21.

¹³⁵ Vgl. Johannes von Günther 1968, S. 173.

Der Terminus „Expressionismus“ wurde aber auch von der westlichen Kritik verwendet und bezeichnete damit jene Poetik, die sich nicht in den Rahmen des „sozialistischen Realismus“ einfügte, wie beispielsweise Pasternak, Cvetaeva, Chlebnikov u. a.¹³⁶

Direkte Bezüge zum Expressionismus in der russischen Literatur konnte man nur in einigen Randgruppen finden. Dazu gehören die Gruppe des „Moskauer Parnass“ und die offizielle Gruppe der russischen expressionistischen Lyrik um Sokolov.¹³⁷

4. Die russischen expressionistischen Lyriker

Die Gruppe russischer Dichter um Sokolov, die offiziell unter dem Namen „Expressionisten“ auftraten und ihre Werke publizierten, rekrutierte sich aus ehemaligen Mitgliedern des „Mezonin poezii“ (einer den Ego-Futuristen nahe stehenden Gruppe), sowie der Imaginisten, einer Gruppe, die sich programmatisch von den Futuristen abgrenzte, indem sie, anstelle des Wortes, das Bild in den Mittelpunkt der Dichtung stellte.¹³⁸

4.1. VERGLEICH MIT DEN DEUTSCHEN EXPRESSIONISTEN

So, wie die deutschen Expressionisten, war auch die russische Gruppe von der sich ausbreitenden proletarischen Ideologie beeinflusst, allerdings waren die russischen, im Gegensatz zu den deutschen Expressionisten, keine Einzelkämpfer bei der Durchsetzung ihrer Poetik und Ideologie, sondern entwickelten neue künstlerische Verfahren, so wie die anderen Gruppen der russischen Avantgarde, gemeinsam unter dem Namen der gesamten Gruppe.¹³⁹

Im Gegensatz zu den deutschen Expressionisten stand die russische Bewegung nicht in Opposition zu den politischen Machthabern, wenn auch die Wertungen der offiziellen Kritik gegenüber der Gruppe um Sokolov oft widersprüchlich waren. Während Lenin den Expressionismus als künstlerische Richtung zugunsten der Klassik abgelehnt hat, war Lunačarskij, der, wie erwähnt, Volkskommissar für das Bildungswesen war, ein großer Befürworter dieser „*neuen Kunst*“ der sog. „*synthetischen Ästhetik*“.¹⁴⁰

¹³⁶ Vgl. Belentschikow 1996, S. 22.

¹³⁷ Vgl. Drews 1983, S. 192.

¹³⁸ Vgl. Drews 1983, S. 192.

¹³⁹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 32.

¹⁴⁰ Vgl. Belentschikow 1996, S. 34.

4.2. ORGANISATORISCHE ZUGEHÖRIGKEIT

Organisatorisch gehörte die Gruppe zum „Allrussischen Dichterverband“, der 1918 in Moskau gegründet worden war und keine einheitliche literarische Richtung vertrat.¹⁴¹

Die Expressionisten standen innerhalb des Dichterverbandes keinesfalls im Schatten anderer Gruppen, vielmehr waren sie oft im Mittelpunkt literaturwissenschaftlicher Polemiken zu finden. Ein Mitglied der Gruppe, nämlich Boris Zemenkov, gehörte sogar dem Präsidium an und auch Sokolov soll eine Zeit lang eine führende Position innegehabt haben.¹⁴²

Die Gruppe der russischen Expressionisten um Sokolov existierte von 1919-1922, dann zerfiel sie wieder rasch in einzelne Fraktionen. Einige Mitglieder wechselten zur Gruppe der „*Ničevoki*“ (‘Nichtsler’), die einen literarischen Nihilismus propagierte, der an den Dadaismus erinnert.¹⁴³

In den 20-er und 30-er Jahren wurde die Gruppe mit vielen anderen literarischen kleinen Dichtergruppen, die nach der Oktoberrevolution entstanden waren, in einen Topf geworfen und als, zum Vergessen verurteilte, postsymbolistische Richtung deklariert.¹⁴⁴ Die offizielle russische Literaturwissenschaft der 80-er Jahre bezeichnete die Werke der russischen Expressionisten als „*dekadente, antigesellschaftliche Kunst*“.¹⁴⁵

4.3. DER „EXPRESSIONISMUS“ IN SOWJETISCHEN ENZYKLOPAEDIEN

In sowjetischen Enzyklopädien wird der russische literarische Expressionismus nicht dezidiert behandelt und, wie Belentschikow im Rahmen seiner Untersuchungen zur russischen expressionistischen Lyrik feststellte, bestenfalls als „*verunglücktes dichterisches Experiment*“ betrachtet.¹⁴⁶ In einem fundierten Werk über die russische Dichtung des 20. Jahrhunderts („*Russkakja poezia XX veka*“) wird der Expressionismus zusammen mit anderen postimpressionistischen Strömungen sogar als „*Symptom des beispiellosen Zerfalls und Verfalls der russischen Poesie des 20. Jahrhunderts*“ bezeichnet.¹⁴⁷

In der „**Großen Sowjet-Enzyklopädie**“ **Band 63/1933** wird der „Expressionismus“ nur unter bildkünstlerischem Aspekt betrachtet.¹⁴⁸

¹⁴¹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 25.

¹⁴² Vgl. Belentschikow 1996, S. 26.

¹⁴³ Vgl. Drews 1983, S. 193.

¹⁴⁴ Vgl. Belentschikow 1996, S. 16.

¹⁴⁵ Vgl. Belentschikow 1996, S. 18.

¹⁴⁶ Vgl. Belentschikow 1996, S. 16.

¹⁴⁷ Vgl. Belentschikow 1996, S. 39.

¹⁴⁸ Vgl. Große Sowjet-Enzyklopädie Band 63/1933 S. 365-377.

In **Band 48 /1957** wird der Begriff „Expressionismus“ hauptsächlich mit dem „deutschen Expressionismus“ in Zusammenhang gebracht. Unter dem Stichwort „russischer literarischer Expressionismus“ wird Andreev als einziger Vertreter dieser literarischen Strömung angeführt.¹⁴⁹ **Das sowjetische enzyklopädische Wörterbuch** aus dem Jahre 1980 erwähnt zwar den Expressionismus als literarische Strömung, die allerdings hier nur auf Deutschland und Österreich beschränkt bleibt.¹⁵⁰

Ippolit Sokolov wird in keinem literarischen, bzw. enzyklopädischen Wörterbuch namentlich erwähnt und ist auch nicht in den oben erwähnten beiden Bänden der Großen Sowjet-Enzyklopädie zu finden.

Lediglich bei **Andrej V. Kulinič** in *„Novatorstvo i tradicii v russkoj sovetskoj poézii 20-ch godov“* wird *„Der Expressionist Sokolov“* kurz im Zusammenhang mit der Revolutionierung der poetischen Ausdrucksformen und seiner Forderung nach *Zerstörung der alten Vers-Prinzipien* angeführt.¹⁵¹

4.4. KRITIKEN RUSSISCHER EXPRESSIONISTISCHER LYRIK

4.4.1. Meinungen zeitgenössischer Kritiker

Anfang 1920 erschien in der Literaturzeitschrift *„Vestnik literatury“* eine kurze Mitteilung neutralen Charakters über die Entstehung der Gruppe der russischen Expressionisten, die angeführt vom jungen Dichter Ippolit Sokolov, sich von den „Imaginisten“ losgesagt und sich politisch noch weiter nach links begeben haben. In der Folge wurde die Nachricht von der Gründung dieser neuen Gruppe insgesamt negativ in Fachkreisen aufgenommen, was einerseits mit der Tendenz einer negativen Einstellung zum Expressionismus als solches und zu kleinen literarischen Randgruppen zu tun hatte, andererseits mit der zwiespältigen Haltung der Literaturexperten gegenüber dem eigentlichen Schaffen des russischen Expressionismus in Zusammenhang stand.¹⁵²

Die Meinungen reichten von Bezeichnung des Expressionismus als Kuriosum bis zur schroffen Ablehnung. Der proletarische und bäuerliche Dichter Rogačevskij bezeichnete die russischen Expressionisten nach ihren ersten Auftritten als *„Kuriosum“*, zwei Jahre später äußerte er sich schroff ablehnend gegenüber der Gruppe, weil sie seiner Ansicht nach aus dem „Imaginismus“ hervorgegangen war, dem er ebenso ablehnend gegenüberstand. Gleichzeitig aber stießen die Manifeste Sokolovs aber auch auf besonders schroffe Kritik des Imaginisten

¹⁴⁹ Vgl. Große Sowjet-Enzyklopädie Band 48/1957 S. 419-420.

¹⁵⁰ Vgl. Sowjetisches Enzyklopädisches Wörterbuch 1980, S. 1552.

¹⁵¹ Vgl. Kulinič 1967, S. 255-256.

¹⁵² Vgl. Belentschikow 1996, S. 34 ff.

Gruzinov, deshalb weil sich Sokolov dezidiert von den, wie er sagte, „*Pseudoimaginisten*“ distanzierte.¹⁵³

V. Brjusov, der als Vorsitzender des Allrussischen Dichterverbandes ein neutrales aufgeschlossenes Verhältnis auch zu den kleinen literarischen Gruppen anstrebte, kritisierte Sokolovs Manifeste, die seiner Meinung nach, im wesentlichen nur aus „*Namenslisten*“ bestünden. Zu den Vorbereitern des Expressionismus würden sie, von Homer bis Marinetti, eine unüberschaubare Zahl von Philosophen, Wissenschaftlern, Dichtern und Politikern rechnen. „*Nach Ideen [habe er] auf diesen Seiten vergeblich gesucht*“.¹⁵⁴

Tynjanov erwähnte, in seiner Analyse des deutschen Expressionismus, die russischen Expressionisten auf ironische Weise. Er meinte, dass, „*sollte diese Strömung untergehen – die Moskauer Expressionisten Anspruch diesen Platz erheben und erklären würden, dass sie die echten Expressionisten seien.* [...]“¹⁵⁵

Als Einzeldichter fanden die russischen Expressionisten noch eher die Zustimmung der zeitgenössischen Kritik, als wenn die Leistungen der Gruppe beurteilt werden sollten. Besonders positives Echo fand der durch seine Fremdsprachenkenntnisse beeindruckende Levit, der auch Gedichte in deutscher und englischer Sprache verfasst hatte und als „*ein junger Mann mit ungewöhnlichen Fähigkeiten und Kenntnissen*“ bezeichnet wurde.¹⁵⁶

Auch Boris Lapin bekam beispielsweise von Brjusov ein sehr gutes Zeugnis ausgestellt, als dieser in einem Brief an den Redakteur der Zeitschrift „*Ja*“ betonte, dass man „*in Dichterkreisen große Hoffnungen mit Lapin verbinde*“¹⁵⁷ Allerdings hat Brjusov auch seine Unzufriedenheit mit der modernen Lyrik am Beispiel der Verse von Lapin ausgedrückt. Die Poesie sei „*mit Bildern und undenkbaren Metaphern, Kirchenslawismen, Mythologismen übersättigt, [...] der Kreis seiner Themen und Bilder sei einseitig*“. Außerdem würden die Dichter des Expressionismus „*die Sprache zerhacken und die Syntax verzerren*“.¹⁵⁸

Zusammenfassend ist aber, wie Belentschikow es in seiner Studie sehr treffend ausdrückt, trotz all dieser hauptsächlich negativen Bewertungen des russischen Expressionismus durch zeitgenössische Kritiker zu erkennen „*dass der russische Expressionismus nicht so unscheinbar und unbedeutend blieb, wie bisher angenommen wurde, [wo ihn doch] hervorragende Vertreter der russischen Literatur und Kultur im Jahrfünft nach der*

¹⁵³ Vgl. Belentschikow 1996, S. 37.

¹⁵⁴ Vgl. Belentschikow 1996, S. 36.

¹⁵⁵ Zit. Tynjanov: *Poetika Istorija literatury Kino*. M. 1977, S. 127 – Vgl. Belentschikow 1996, S. 38.

¹⁵⁶ Vgl. Belentschikow 1996, S. 40 f.

¹⁵⁷ Vgl. Belentschikow 1996, S. 42.

¹⁵⁸ Vgl. Belentschikow 1996, S. 43.

Oktoberrevolution kannten [...] über ihn geschrieben und sich zumindest in Form von Polemiken und Kritiken mit ihm beschäftigt haben.¹⁵⁹

4.4.2. Beurteilung aus heutiger Sicht

Aus heutiger Sicht konnte ich auch nur meist negative Beurteilungen des russischen Expressionismus in der Fachliteratur finden.

Peter Drews bezeichnet Sokolovs Manifeste als ein „*im Grunde manchmal konfuses und nicht immer logisches Konglomerat aus den Forderungen fast aller Avantgarde-Gruppen*“¹⁶⁰, was seiner Meinung nach im 3. Manifest besonders deutlich wird, und er sieht in Sokolovs Manifesten nicht mehr als „*interessante Belege dafür, dass zumindest in Randkreisen der russischen Avantgarde, der deutsche Expressionismus einige treue Anhänger fand.*“¹⁶¹

Valentin Belentschikow, der sich in der Reihe „*Slawische Sprachen und Literaturen*“ sehr ausführlich mit der russischen expressionistischen Lyrik des Zeitraumes 1919-1922 beschäftigt hat, stellt als Zusammenfassung seiner Studie fest: „*die Gruppe der russischen literarischen Expressionisten hat die Experimente der Futuristen mit dem künstlerischen Werk fortgeführt und in Poetik und Ästhetik parallel zu den Imaginisten und anderen Dichtergruppen gewirkt, die bis 1922 existierten und in sowjetischer Zeit vergessen wurden.*“ – „*Die Novationen, die [...] in ihren Manifesten deklariert wurden, deuteten sich in ihrem Schaffen nur an, und zwar in der Erweiterung der expressiven Lyrik, in der Bildung neuer syntaktischer Strukturen, in der Suche nach neuen Reimen und einer besonderen Montage der Bilder.*“¹⁶² Belentschikow sieht die russischen Expressionisten als „*Teil der nationalen und europäischen Avantgarde*“ aber auch als „*Kettenglied zwischen der vorrevolutionären Avantgarde und dem sozialistischen Realismus.*“¹⁶³

Ulrich Weisstein veröffentlichte unter dem Titel „*Expressionism as international literary phenomenon*“ eine Studie des Sprachwissenschaftler Vladimir Markov, über den russischen Expressionismus. In dieser Studie wird jene Gruppe in Moskau, die sich selbst „*Expressionisten*“ nannte, als kleine Gruppe bezeichnet, die zu jener Zeit im Schatten der gefeierten „*Imaginisten*“ stand, aber eine interessante und für Avantgarde Standards keineswegs kurze Geschichte aufzuweisen hat. Sokolovs Idee den „*Expressionismus*“ als Synthese des Futurismus zu betrachten, sei zwar nichts Neues gewesen, denn jede Avantgarde-Gruppe habe sich damals verpflichtet gefühlt, irgendetwas mit der

¹⁵⁹ Zit. Belentschikow 1996, S. 48.

¹⁶⁰ Zit. Drews 1983, S. 193.

¹⁶¹ Zit. Drews 1983, S. 194.

¹⁶² Zit. Belentschikow 1996, S. 113.

¹⁶³ Zit. Belentschikow 1996, S. 113.

Weiterentwicklung des Futurismus zu tun zu haben.¹⁶⁴ Er lobt allerdings Sokolovs ungewöhnliche Metaphorik der Verbindung völlig unterschiedlicher Welten und Begriffe. (Tanzsaal, Lockenwickler, Schminktisch vs. unästhetische Tropen wie „pockennarbiger Himmel“)¹⁶⁵ Der russische Expressionismus ist, laut Markov, *eine der zahlreichen Gruppen gewesen, die zu jener Zeit eine neue Avantgarde Dichtung auf den Ruinen des vorrevolutionären Futurismus aufbauen wollten*. Sokolov habe in seiner Theorie eine Synthese des Russischen Futurismus angestrebt, aber war in seiner Dichtung nur den Traditionen des „Mezonin Poezii“ gefolgt, was nur in einer Variante des Imaginismus resultierte. Als Sokolov seine Theorie durch Elemente des „echten“ „Expressionismus des Westens“ erweitern wollte, wäre er teilweise gezwungen gewesen, seine Theorien zu ändern und zu erweitern, was letztendlich zu einer Übertreibung geführt habe – und Sokolovs „Expressionismus“ sei *geplatzt wie eine Seifenblase*.¹⁶⁶

4.5. DIE MITGLIEDER DER GRUPPE DER RUSSISCHEN EXPRESSIONISTEN

Die Gruppe, die es nur in Moskau gegeben hat, bestand aus 7 jungen russischen Dichtern: Evgenij Gabilovič, Ippolit Sokolov, Boris Zemenkov, Boris Lapin, Teodor Levit, Gurij Sidorov und Sergej Spasskij. Ippolit Sokolov verfasste einige Manifeste, in denen die theoretischen Ideen der Gruppe präsentiert wurden und machte sich dadurch zum Sprecher der Gruppe.¹⁶⁷

Der sozialpolitischen Herkunft nach setzte sich die Gruppe aus Angehörigen der kleinbürgerlichen Intelligenz zusammen, die auf die Seite der Bolschewiki übergetreten waren und somit das Recht hatten an den Hochschulen Sowjetrusslands zu studieren. Sie waren damit den aus Arbeiterklasse und Bauernschaft hervorgegangenen Intellektuellen gleichgestellt. Die Angehörigen der Gruppe waren Vertreter der neuen revolutionären Generation und repräsentierten einen Teil der neuen sowjetischen Intelligenz. Infolge ihres sozialen Status unter den herrschenden gesellschaftspolitischen Bedingungen, fühlten sich die „russischen expressionistischen Lyriker“ als „neue russische Menschen“. Sie waren deutlich jünger als die Mitglieder anderer avantgardistischer Gruppen, wodurch ihr Radikalismus und ihr provokantes Auftreten nicht nur auf Klassenzugehörigkeit und Weltanschauung, sondern auch auf die eigene Pubertät zurückzuführen war.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Vgl. Markov 1971, S. 316.

¹⁶⁵ Vgl. Markov 1971, S. 317.

¹⁶⁶ Vgl. Markov 1971, S. 326.

¹⁶⁷ Vgl. Drews 1983, S. 192 f.

¹⁶⁸ Vgl. Belentschikow 1996, S. 28 ff.

Ihr Schaffen spezialisierte sich hauptsächlich auf den Bereich der Lyrik. Ihre Werke standen der proletarischen Dichtung nahe und waren einer starken Ideologisierung unterworfen.¹⁶⁹

4.5.1. Der Sprecher der Gruppe und seine Manifeste

4.5.1.1. Biographie¹⁷⁰

Ippolit Vasil'evič Sokolov wurde am 21.1.1902 in Moskau geboren.

Er befasste sich nach Beendigung seiner Schulausbildung sehr eifrig mit allen möglichen Wissenschaften.

Anfang 1919 „entdeckte“ er den Expressionismus für sich und schrieb in knapp zwei Jahren eine Reihe theoretischer Arbeiten zu dieser Kunstrichtung.

1925 beendete Sokolov sein Studium an der Abteilung für Literatur und Kunst der Moskauer Universität.

1922 hatte er sich aber schon aus der Dichtkunst zurückgezogen. Er wurde Filmkritiker und unterrichtete an kinematographischen Lehranstalten in Moskau. Seine Lehrtätigkeit verband er mit wissenschaftlichen Forschungen und schrieb zahlreiche Werke zur Geschichte der Kinematographie.

Er starb am 8. 12.1974 in Moskau.

4.5.1.2. Das literarische Werk

Zu seinen Werken zählen theoretische expressionistische Schriften und Gedichtbände

Expressionistische Schriften

„**Chartija ékspressionista**“ (1919)

„**Ékspressionizm**“ (1920)

„**Vozzvanie ékspressionistov o sozyve Pervogo Vserossijskogo Kongressa poétov**“ (1920)

„**Bedeker po ékspressionizmu**“ (1920)

„**Novoe mirooščuščenie. Prozrenie**“ (1921)

Weitere Arbeiten

„**Imažinistika**“ (1921)

„**Teatral'nyj konstruktivizm**“ (1922)

Als Einzelausgaben erschienen seine Gedichtbände:

„**Polnoe sobranie sočinenij**“ (1919) und „**Bunt ékspressionista**“ (1919)

Gedichte seiner expressionistischen Periode sind auch in „**Ékspressionisty**“ (1921) enthalten.

¹⁶⁹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 30.

¹⁷⁰ Vgl. Belentschikow 1996, S. 403 f.

4.5.2. Die weiteren Mitglieder der Dichtergruppe um Sokolov

4.5.2.1. Evgenij Iosifovič Gabrilovič¹⁷¹

Evgenij Iosifovič Gabrilovič wurde am 17. 09. 1899 in Voronež geboren.

Er studierte an der Juristischen Fakultät der Moskauer Universität.

Seine literarische Tätigkeit begann er 1919 in der Zeitschrift „Žizn“.

Ende 1920 befreundete er sich mit Boris Lapin.

Zunächst stand er unter dem Einfluss der Imaginisten, gründete und organisierte jedoch 1921 zusammen mit Boris Lapin eine eigene literarische Gruppe, den „Moskauer Parnass“.

Gemeinsam mit Boris Lapin gab er das Gedichtbüchlein „*Molnijanin*“ heraus.

Auszüge seines Prosaschaffens erschienen 1921 im Sammelband „*Expressionisty*“.

1923 endete seine expressionistische Schaffensperiode.

1924 „desertierte“ er nach eigenen Worten aus dem „Moskauer Parnass“ und schloss sich der Gruppe der Konstruktivisten an.

Seit dem Ende der 20-er Jahre widmete er sich ganz der Filmdramaturgie, schrieb Szenarien zu zahlreichen Filmen über Lenin und über den „*neuen sowjetischen Menschen*“ und war mehrfacher Staatspreisträger.

Er verstarb am 11.12.1993.

4.5.2.2. Boris Sergeevič Zemenkov¹⁷²

Boris Sergeevič Zemenkov wurde 1902 in Moskau geboren.

Er studierte 1918-1921 in den künstlerisch-technischen Hochschulwerkstätten.

1919 schloss er sich der Gruppe der Expressionisten an.

Seit 1919 war er mit A. Belij befreundet und zeigte ihm eine Serie seiner expressionistischen Zeichnungen, wovon Belij eine als Prototyp des Zwergs in seinem Roman „*Moskva*“ wählte.

1920 schrieb gemeinsam mit Ippolit Sokolov und G. Sidorov den Apell der Expressionisten zur Einberufung des ersten Allrussischen Dichterkongresses: „*Vozzvanie ékspressionistov*“.

Im gleichen Jahr veröffentlichte er seinen Gedichtband „*Stearin s prosed'ju: Voennye stichi ékspressionista*“ sowie die theoretische Arbeit „*Koryto umozaključenij: Ékspressionizm v živopisí*“. Als Zeichner gestaltete er auch die Umschläge der Bücher anderer russischer Expressionisten.

1921 stieß er zur literarischen Gruppe der „*Ničevoki*“ und wurde Mitglied von deren künstlerischen Büro, ohne seine Mitarbeit bei den Expressionisten endgültig aufzugeben.

¹⁷¹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 398.

¹⁷² Vgl. Belentschikow 1996, S. 399f.

1921 veröffentlichte er expressionistische Verse und Zeichnungen im Sammelband der Imaginisten *„Ot mamy na pjat' minut“*. Nach dieser Publikation gab Zemenkov die Poesie auf und kehrte, unterschiedlich zu seinem Freund Boris Lapin, nie mehr dazu zurück.

Seit 1925 widmete sich Zemenkov überwiegend dem graphischen Schaffen und der Kulturgeschichte Moskaus.

Er starb 1963 in Moskau.

4.5.2.3. Boris Matvevič Lapin¹⁷³

Boris Matvevič Lapin wurde am 30.05.1905 in Moskau, als Sohn eines Arztes geboren.

Als Kind lernte er Englisch, Deutsch und Französisch.

1919 verließ seine Mutter die Familie und emigrierte mit einem weißgardistischen Offizier ins Ausland. Fast ein Jahr verbrachte Boris Lapin mit seinem Vater, der als Militärarzt tätig war, an den Fronten des Bürgerkriegs und begann dort mit 15 Jahren Gedichte zu schreiben.

1921 nahm er sein Studium am Brjusov-Literaturinstitut auf, wo er gleich in Kurse des zweiten Studienjahres eingestuft wurde, die er jedoch kaum besuchte und dennoch das Institut 1924 absolvierte.

Oft war er im „Dichtercafé“ in Moskau anzutreffen. Eine Zeitlang zählte er als Kandidat für die Gruppe der Imaginisten; danach gründete er gemeinsam mit Gabilovič die literarische Gruppe „Moskauer Parnass“ und den gleichnamigen Privatverlag.

Nach dem Bruch mit den „Imaginisten“ wurde er Mitglied der expressionistischen Gruppe um Sokolov.

1922 gab er gemeinsam mit Gabilovič seinen ersten Sammelband unter dem Titel *„Molnijanin“* heraus.

1923 veröffentlichte er den Gedichtband *„1922-ja kniga stichov“*.

Im gleichen Jahr bereiste er erstmals 8 Monate lang den Kaukasus und Mittelasien.

1924 schloss er sich, zusammen mit Gabilovič, für kurze Zeit den „Konstruktivisten“ an – danach gehörte er offiziell keiner literarischen Gruppe mehr an.

Ab 1925 unternahm er mehrere Reisen, erlernte die persische, die arabische und die Urdu-Sprache. Weiters beschäftigte er sich mit der mongolischen und der chinesischen Sprache.

Anfang der 30-er Jahre hielt er freundschaftliche Beziehungen zur Familie von Ossip Mandel'stam.

1934 heiratete er Irina Ehrenburg, die außereheliche Tochter von Ilja Ehrenburg.

1939 meldete er sich freiwillig als Frontberichterstatter im russisch-japanischen Krieg.

¹⁷³ Vgl. Belentschikow 1996, S. 400.

1941 ging er, ebenfalls freiwillig, als Korrespondent der Militärzeitung „*Krasnaja zvezda*“ an die Front und kam gleich zu Kriegsbeginn 1941 bei Kiew ums Leben.

Post mortem veröffentlichte Gedichte

Kurz vor seinem Tod schrieb er aus dem Gedächtnis Gedichte aus den 20er und 30er Jahren auf, die 1976 unter dem Titel „*Tol'ko stichi*“ veröffentlicht wurden.

4.5.2.4. Teodor Markovič Levit¹⁷⁴

Teodor Markovič Levit wurde 1904 geboren.

Er erhielt eine gediegene Ausbildung, sprach perfekt Deutsch, Englisch und Französisch.

1920 trat er der Gruppe der Expressionisten bei.

Einen Teil seiner Verse publizierte er im Gedichtband „*Flejty Vagrama*“

Weitere angekündigte Gedichtbände sind nicht erschienen.

Er übersetzte in seiner expressionistischen Schaffensperiode das Buch „*Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*“ von K. Edschmid ins Russische, und bereitete dessen russische Ausgabe zum Druck vor, die jedoch nie erschienen ist.

Weitere Angaben über sein Leben und seinen Tod, sind nicht bekannt.

4.5.2.5. Gurij Aleksandrovič Sidorov¹⁷⁵

Gurij Aleksandrovič Sidorov wurde 1898 in Irkutsk, in einer Lehrerfamilie, geboren.

Nach der Oktoberrevolution tauchte er in Moskauer Dichterkreisen auf. Er gehörte zu den Futuristen und las oft seine Gedichte auf der Bühne eines Futuristen-Cafés vor.

Seit Sommer 1919 war er Mitglied der Gruppe der Expressionisten um I. Sokolov.

1920 veröffentlichte er, unter der Ägide des russischen Expressionismus, im Verlag des Allrussischen Dichterverbandes eine Reihe dünner Gedichtbändchen mit den Titeln:

„*Raskolotoe solnce*“, „*Vedro ognja*“, „*Choduli*“, „*Jalik*“.

1922 erschien sein letztes expressionistisches Büchlein mit dem Titel „*Stebli*“.

Danach wurde er unter dem Pseudonym „*Oskij*“ Kinderbuchautor.

In den ersten Jahren der Sowjetmacht arbeitete er als Journalist. Er war Mitglied der KPdSU und Teilnehmer des Bürgerkrieges. Neben seiner literarischen Tätigkeit war er auch Bildhauer. Angaben über seinen Tod sind nicht bekannt.

¹⁷⁴ Vgl. Belentschikow 1996, S 402.

¹⁷⁵ Vgl. Belentschikow 1996, S. 402f.

4.5.2.6. Sergej Dmitrievič Spasskij¹⁷⁶

Sergej Dmitrievič Spasskij wurde 1898 in Kiew geboren.

Er studierte an der Moskauer Universität und begann seine Dichterlaufbahn als Futurist.

1917 erschien sein erster Gedichtband unter dem Titel „*Kak sneg*“.

1921 gab er seinen zweiten Gedichtband mit dem Titel „*Rupor nad mirom*“ heraus.

Anfang der 20er Jahre wurden noch einzelne Gedichte in verschiedenen Sammelbänden und Almanachs veröffentlicht.

1925 übersiedelte er nach Leningrad.

Er war mit Pasternak befreundet, der seine Bücher aus den 20er und 30er Jahren sehr schätzte.

Er starb 1956 in Jaroslavl⁷ und wurde in St. Petersburg beigesetzt.

4.6. DIE MANIFESTE DER GRUPPE UM SOKOLOV

Bei näherer Betrachtung von Sokolovs Gesamtwerk wird deutlich, dass die Manifeste, die so, wie in den anderen avantgardistischen Strömungen, eine große Rolle gespielt haben, einen wesentlichen Teil seines Werks ausmachen und nicht losgelöst von seiner Dichtung stehen. Oft finden wir sogar manifestartige Behauptungen innerhalb seiner Poetik in Form von kurzen Sätzen oder Anmerkungen.

Sein erstes Manifest, das 1919 unter dem Titel „*Chartija ékspressionista*“ veröffentlicht wurde, erschien als Vorwort zu seiner Gedichtsammlung „*Bunt ékspressionista*“. Durch dieses Manifest der russischen Expressionisten deklarierte sich Sokolov von Anfang an zum Kopf der gesamten Gruppe. Es ist nur von ihm als einzigem Autor unterzeichnet und am Ende spricht er von der „*expressionistischen Geburt*“ ausschließlich seiner eigenen Bücher.¹⁷⁷

Sokolov propagiert darin „*eine neue Dichtung, die die Quintessenz aller vorangegangenen Strömungen sein soll. Er fordert die Dynamik der Perzeption des Denkens, sowie ein Maximum an Ausdruck dieser Perzeption in der Lyrik. Dazu werde eine neue Verslehre gebraucht, die nicht mehr auf der expiratorischen Basis der Laute beruhe, sondern auf der Musikalität der Laute. Man brauche deshalb eine neue ultra-chromatische Skala, die [...] mit Vierteltönen arbeitet. [...] Dies soll ein besseres Vers- und Strophensystem und eine größere Euphonie bewirken.*“¹⁷⁸

¹⁷⁶ Vgl. Belentschikow 1996, S. 404.

¹⁷⁷ Vgl. Belentschikow 1996, S. 23.

¹⁷⁸ Zit. Drews 1983, S. 193.

Das zweite Manifest unter dem Titel „*Vozzvanie ékspressionistov*“ wurde im Frühjahr 1920 veröffentlicht und bereits von 3 Dichtern unterzeichnet. (Boris Zemenkov, Gurij Sidorov und Ippolit Sokolov). Gleich anschließend erschien das dritte Manifest im Sommer 1920 mit dem Titel „*Bedeker po ékspressionizmu*“.¹⁷⁹

*In allen drei Manifesten wurde die Forderung nach einem „Maximum an Expression und Dynamik der Wahrnehmung“ zum wichtigsten Prinzip des russischen Expressionismus erklärt.*¹⁸⁰

Das Maximum an Expression sollte auf der phonetischen, morphologischen, lexikalischen und syntaktischen Ebene eines Gedichts verwirklicht werden, verschiedene Prinzipien künstlerischen Schaffens widerspiegeln und durch besondere Bildhaftigkeit durch das poetische Verfahren des Vergleich von Begriffen aus den verschiedensten Realitätssphären, erzielt werden. Damit in Zusammenhang, wurde die neue „*chromatische Verskunst*“ und die Erweiterung der Strophik zur sog. „*Polystrophik*“ gefordert und es entstanden verschiedene charakteristische Termini, wie beispielsweise die Begriffe „*Polytropismus*“ und „*Monotropismus*“.¹⁸¹

4.6.1. Charakteristische Begriffe in den Manifesten

4.6.1.1. „Polytropismus“ und „Monotropismus“

Unter „*Polytropismus*“ verstand Sokolov, das Bestreben ein bestimmtes Schlüsselwort mit möglichst vielen verschiedenen Begriffen zu vergleichen und dadurch ein besonders ausdrucksvolles Bild zu vermitteln – wobei, entsprechend der Forderung des „*Monotropismus*“, die Vergleichsobjekte aus ein- und demselben Realitätsbereich kommen und durch ein einheitliches Thema verbunden sein sollten.¹⁸²

Neben diesen charakteristischen Begriffen, verwendeten die russischen Expressionisten in ihren Manifesten, in denen sie ihre Ziele und Ideen festlegten, auch vorwiegend sprachliche Wendungen und Begriffe, die dem Zeitgeist entsprochen haben und bei den proletarischen Gruppen beliebt waren, wie etwa „*in der Poesie synthetisieren wir*“ oder „*in unserer poetischen Industrie ist eine Revolution der Produktionsweisen erforderlich*“¹⁸³

¹⁷⁹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 24.

¹⁸⁰ Zit. Belentschikow 1996, S. 57.

¹⁸¹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 56 ff.

¹⁸² Vgl. Belentschikow 1996, S. 109.

¹⁸³ Vgl. Belentschikow 1996, S. 32.

Gleichzeitig aber sollten die Erfahrungen der abgelehnten literarischen Richtungen und Schulen in ihre Poetik aufgenommen bzw. „synthetisiert“ werden. Auf diesen, von den russischen Expressionisten immer wieder verwendeten Fachausdruck, der im Zusammenhang mit dem Begriff „Synthetismus“ in der Literaturwissenschaft jener Zeit eine große Rolle gespielt hat, soll im folgenden Unterkapitel näher eingegangen werden.

4.6.1.2. Synthetismus

Dieser Begriff spielte im Zusammenhang mit der Ideologisierung des Literaturprozesses in Sowjetrußland und der Tendenz zur totalen Erneuerung der Literatur der damaligen Zeit eine wichtige Rolle. Die russischen Literaturwissenschaftler waren auf der Suche nach einem Stil, der für die Epoche des neuen sowjetischen Aufbaus charakteristisch sein sollte. Es gab viele verschiedene Meinungen zu diesem Problem, auf die ich allerdings nicht näher eingehen möchte, nur soweit, dass der „Synthetismus“- Begriff, von dem es unterschiedliche Formulierungen und Auffassungen gab, in den Diskussionen eine wichtige Rolle spielte. Synthetisches Denken, d.h. die Synthese zweier oder mehrer Bilder in Verbindung zur Wortbedeutung, wurde als neue Methode zur Darstellung der durch Weltkrieg und Revolution veränderten Wirklichkeit in der Kunst als notwendig erachtet und aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet. Für manche bezog sich der „Synthetismus“ auf sprachliche Merkmale, für andere auf poetische oder stilistische.¹⁸⁴

Belentschikow führt als Beispiel für eine Möglichkeit der Sichtweise des „Synthetismus“ den sowjetischen Schriftsteller Zamjatin an, der die Meinung vertritt, dass man in der neuen Kunst *„eine Vermischung von Realem und Phantastischem, eine neue Darstellung von Raum und Zeit unter Berücksichtigung der Philosophie, eine scheinbar chaotischen Vermischung von Gegenständen und Erscheinungen verschiedener semantischer Felder in einem Fokus und auch eine Vermischung der Stile erreichen sollte.“*¹⁸⁵

4.6.1.2.1. Der Synthetismus bei Sokolov

Auch Sokolov versuchte dem Begriff „Synthetismus“ einen neuen Inhalt zu geben. Der Begriff der „Synthese“ spielte eine besondere Rolle in Sokolovs Programmtexten. In seiner ersten Deklaration bezog er sich nur auf die Lyrik und Sokolov definierte den russischen Expressionismus als *„Synthese des ganzen Futurismus“*. Von Manifest zu Manifest veränderte er jedoch die Bedeutung des Begriffs „Synthetismus“. Er weitete den Begriff auf andere

¹⁸⁴ Vgl. Belentschikow 1996, S. 66 ff.

¹⁸⁵ Zit. Zamjatin in: Belentschikow 1996, S. 66.

Gebiete aus und betonte der „Synthetismus“ sei *„die Futurisierung, nicht nur der Kunst, sondern auch der Wissenschaft plus Philosophie“*. In seinem Manifest *“Bedeker po ékspressionizmu“*, wo er sich stärker auf den deutschen Expressionismus bezieht, fordert Sokolov eine Synthese aus den Errungenschaften der futuristischen sowie auch anderer europäischer Strömungen im Rahmen der expressionistischen Bewegung.¹⁸⁶

Nach Aufnahme der Leistungen vorangegangener Schulen sollte die expressionistische Poesie auch durch Themen und Motive aus anderen Bereichen, wie Theater und Musik usw. erweitert werden, um so *„im dichterischen Wort die Leistungen und Erscheinungen der Gegenwart zu vereinen.“* Letztendlich wurde der Begriff „Synthetismus“ *zu einer neuen Bezeichnung für die Dichter der expressionistischen Schule“*, die sich selbst „Synthetisten“ nannten.¹⁸⁷

In Sokolov's Lyrik finden wir demzufolge die Vermischung der Leistungen verschiedener poetischer Schulen, russischer und anderer, europäischer Strömungen, weshalb Sokolov den russischen Expressionismus auch als „Europäismus“ bezeichnet. Unter anderem übernimmt er vom Imaginismus „das Bild“, vom Kubo-Futurismus „Wort und Syntax“ und von der Centrifuga „den Rhythmus“.¹⁸⁸

Traditionelle Themen und Motive, wie Liebe, Tod, Stadt, Alltagsleben werden durch Einarbeitung neuer Themen, wie Krieg, Mystik und Weltkatastrophen als Folge technischer Errungenschaften bereichert. Politische und ideologische Themen und Motive stehen im Vordergrund und damit verbunden ist auch eine Erweiterung des poetischen Wortschatzes. Es wird auch versucht künstlerische Mittel aus anderen Bereichen wie Kino oder Theater in die Lyrik einzubringen.¹⁸⁹

In welcher Form Reflexionen des deutschen Expressionismus stattgefunden haben soll auf Basis charakteristischer Merkmale der russischen expressionistischen Lyrik nachgegangen werden. Dabei soll, nach einer kurzen Gesamtbetrachtung der Lyrik der offiziellen Gruppe der russischen Expressionisten, dem Werk Ippolit Sokolovs besonderes Augenmerk gewidmet werden. Beispiele aus dem lyrischen Werk Sokolovs sollen dabei auch in einen Vergleich mit deutscher expressionistischer Lyrik gestellt werden um eine mögliche Vorbildwirkung des deutschen Expressionismus feststellen zu können.

¹⁸⁶ Vgl. Drews 1983, S. 194.

¹⁸⁷ Vgl. Belentschikow 1996, S. 67.

¹⁸⁸ Vgl. Drews 1983, S. 193.

¹⁸⁹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 69.

5. Rezeption des deutschen Expressionismus durch die Gruppe um Sokolov

Für die Entwicklung des russischen Expressionismus war die Vorbildwirkung des deutschen Expressionismus zweifelsohne von Bedeutung. Laut Drews bezogen sich die Parallelen allerdings kaum auf die Theorien, sondern waren eher allgemeiner Art.¹⁹⁰

Nähere Betrachtungen des russischen Expressionismus um Sokolov sollen zeigen, wie weit eine Rezeption des deutschen Expressionismus in der Poetik der Gruppe – insbesondere anhand Sokolovs literarischer Tätigkeit zum Ausdruck kommt.

5.1. ÄUSSERE MERKMALE

Den äußeren Merkmalen nach erinnert vieles an den frühen deutschen Expressionismus. Die aus gutem Haus stammenden, jungen Dichter trafen sich in Cafés, diskutierten über kulturell-künstlerische sowie politische Probleme, schrieben aus dem Stegreif auf Papierstückchen und lasen ihre Gedichte vor, im Bestreben ihr individuelles Selbst auszusprechen. Sie standen in Opposition zur bürgerlichen Tradition und Kultur und verstanden sich als „*die neuen Dichter*“, deren Aufgabe es war dem Pulsschlag der Zeit in ihren Werken Ausdruck zu verleihen.¹⁹¹

5.2. FORMALE GEMEINSAMKEITEN

Valentin Belentschikow zitiert im Zusammenhang mit den formalen Gemeinsamkeiten der russischen und der deutschen Expressionisten V. Nejštadt, einen Teilnehmer des Moskauer linguistischen Zirkels und Übersetzer deutscher expressionistischer Dichtung ins Russische, der die formalen Besonderheiten der Poetik der russischen und deutschen avantgardistischen Lyrik wie folgt beschrieben hat: *„Ich würde die Tendenz zu neuen Wortbildungen, zum Gebrauch von Dialektwörtern und Archaismen mit gleichzeitiger Erneuerung der Wortbedeutung hervorheben. Die innere Form des Wortes gewinnt eine besonders bedeutende Rolle. Die Erneuerung der poetischen Semantik ist von einer Verstärkung der euphonischen Sprachmittel begleitet. Der rhythmische Kanon verändert sich. Im Bereich der Metrik fällt die Neigung zum vers libre auf. Die Strophe hat ihre Bedeutung für die Komposition fast verloren. Das erklärt die Armut der Strophik bei den neuen Dichtern, das Vorherrschen von Vierzeilern und Kreuzreimen“*¹⁹²

¹⁹⁰ Vgl. Drews 1983, S. 192.

¹⁹¹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 34.

¹⁹² Zit. V. Nejštadt: Tendencii ékspressionizma, in: Belentschikow 1996, S. 49 f.

5.3. DIE GEISTIGEN VÄTER DER RUSSISCHEN EXPRESSIONISTEN

„Am Anfang ihres Schaffens waren [die Dichter des russischen Expressionismus] noch zu jung um eigene Theorien schaffen zu können“. Beispielsweise war Sokolov 1919 erst 17 Jahre alt – Boris Lapin noch drei Jahre jünger. Sie haben daher in ihren ersten *dichterischen Versuchen Themen, Motive und poetische Verfahren von den deutschen Romantikern und Expressionisten, französischen und russischen Symbolisten, russischen Futuristen, Akmeisten und Imaginisten abgeschaut*, waren jedoch auch bestrebt eigene Ideen einzubringen – vor allem bei der Schaffung origineller Rhythmen, einer neuen Bildlichkeit.¹⁹³

Die Entwicklung neuer gesellschaftlicher Ideen in Russland, die auch widersprüchliche Einstellungen der russischen Intelligenz gegenüber der klassischen russischen Literatur des 19. Jahrhunderts zur Folge hatte, führte zu den verschiedensten literarischen Erscheinungen und neuen künstlerischen Methoden, wodurch *die literarische Situation in Russland besonders kompliziert* war.¹⁹⁴ Zu keiner anderen Zeit hatte es eine solche große Zahl poetischer Gruppen und Organisationen (Symbolisten, Akmeisten, Futuristen, Zentrifugisten, Fuisten, Imaginisten, Neoklassizisten u.a.) gegeben.¹⁹⁵ Parallelen und Vorbildwirkungen zwischen den einzelnen poetischen Gruppen im Bereich der Themen, Ideen und literarischen Verfahren waren daher nichts Außergewöhnliches.

So wie eine Vielzahl anderer avantgardistischer Gruppen, die etwas mit dem Futurismus zu tun haben wollten, verfolgte auch Sokolov die Idee *auf den Ruinen des vorrevolutionären Futurismus* eine neue avantgardistische Poetik aufzubauen.¹⁹⁶ Er propagierte in seinem Manifest „*Chartija ékspressionsta*“ eine neue Dichtung, die die Quintessenz aller vorangegangenen Strömungen sein sollte¹⁹⁷ und betrachte den russischen Expressionismus in seinem Manifest „*Bedeker po ékspressionizmu*“ als Synthese der Errungenschaften aller anderen europäischen Strömungen – was den deutschen Expressionismus miteinschließt. Sokolov stand in engem Kontakt zur literarischen Gruppe „Centrifuge“, die ihrerseits eine enge Verbindung zum deutschen Expressionismus hatte.¹⁹⁸ In einem Artikel, der in der Zeitschrift „*California Slavic Studies*“ veröffentlicht wurde, wird Sokolov aufgrund der zahlreichen Gemeinsamkeiten, die Sokolovs Theorien mit jenen der Centrifuge verbinden, als „*Mini-Centrifugist*“ bezeichnet. Der Autor des Artikels, James Curtis, verweist dabei

¹⁹³ Zit. Belentschikow 1996, S. 49.

¹⁹⁴ Vgl. Belentschikow 1993, S. 11.

¹⁹⁵ Vgl. Markov 1973, S. 316.

¹⁹⁶ Vgl. Curtis in *California Slavic studies* 1960, S. 1.

¹⁹⁷ Vgl. Drews 1983, S. 193.

¹⁹⁸ Vgl. Belentschikow 2011, S. 30.

insbesondere auf die, den Leser überwältigende Menge von Beispielen und Vergleichen in der Poetik und auch den kosmopolitischen Charakter.¹⁹⁹

So wie Sokolov, stand auch das Gruppenmitglied Boris Lapin in engem Kontakt zur „Centrifuge“. Lapin, hat als einer der ersten russischen Dichter, Gedichte der deutschen Expressionisten Jan van Hoddis („Weltende“ „Stadt“) und Georg Heym („Baum“ „*Umbra vitae*“) ins Russische übersetzt und verwendete in seiner Lyrik auch deren Themen, Motive sowie einige künstlerische Verfahren.²⁰⁰ Die Organisation seiner Verse hat Boris Lapin bevorzugt von den deutschen Romantikern C. v. Brentano und L. v. Eichendorff übernommen, die er als seine Lehrer betrachtete.²⁰¹ Deutsche Gedichte, wie beispielsweise „*Ostern*“ von Eichendorff, dienten Lapin als Prototyp für seine Lyrik.²⁰²

Lapin hat insbesondere unter dem Einfluss von J. van Hoddis, A. Ehrenstein und J. R. Becher gestanden²⁰³, was damit belegt werden kann, dass er im Vorwort zu seinem ersten Gedichtband „*Molnijanin*“ (Blitzbuch) die deutschen expressionistischen Lyriker Becher und Ehrenstein gleichbedeutend mit bekannten russischen Dichtern, wie Aseev, Aksenov, Bobrov, Pasternak und Chlebnikov, als „*seine Lehrer*“ bezeichnete.²⁰⁴ Im Postskriptum zu selbigem Vorwort drückt Boris Lapin nochmals seine Wertschätzung für den deutschen Expressionismus aus: *Die Stimme der Lyra ertönt nur von jenen Gipfeln, wo die fesselnden und unvergänglichen Namen unserer Onkelchen (djadušek) strahlen: Aseev, Aksenov, Becher, Bobrov, Ehrenstein, Pasternak und Chlebnikov, in denen sich heute der lichte Weltexpressionismus fast erschöpft.*²⁰⁵

So wie die **deutschen Expressionisten** verkündete auch Lapin „*nicht nur die Abkehr vom Erbe der „Väter“, sondern auch von den zeitgenössischen poetischen Richtungen*“. Unter dem Eindruck des Bürgerkriegs und der bolschewistischen Ideologie hatte seine Vorstellung von Expressionismus, vorwiegend revolutionären Charakter. Er forderte „*den Unterstand des roten Umsturzes zu vollenden und sich den „verlockenden Denkmälern der Weltpoesie, dem „Weltexpressionismus“ zuzuwenden.*“²⁰⁶

Diese Forderung entsprach im Wesentlichen auch den Überzeugungen der anderen Mitglieder der Gruppe, die *den russischen Expressionismus zum revolutionären Faktum erklärten* und sich selbst als *die konsequentesten, radikalsten und einzig wahren Zertrümmerer der alten*

¹⁹⁹ Vgl. Curtis in *California Slavic studies* 1960.

²⁰⁰ Vgl. Belentschikow 1996, S. 59.

²⁰¹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 91f.

²⁰² Vgl. Belentschikow 1996, S. 92.

²⁰³ Vgl. Belentschikow 1996, S. 8

²⁰⁴ Vgl. Belentschikow 2011, S. 23.

²⁰⁵ Zit. Lapin, *Molnijamin*, in: Belentschikow 1996, S. 60.

²⁰⁶ Vgl. Belentschikow 1996, S. 59.

*Traditionen, als Verkünder des neuen russischen Verses, Repräsentanten des „neuen russischen Dichters“ und „neuen Menschen“ bezeichneten.*²⁰⁷

*„Entsprechend der herrschenden Ideologie und dem Zeitgeist, wonach auf revolutionärem Wege beliebige Ziele in jeglicher Daseinssphäre erreichbar waren“*²⁰⁸ suchten die russischen Expressionisten Befreiung von allen Bindungen – auch auf literarischem Gebiet. *Sie erklärten sich zu „Zerstörern“ aller vorherigen und bestehenden literarischen Kanons*²⁰⁹ und wollten in Anlehnung an die proletarische Ästhetik ein neues poetisches System mit neuer Grammatik, neuer Lexik, neuen Bildern und einer neuen Versstruktur schaffen.²¹⁰

5.4. THEMATIK/MOTIVE

Ähnlich wie beim deutschen Expressionismus, der auch bei Pinthus als „Symphonie“ bzw. Klangbild der mannigfaltigen Stimmen dargestellt wird, kann man nicht von einer einheitlichen Linie bezüglich der Thematik in der russischen expressionistischen Lyrik sprechen. Jeder der Dichter, die der offiziellen Gruppe der russischen Expressionisten zugezählt werden, hatte seine eigenen bevorzugten Motive und Themen. Beispielsweise dominierte bei Zemenkov die Kriegs- und Liebesthematik, Levits Gedichte waren von lyrischen Stimmungen geprägt, Lapin schrieb autobiographische Verse, Sidorov widmete sich ausschließlich der Liebesthematik, Sokolov wendete seine poetischen Prinzipien in der Liebeslyrik und Gedichten über den Krieg an und machte die Natur, die Stadt, die neue Technik und moderne Philosophien, wie Theosophie und Kosmismus, zum Thema. Spasskij behandelte das Expressive von Liebesstimmung und Lebenstempo.²¹¹

5.5. TITEL UND EPIGRAPHEN

Auffällig und charakteristisch für die russische expressionistische Lyrik erscheint eine besondere Art der Verwendung von Titeln und Epigraphen. Die Titel stehen meist in enger Verbindung zum Inhalt, verweisen oft auf eine Art Programm oder ein typisches Motiv der neuen Kunst. Neben dem Titel wurde auch nachfolgenden Überschriften, nachgestellten Vermerken, Widmungen und Epigraphen große Bedeutung beigemessen.

Am Ende der Gedichte steht meist ein Datum, oft wird der Entstehungsort vermerkt, mitunter sogar die Tages- oder Jahreszeit des Entstehens.

²⁰⁷ Vgl. Belentschikow 1996, S. 8.

²⁰⁸ Zit. Belentschikow 1996, S. 32.

²⁰⁹ Zit. Belentschikow 1996, S. 31.

²¹⁰ Vgl. Belentschikow 1996, S. 32.

²¹¹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 78.

Auch Widmungen betreffend einen anderen bedeutenden Zeitgenossen, wie beispielsweise Blok, Pasternak oder Chlebnikov, haben die Dichter der Gruppe auch gerne an das Ende ihrer Gedichte gestellt.²¹² Zitate ihrer „Lehrer“ bzw. bestimmter, vom jeweiligen Dichter bevorzugter Philosophen, darunter auch deutsche Philosophen und Dichter der deutschen Romantik oder Hinweise auf die deutsche Folklore, konkrete Ereignisse, Personen, Quellen, Erscheinungen, wie zum Beispiel „*Белокурый Экберт*“ (‘Der blonde Ekbert’), „*Лес живёт*“ (‘Der Wald lebt’) oder „*Последний романтик*“ (‘Der letzte Romantiker’) u. a. sollten offensichtlich den internationalen Charakter und Verbindungen zur deutschen Lyrik andeuten. Auch fremdsprachige Wörter in Originalschreibung wurden gerne als Überschrift gewählt. („*Samstag*“, „*Requiescat in memoria*“ oder „*Umbra vitae*“).²¹³

Epigraphe und Widmungen waren oft mit einer expressiven Funktion versehen, sollten die Gedanken des Autors präzisieren und die charakteristischen Ideen der Neuerungen gegenüber bestehenden Kunstrichtungen hervorheben. Bezugnehmend auf den deutschen Expressionismus wählte Boris Lapin, beispielsweise, für das erste Gedicht seiner Gedichtsammlung „*Molnijanin*“ das nicht ins Russische übersetzbare Zitat Albert Ehrensteins „*Immer erlebe ich den herbsten Herbst*“ als Epigraph. Es handelte sich dabei um eine Verszeile eines Gedichts des deutschen expressionistischen Lyrikers Albert Ehrenstein, einer dieser, von Lapin verehrten, „*Lehrer*“ bzw. „*Onkelchen*“, die Lapin hier als Metapher betrachtet, um sein Verhältnis zu seiner freudlosen und einsamen Kindheit auszudrücken.²¹⁴

In der Poetik des deutschen Expressionismus werden Epigraphen in Form von Zitaten aus anderen Werken und Widmungen, vor allem in der revolutionären Phase, zur Verstärkung der Expression eingesetzt, jedoch nicht so häufig wie bei den russischen Expressionisten. Beispielsweise zitiert Johannes Becher Martin Luther und verwendet dessen Worte *wehe denen, die da sagen Friede, Friede und es ist doch kein Friede*²¹⁵ in Epigraphen-Funktion mit expressiver Bedeutung. René Schickele stellt einen Auszug aus Richard Dehmel’s „*Predikt ans Großstadtvolk*“ als Epigraph an den Anfang seines Gedichtes „*Großstadtvolk*“.²¹⁶

Widmungen an Vorbild-Personen und als Totengedenken sind in der Lyrik des deutschen Expressionismus verstärkt in der Kriegs- und Nachkriegsphase zu finden. Beispielsweise bei

²¹² Vgl. Belentschikow 1996, S. 74.

²¹³ Vgl. Belentschikow 1996, S. 72 f.

²¹⁴ Vgl. Belentschikow 1996, S. 76.

²¹⁵ Zit. aus Reso 1969, S. 612.

²¹⁶ Zit. aus Reso 1969, S. 185.

Klabund: „Ballade“ Für Frank Wedekind²¹⁷, Jakob von Hoddis: „Am Lietzensee“ Meinem Freunde Georg Heym²¹⁸, Georg Trakl: „Kaspar Hauser Lied“ Für Bessie Loos²¹⁹, Johannes R. Becher: „Der Sohn“ Walter Hasenclever²²⁰.

6. Reflexionen des deutschen Expressionismus bei I. Sokolov

6.1. REFLEXIONEN IN SEINEN MANIFESTEN

6.1.1. „Russischer Expressionismus“ – der Name eines neuen Stils

Ippolit Sokolov hat die deutsche Herkunft der Bezeichnung „Expressionismus“ für den von ihm ins Leben gerufenen „neuen Stil“ in Russland stets verneint und immer wieder darauf hingewiesen, dass er erste Kenntnisse über den deutschen Expressionismus erst ein Jahr nach dem Bestehen „seiner expressionistischen Gruppe“ erhalten habe. Möglicherweise hat er die Bezeichnung „Expressionismus“ vom russischen Lexem „ékspressija“ abgeleitet.²²¹

In seinem Manifest „Ékspressionizm“ betont Sokolov, dass der Expressionismus im Sommer 1919 in Russland aufgetaucht ist – aber sie, die „russischen Expressionisten“, erst im Frühjahr 1920, über Teodor Markovič Levit, erste Informationen über den, wie er sagt „ausländischen Expressionismus“ bekommen hätten. Sie – „die russischen Expressionisten“ – hätten von Entstehung und Erfolg des Expressionismus in Deutschland, Österreich, Tschechien, Litauen und Finnland erfahren. Damit im Zusammenhang betrachtet Sokolov den Expressionismus als gesamteuropäische Strömung, deren historische Bedeutung nicht geringer ist, als jene des Symbolismus oder des Futurismus. Es scheint, dass Sokolov die Eigenständigkeit des russischen Expressionismus hervorheben wollte, indem er betont, dass sich der Expressionismus in ganz Westeuropa ohne gegenseitige Beeinflussung der einzelnen Länder entwickelt hat. Eine Übereinstimmung gäbe es in grundlegenden Thesen/Hauptgedanken in allen Ländern, die Sokolov auch hinsichtlich des russischen und des deutschen Expressionismus unterstreicht.²²²

²¹⁷ Zit. aus Reso 1969, S. 31.

²¹⁸ Zit. aus Reso 1969, S. 34.

²¹⁹ Zit. aus Reso 1969, S. 44.

²²⁰ Zit. aus Reso 1969, S. 72.

²²¹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 27.

²²² Vgl. I. Sokolov *Ékspressionizm*, in: Belentschikow 1996, S. 355.

6.1.2. Die Rezeption der Ideen des deutschen Expressionisten Kasimir Edschmid

Sokolov war begeistert von den Ideen des deutschen Expressionisten Kasimir Edschmid, den er in seinem Manifest „*Expressionisten*“ als den *talentiertesten Kritiker und besten Theoretiker der deutschen Expressionisten* bezeichnete. Die Nähe der von ihm vertretenen russischen literarischen Bewegung zum deutschen Expressionismus drückte Sokolov auch dadurch aus, dass er den „deutschen Expressionismus“ als *„einzige, dem russischen Expressionismus verwandte gesellschaftliche Strömung“* charakterisierte und den „Expressionismus“ als *„ewige, internationale Erscheinung“* verstanden wissen wollte.²²³

Ideen aus Kasimir Edschmids Artikel, mit dem Titel *„Über den dichterischen Expressionismus“*, herausgegeben im Sammelband *„Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung“*, betrachtete Sokolov als *Etalon der expressionistischen Theorie*. Er hat daraus wichtige Gedanken für seine Manifeste aufgegriffen, die er allerdings oft anders ausgelegt bzw. in veränderter Form, als Grundlage in seine Manifeste aufgenommen hat.²²⁴

Dies lässt den Eindruck erwecken, dass es neben allgemein formalen Gemeinsamkeiten auch direkte Beziehungen zwischen den Theorien der beiden Strömungen gibt, auf die ich im Folgenden näher eingehen werde.

6.1.2.1. Radikalismus und internationale Verhaltensnorm

Was die russischen mit den deutschen Expressionisten gemeinsam hatten, war zweifellos **der mit ihrem jugendlichen Alter verbundene Radikalismus mit dem die alte Generation der Literaten verurteilt wurde**. Kasimir Edschmid bezeichnet die Expressionisten als *Künstler der neuen Bewegung* und spricht von einer *neuen Gestaltung der künstlerischen Welt*. *Ein neues Weltbild musste geschaffen werden, das nicht mehr teil hatte an jenem nur erfahrungsmäßig zu erfassenden der Naturalisten, nicht mehr teil hatte an jenem zerstückelten Raum, den die Impression gab, das vielmehr einfach sein musste, eigentlich und darum schön.*²²⁵

So, wie Edschmid die vorhergehenden literarischen Strömungen verurteilt, bezeichnet auch Sokolov in seinem ersten Manifest andere Richtungen, wie Symbolismus, Akmeismus und

²²³ Vgl. Belentschikow 1996, S. 50.

²²⁴ Vgl. ebenda.

²²⁵ Zit. <http://www.gutenberg.org/files/32450/32450-h/32450-h.htm> v.26.08.2012.

Imaginismus als einen großen Misthaufen.²²⁶ – wörtlich ausgedrückt: *Мы должны попутать уборкой мусора старого ритма, старой строфики и старой эвфонии.*²²⁷

Auch die **internationale Verhaltensnorm**, die im „Expressionismus“ das „neue Europa“ gesehen hat, ist von Sokolov in seinen Manifesten aufgegriffen worden. In seinem Manifest „*Bedeker po ékspressionizmu*“ bekennt sich Sokolov wiederholt zum „jungen Europa“ als Verkörperung des Expressionismus und betont, dass die russischen Expressionisten die einzigen seien, die die Entwicklung dieses historischen Prozesses richtig erkannt hätten.²²⁸

Bei der Schaffung der neuen Kultur war der Radikalismus der russischen Expressionisten aber auch ideologisch gefärbt und stand im Zeichen der realen Revolution und nicht der hypothetischen, wie in Deutschland. *„Der Begriff der Freiheit wurde nach der Revolution mit verbaler Aggressivität identifiziert. Die literarische Aggressivität [...] verschmolz mit der Staatspolitik und Klassenideologie.“*²²⁹ Beispielsweise wird in Sokolovs Versen Lenin als „neue Lokomotive“ bezeichnet, die *„mit geballten Pufferfäusten [...] zum Angriff auf das Alte“* aufgefordert wird. Redewendungen, wie *„von bolschewistischer Rache erfüllt“* gehören zur charakteristischen Ausdrucksweise der russischen Expressionisten.²³⁰

6.1.2.2. Negation des Alten – Suchen nach neuen Vorbildern

Durch die Verurteilung des „Alten in der Literatur“ wurde es notwendig sich nach neuen Vorbildern umzusehen. Edschmid schreibt: *Der Expressionismus hat vielerlei Ahnen, gemäß dem Großen und Totalen, das seiner Idee zugrunde liegt, in aller Welt, in aller Zeit.*²³¹ Dementsprechend waren unter den Vorbildern für den deutschen Expressionismus neben Franzosen und Skandinaviern auch Russen vertreten, vor allem Dostojewskij und Tolstoj. Sokolovs Ablehnung der nationalen Kanontexte ging aber so weit, dass er selbst Dostojewskij und Tolstoj nicht als Vorbilder gesehen hat und stattdessen lieber große Persönlichkeiten aus Wissenschaft und Kunst nannte. Darunter vor allem Einstein mit seiner Relativitätstheorie, in deren Zusammenhang er *„literarische Transformation von mathematischen und philosophischen Überlegungen für möglich hielt.“* – Diese Überlegung ist bei Edschmid nicht zu finden und wurde von Sokolov nur von der Grundidee abgeleitet, dass es Vorbilder für den Expressionismus in aller Welt und in jeder Zeit geben hat.²³²

²²⁶ Vgl. Belentschikow 1996, S. 51.

²²⁷ Zit. I. Sokolov *Chartija ékspressionista*, in: Belentschikow 1996, S. 354.

²²⁸ Vgl. I. Sokolov *Bedeker po ékspressionizmu*, in: Belentschikow 1996, S. 362.

²²⁹ Zit. Belentschikow 1996, S. 51.

²³⁰ Vgl. Belentschikow 1996, S. 52.

²³¹ Zit. <http://www.gutenberg.org/files/32450/32450-h/32450-h.htm> v.26.08.2012.

²³² Vgl. Belentschikow 1996, S. 52.

6.1.2.3. Die Schaffung eines neuen Stils

Anknüpfend an Edschmids Aufforderung, einen neuen Stil zu schaffen, der die neue poetische Norm repräsentieren sollte, wobei die „Kraft“ und „Expression“ von besonderer Wichtigkeit seien, erklärt Sokolov „*ein Maximum an Expression und Wahrnehmung*“ zum wichtigsten Prinzip des russischen Expressionismus.²³³

Die Anregung Edschmids diese „Expression“, die *noch nie mit solcher Innigkeit und solcher Radikalität vorgenommene Verkürzung und Veränderung der Form*, die dadurch erreicht wird, dass *die Sätze im Rhythmus anders gefaltet liegen als gewohnt*, und die *durch Melodik und Biegung beherrscht sind*,²³⁴ hat Sokolov aufgegriffen um sein neues Verssystem zu schaffen, das auf der Musikalität der Laute aufgebaut sein sollte. Er verwendete dazu eine chromatische Skala, die nach Vierteltönen arbeitete. Der neue Aufbau von Versen und Strophen sollte größere Euphonie bewirken.²³⁵ Auch durch weitere Experimente in der grammatikalischen Konstruktion, in der Wortbildung und der Rhythmik sollten dem Prinzip des Maximums an Expression entsprochen werden.²³⁶

6.1.2.4. Der Expressionismus ist nicht nur literarische Strömung

Auch dieser Gedanke basiert auf einer Aussage von Edschmid, der in seinen Ausführungen über den deutschen Expressionismus nicht nur den literarischen, sondern auch den bildkünstlerischen Expressionismus erwähnt hat. Demzufolge kommt in Sokolovs Manifest „*Ékspressionizm*“ auch zur Sprache, dass ein Mitglied der Gruppe (Zemenkov), sowohl Maler als auch Lyriker sei, und er selbst sich mit der Erneuerung des russischen Theaters beschäftige. Daraus ist dann die Idee entstanden, dass der Expressionismus eine neue Weltanschauung darstellt, „*die alle Bereiche von Wissenschaft und Kultur, das Verhalten des Menschen und seine gegenständliche Welt*“ erfasst und in sich vereinigt.²³⁷

6.1.2.5. Neue Beziehungen zwischen dem Dichter und der „Welt“

In seinem Artikel über den dichterischen Expressionismus betont Edschmid, dass die Realität in der Kunst neu geschaffen werden müsse. „*Der ganze Raum des expressionistischen Künstlers [werde zur] Vision. Er sieht nicht, er schaut, er schildert nicht, er erlebt. Er gibt*

²³³ Vgl. Belentschikow 1996, S. 53.

²³⁴ Zit. <http://www.gutenberg.org/files/32450/32450-h/32450-h.htm> v. 26. 08.2012.

²³⁵ Vgl. Drews 1983, S. 193.

²³⁶ Vgl. Belentschikow 1996, S. 53.

²³⁷ Vgl. Belentschikow 1996, S. 53.

nicht wieder, er gestaltet.²³⁸ Darauf anknüpfend betont Sokolov in seinem Manifest *„Bedeker po ékspressionizmu“* die Notwendigkeit der poetischen Betrachtung des *„Dings an sich“*.²³⁹

Bezugnehmend auf den französischen Philosophen Bergson, den er als Expressionisten bezeichnet, und dessen Theorien auch einen nicht unbedeutenden Anteil an der ideologischen Fundierung des deutschen Expressionismus hatten, betont Sokolov die unmittelbare/direkte Sicht der Dinge. Der Dichter sollte den Kern der Dinge erfassen, was aber, *nicht mit den Kategorien des Verstandes, sondern nur über die Intuition* zu bewerkstelligen sei.²⁴⁰

Um in der Poetik den Kern der Dinge zu erfassen, in die Tiefen der Realität einzudringen und das Menschliche im Menschen zu erkennen, erscheint auch für Sokolov, entsprechend den Theorien des deutschen Expressionismus, nicht der Gelehrte sondern der Seher und Prophet erforderlich.²⁴¹

Angeregt durch Edschmid's hypothetisch-abstrakte Gedanken *„das Menschliche in den Huren, das Göttliche in den Fabriken zu sehen“* – in der Kunst einfach den Menschen jenseits des bürgerlichen Gedankens zu betrachten – wird Edschmid's abstrakte Hypothese der *„Zerstörung der bürgerlichen Lebensweise“* und *„Entstehung eines „neuen Menschen“ aus den unteren, auch asozialen Schichten und die Fetischierung der Maschine als [...] Mittel zur Schaffung einer neuen Gesellschaft“* für Sokolov Realität, die er ins Zentrum seiner Lyrik stellt.²⁴²

Die in seinen Manifesten aufgestellten Theorien, erwecken den Anschein, dass Sokolov sich, insbesondere was den formalen Aspekt betrifft, durch grundlegende Ideen des deutschen Expressionismus inspiriert fühlte und bestrebt war, sowohl in dessen revolutionären Veränderungen der Versstruktur, im Bereich des Reimes, der Strophik und des Rhythmus als auch hinsichtlich der Bildlichkeit und in der Wahl der Themen und Motive, Anregungen für seine Version des Expressionismus zu suchen.

²³⁸ Zit <http://www.gutenberg.org/files/32450/32450-h/32450-h.htm> v.26.08.2012.

²³⁹ Vgl. Sokolov *„Bedeker po ékspressionizmu“*, in: Belentschikow 1996, S. 363.

²⁴⁰ Vgl. Drews 1983, S. 194.

²⁴¹ Vgl. Drews 1983, S. 189.

²⁴² Vgl. Belentschikow 1996, S. 54.

6.2. SOKOLOVS LYRISCHES WERK

Abgesehen von den theoretischen Schriften bzw. Manifesten sind die Werke Sokolovs, wie auch bei den anderen Mitgliedern der Gruppe, nur im Bereich der Lyrik zu finden. Seine Gedichte sind größtenteils in dünnen Sammelbänden erschienen.²⁴³ Die Lyrikbände haben oft keine Seitenzählung, sondern sind mit Buchstaben in alphabetischer Reihenfolge markiert.²⁴⁴

Belentschikow unterscheidet zwischen einer äußeren und inneren Struktur der Verse, wobei er als äußere Struktur „Titel und Epigraphen“ betrachtet und unter der inneren Struktur *Thematik und Textstruktur der Gedichte* versteht, in der sich *die charakteristischen Merkmale der Verskunst der russischen Expressionisten erschließen*.²⁴⁵

Hinsichtlich der Betrachtungsebenen auf der Suche nach Reflexionen des deutschen Expressionismus, werde ich mich dieser Einteilung in groben Zügen anschließen und mich, dem entsprechend, vorerst mit der „äußeren Struktur“, den „Titel und Epigraphen“ befassen, bevor ich den charakteristischen Merkmalen im Bereich der Textstruktur und Thematik zuwende.

6.2.1. Titel und Epigraphen

Die für die russische expressionistische Lyrik charakteristische, besondere Art der Verwendung von Titeln und Epigraphen mit expressiver Funktion, findet man bei Sokolov sowohl in Form der programmatischen Epigraphen zu den einzelnen Gedichtbänden, wie beispielsweise seinem Gedichtband „*Полное собрание сочинений*“ („*Итак: я швыряю новые принципы поли – метрии.*“)²⁴⁶, als auch in seinem lyrischen Werk.

6.2.1.1. Form der Titel und Epigraphen

Die meisten Titel bestehen aus einem oder zwei Wörtern, wobei aber traditionelle „Einwort“-Überschriften wie beispielsweise „*Поэт*“ (‘Der Poet’), „*Мадонна*“ (‘Madonna’) oder „*Ночь*“ (‘Die Nacht’) am häufigsten vorkommen. Mehrfach wird auch vollkommen auf einen Titel verzichtet. Als Epigraphen finden wir Widmungen, die an andere Dichter gerichtet sind. (Beispielsweise Zemenkov, Spasskij, Majakovskij u. a.)

²⁴³ Vgl. Belentschikow 1996, S. 71.

²⁴⁴ Vgl. Belentschikow 1996, S. 73.

²⁴⁵ Zit. Belentschikow 1996, S. 77.

²⁴⁶ Vgl. I. Sokolov *Polnoe sobranie sočinenii* in: Belentschikow 1996, S. 274.

6.2.1.2. Funktionen der Titel und Epigraphen

Als Epigraphe oder Titel fungierten oft Selbstzitate aus eigenen Werken, die gleichzeitig als Reklame für weitere, noch unveröffentlichte Gedichte, genutzt wurden. Beispielsweise wird auf bevorstehende Publikationen Sokolovs durch ein Epigraph mit Wortlaut „*Ждите книг Ипполита Соколова*“ (‘wartet auf Bücher Ippolit Sokolovs’) hingewiesen, oder, wie beispielsweise im Rahmen des Gedichttitels „*Фешенебельная ночь*“, mit den zwischen Klammern gestellten Worten „*Опыт хроматического стихосложения*“, auf den Versuch der chromatischen Verszusammenstellung aufmerksam gemacht. **Lexikalische Neubildungen** im Titel werden dazu verwendet um Aufmerksamkeit zu erregen oder auch um zu schockieren. Oft waren sie ungewöhnlich und, ohne Kommentar, nicht zu verstehen. Typische Beispiele solcher Titel: „*Издание не посмертное. Не стихи*“ (‘Keine postume Ausgabe. Keine Gedichte’), „*Пресерватив на сердце*“ (‘Ein Präservativ auf dem Herzen’) oder der seltsam klingende Titel eines Gedichts aus dem Sammelband „*Bunt Éxpressionista*“ „*На тему постель*“ (‘Zum Thema Bett’)²⁴⁷, dessen Ausdruck an dieser Stelle der praktischen Veranschaulichung dienen soll. In Epigraphenfunktion verwendet Sololov hier einen Vers aus einem seiner nie veröffentlichten Gedichte: „*Моя душа конечно не уборная для дам*“ (‘meine Seele ist schließlich kein Damenklosett’).

НА ТЕМУ: ПОСТЕЛЬ.

Моя душа,
Конечно, не уборная для дам.
И. Соколов. Уборная для дам.

Как мелкий трамвайный воришка,
Украл поцелуй из кармана губ.
Напор поцелуев уж слишком
Нахален, и смех мой, как ситец, груб.

На звонких словах, нет, не шпоры.
Покатые груди, как крыши.
Ресницы взлетели, как шторы,
И выползли взгляды, как мыши

Из маленькой щели. А рот твой —
Лазоревый грот на Капри.
Слова потекут ли аортой,
Но мускулы губ не ослабли.

²⁴⁷ Zit. I. Sokolov, *Na temu postel'* in: Belentschikow 1996, S. 300.

Ein anderes Gedicht Sokolovs, mit dem Titel „*Гибель Европы*“ (‘Der Giebel Europas’), fällt dadurch auf, dass Sokolov hier sogar eine mathematische Formel ($V - 1 \text{ sek} = 300, 000 \text{ km}$) als Epigraph gewählt hat. Die Formel ist verbunden mit der Widmung: „*an den Germanen Minkovskij*“ und dem Hinweis, dass es sich um ein Gedicht aus der Gedichtsammlung „*Apokalyptische Epoche*“ handle. Das Epigraph, in Form einer mathematischen Formel, sollte, offensichtlich als Illustration des, für Gruppe sehr wichtigen, poetischen Prinzips, des Synthetismus, im Sinne einer Vereinigung der verschiedenen Bereiche von Kunst und Wissenschaft dienen.²⁴⁸

Der Titel „*Der Giebel Europas*“ streicht die Verbindung zu Europa hervor, und jene Teile des Epigraphs, die durch die Widmung an einen Deutschen und den Verweis auf die „*Apokalyptische Epoche*“ (ein zentrales Thema des deutschen Frühexpressionismus) auffallen, verweisen in gewisser Weise auf Reflexionen des deutschen Expressionismus.

Ich werde daher im Zusammenhang mit der Thematik nochmals auf dieses Gedicht zurückkommen.

Die expressive Funktion, eines vorerst unverständlich erscheinenden Titels lässt sich auch in der deutschen expressionistischen Lyrik aufspüren.

Dazu verweise ich auf ein Gedicht des deutschen Expressionisten Ernst Stadler, in dem er die von der Tradition abweichenden, neuen lyrischen Formen zum Thema macht. Der Titel erscheint auch hier unverständlich und soll gerade dadurch das Interesse des Lesers wecken.

Ernst Stadler „FORM IST WOLLUST“²⁴⁹

Form und Riegel mussten erst zerspringen,
Welt durch aufgeschlossene Röhren dringen:
Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen,
Doch mich reißt es, Ackerschollen umzupflügen.
Form will mich verschnüren und verengen,
Doch ich will mein Sein in alle Weiten drängen –
Form ist klare Härte ohn’ Erbarmen,
Doch mich treibt es zu den Dumpfen, zu den Armen,
Und in grenzenlosem Michverschenken
Will mich Leben mit Erfüllung tränken.

Erst durch das mehrfache Durchspielen von Gegensätzen gewinnen die Begriffe der Überschrift „Form“ und „Wollust“ genauere Kontur. Form bedeutet danach Weltabgeschlossenheit, Selbstgenügsamkeit und Härte, und erst das Zersprengen dieser

²⁴⁸ Vgl. Belentschikow 1996, S. 77.

²⁴⁹ Zit. aus Große 2007, S. 83f.

*Form, das Wegschieben eines Riegels, ermöglicht und eröffnet, den Zugang zur Welt, das Einserden von Ich und Welt. Das lyrische Ich will aus der Enge, der Verschnürung heraustreten. [...]*²⁵⁰

6.2.2. Die Textstruktur bei Sokolov

6.2.2.1. Der Reim

Die Gestaltung des Reims stellte für die russischen Expressionisten, so wie für die anderen poetischen Schulen jener Zeit, ein wichtiges Kriterium dar.²⁵¹

In ihrem Manifest „*Chartija ékspressionista*“ stellten sich die russischen Expressionisten gegen den reinen Reim der Dichtkunst des 19. Jahrhunderts und waren bestrebt abweichende, exotische, unreine Reime zu schaffen.²⁵²

Auch undenkbare, ausgefallene Wortverbindungen, in die fremdsprachige Namen, Archaismen und Fremdwörter einbezogen werden, dienten dazu originelle Reimpaare zu schaffen. Beispielsweise bildet Sokolov in seinem Gedicht „*Monna – Liza*“²⁵³ das Reimpaar *Monu-Lizu – karnizu*. Belentschikow führt dazu auch noch die von Sokolov kreierten Reimpaare: *Saména – Sena, metropolitena – Téna, primus – éspri, mus an*. Häufig kommen bei Sokolov auch Reime mit Verkürzung eines Konsonanten vor, wie beispielsweise: *grudi – zaprudit’*, *grudi – lidit’*, *voriška – sliškom, gostej - postel’*.²⁵⁴

Weitere Möglichkeiten der Assonanz zur Erschließung neuer Reime wurden auf die auditive Perzeption gerichtet, wie beispielsweise in Sokolov’s Gedicht „*Karsavina*“²⁵⁵, wo ein Reim durch das Paar *samogo* (phonetisch [oʷo]) – *Savaofa* und ein anderer durch das Paar *izvivaetsja* (phonetisch [cə]) – *lica* zustande kommt.²⁵⁶

²⁵⁰ Zit. Große 2007, S. 84.

²⁵¹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 78.

²⁵² Vgl. Belentschikow 1996, S. 80.

²⁵³ Vgl. Belentschikow 1996, S. 295.

²⁵⁴ Vgl. Belentschikow 1996, S. 81.

²⁵⁵ Zit. aus Belentschikow 1996, S. 305.

²⁵⁶ Vgl. Belentschikow 1996, S. 84.

6.2.2.2. Die Strophik

Was das Problem der Strophik anbelangt, experimentiert Ippolit Sokolov mit *freien, unrhymischen, akzentuierten Versen*. Insbesondere in den Gedichten aus seinem ersten Gedichtband verzichtet er sowohl auf Rhythmus als auch auf Reim. Die Texte sind nur graphisch in Versform organisiert, während die Sätze chaotisch auf mehrere Verszeilen verteilt sind. Satz- und Wortteile werden willkürlich voneinander getrennt und auf die nächste Zeile übertragen, so wie in im Gedicht mit dem Titel „*Madonna*“²⁵⁷, das später im Rahmen „Bildlichkeit“ zitiert wird

Auch in seinem Gedicht „*Fešenebel'naja noč*“, das die Innovationen in der Intonationsstruktur des „chromatischen Verses“ charakterisieren sollte, werden die Sätze chaotisch auf mehrere Verszeilen verteilt.²⁵⁸

Die, für Sokolov charakteristische die **Übertragung von einander abgetrennter Satz- und Wortteile**²⁵⁹ zeigt auch das anschließend zitierte Gedicht

Ippolit Sokolov „*В нашій дни*“²⁶⁰

Как в иступлении сумашедший бежит в прямом
коридоре,
Так я должен бежать по ровным строчкам в **сти** –
хах,
Расшибая о стены руки, плечи и череп, заглушая
свой крик до **боли.**
Вежать к ней, чтобы был я поднят на ея ресницах
штыках.
Но когда в Эльзасе бахали пушки, то все – таки
птицы
Спокойно из года в год на север летели вдоль
Рейна.
В чертежах вселенной линия годов куда – то **мчится,**
Вырисовывая на небе траэкторнию снарядов очень
затейно.

Die Verszeilen bestehen hier aus unterschiedlichen Anzahlen von Wortformen mit entsprechenden Betonungen – Gereimt sind die betonten Teile der auf eine neue Verszeile übertragenen Wörter: *koridore* – *boli*, *stichach* – *štykach*, *pticy* – *mčitsja*, *Rejna* – *zatejno*.²⁶¹

Sokolov verbindet hier Bilder verschiedener semantischer Reihen und versucht durch eine veränderte Versorganisation bei der Gegenüberstellung seiner inneren Welt zu den

²⁵⁷ Vgl. Belentschikow 1996, S. 88 ff.

²⁵⁸ Vgl. Belentschikow 1996, S. 89.

²⁵⁹ Zit. Belentschikow 1996, S. 90.

²⁶⁰ Zit. aus Belentschikow 1996, S. 90f.

²⁶¹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 91.

Ereignissen und Erscheinungen der Außenwelt „höchste Expressivität“ der zu verleihen und gleichzeitig mit unbegreiflichen Assoziationen seine Gefühle auszudrücken.²⁶²

Der einfache Satz stellt, so wie in der gesamten expressionistischen Lyrik, auch bei Sokolov, eher eine Besonderheit dar. In der Regel kommen **erweiterte Sätze – Satzverbindungen bzw. Satzgefüge** vor, in denen mehrere Vergleiche ausgedrückt werden, womit eine starke Bildlichkeit erzielt werden soll.²⁶³

Auch die Verwendung syntaktischer Figuren, wie **Antithese oder Parallelismen** gehört bei Sokolov zu den bevorzugten Verfahren. Sie werden dazu benützt, ein Schlüsselwort hervorzuheben und die Expression zu verstärken.

Belentschikow zeigt dies am Beispiel eines Gedichtauszugs, den ich an dieser Stelle zur Illustration zitiere.²⁶⁴

Умру, умру от сыпного тифа...
Приятно, ах **приятно** перед смертью танцевать
О скоро, скоро с температурой в сорок...

Sokolov setzt hier Parallelismen in Form der Lexeme *umru* ('ich sterbe'), *prijatno* ('angenehm'), sowie *skoro* ('schnell') ein, um die Expression der Gefühle und Visionen eines an Flecktyphus erkrankten Menschen, im Angesicht des Todes, zu verstärken.

So, wie bei den deutschen Expressionisten, wurde die Einheit von Thema und Motiv auch bei Sokolov häufig durch **Enjambements** erzielt, so wie beispielsweise auch in seinem Gedicht „*O sebe*“,²⁶⁵ in dem er **Motive aus der russischen Geschichte und der Medizin** dazu verwendet, um das **Thema persönlicher Beziehungen** zu der, ihn umgebenden Welt, auszudrücken.²⁶⁶

Die späteren Gedichte Sokolovs unterliegen, den Untersuchungen Belentschikow zufolge, verstärkt einer organisierten Versform. Sie sind, im **Kreuzreim** geschrieben und als **Vierzeiler** organisiert. Dem Dichter kam es nicht so sehr auf die strophische Organisation an, sondern er **experimentierte mit syntaktischen Innovationen und originellen Reimen**, die

²⁶² Vgl. Belentschikow 1996, S. 90.

²⁶³ Vgl. Belentschikow 1996, S. 103.

²⁶⁴ Zit. Belentschikow 1996, S.106.

²⁶⁵ Vgl. Belentschikow 1996, S. 94..

²⁶⁶ Vgl. Belentschikow 1996, S. 112.

Strophenschemata – man betrachtete das Zerbrechen traditioneller lyrischer Formen als Charakteristikum expressionistischer Lyrik, sich von Bindungen zu befreien suchte, weil sie als *Fesseln der Konvention* empfunden wurden.²⁷⁰

Typisch erweist sich in diesem Zusammenhang der, in der deutschen expressionistischen Lyrik geläufige, Begriff des „*Zeilengedichts*“. Als eine Folge des Verzichts auf Reim, bestimmtes Metrum und feste Strophenformen, wurde die Zeile bzw. der Vers zur *bewusst vom Autor gesetzten kompositionellen Einheit*. Die Zeile stellt die *eigentliche rhythmische Einheit* dar [...] *Mehrere Zeilen schließen sich zu einer Sinneinheit zusammen*. Ein Gedicht, das sich *aus der Komposition verschieden langer Zeilen zusammensetzt*, wird in der Fachliteratur als „*Zeilengedicht*“ oder „*Zeilenkomposition*“ bezeichnet. Als *wichtiges Ergebnis der Zeilenkompositionen* erscheint die *Zusammenhanglosigkeit*, die jedoch *durch Verknüpfung in einer höheren Einheit des Sinns, des Bildes oder des Rhythmus wieder aufgehoben* wird.²⁷¹

Zeilenkompositionen und die Bevorzugung der Parataxe galten schon zu Beginn der Bewegung als bevorzugte Ausdrucksform der veränderten Wirklichkeitsperzeption der deutschen expressionistischen Dichter. In weiterer Folge *versuchte die expressionistische Lyrik diese Bewusstseinslage formal zu simulieren*, im *Nebeneinander syntaktisch und semantisch tendenziell unkoordinierter und austauschbarer Wörter, Sätze und größerer Einheiten (Strophen)* – was im sog. „*Reihungs- oder Simultanstil*“ zum Ausdruck kam.²⁷²

Die in Sokolovs Lyrik häufige **Verwendung syntaktischer Figuren, wie Antithese und Parallelismen** und die **Verbindung von Bildern verschiedener semantischer Reihen** lässt deutliche formale Bezüge von Sokolovs Lyrik zum deutschen Expressionismus zu erkennen. Auch was die **Nutzung der verschiedenen Typen von Assonanzen in der Reimbildung** betrifft, gibt es Reflexionen des deutschen Expressionismus. Belentschikow betont in diesem Zusammenhang, dass auch J. R. Becher häufig verkürzte Reime verwendet (*Stunden – Runde, Schlafe – Hafen, Becken – Versteck*). Ebenso Reime mit Konsonantenausfall in der anschließenden Silbe (*Spinnenungeheuer – aufgescheucht, schnaufen – zerrauften*) und die Alternation verschiedener Konsonanten an der gleichen Stelle des Reims (*Zeichen – entweicht*).²⁷³

²⁷⁰ Vgl. Große 2007, S. 81.

²⁷¹ Vgl. Große 2007, S. 85.

²⁷² Vgl. Große 2007, S. 86.

²⁷³ Vgl. Belentschikow 1996, S. 84.

Sprachliche Mehrdeutigkeiten und Assoziationsmöglichkeiten durch ungewöhnliche attributive Verschmelzung von Begriffen, wie der „*der keusche Tod*“ oder „*die plüscherne Nacht*“, werden, sowohl in Sokolovs Lyrik, als auch bei den deutschen Expressionisten, als Mittel zur Verstärkung der Expression verwendet. **Veränderungen grammatischer Formen**, im Sinne des Verfahrens eines verstärkten Ausdrucks, wie ich sie in August Stramms Gedicht „*Freudenhaus*“ finden konnte, wo das Substantiv „*Dirne*“ zum flektierten Verb „*dirnen*“ wird – oder ungewöhnliche attributive Assoziationen, die durch Schaffung neuer Komposita gebildet werden, wie etwa der Ausdruck „*schamzerpört*“ aus eben diesem Gedicht, sind mir in Sokolovs lyrischem Werk nicht aufgefallen.

6.2.3. Lexikalische Besonderheiten

Die in den Manifesten erhobene Forderung nach „höchster Expression“ wurde von den russischen expressionistischen Lyrikern, insbesondere im Bereich der Lexik, umgesetzt. Allgemein charakteristisch sind **Kirchenslawismen, Archaismen und Eigennamen biblischer Bezeichnungen**, was eigentlich ein Paradoxon zur sowjetischen Ideologie darstellt. Typisch sind **neue Wortbildungen**, die sog. Neologismen, **ausgedachte Wörter**, die, wie im Futurismus, der Erneuerung des Verses dienen und meist eine rein klangliche Funktion haben. Als eine Folge des Aufschwungs der Übersetzertätigkeit wurden auch Wörter aus verschiedenen anderen Sprachen entlehnt. Besonders stark erweitert wurde die Lexik auch durch **Entlehnungen aus dem Deutschen und dem Englischen**, fremde Eigennamen und Realienbezeichnungen für Personen, die neue Möglichkeiten der Reimbildung geboten haben.²⁷⁴

6.2.3.1. Neologismen

Im Bereich der Wortbildung sind besonders die aus anderen Sprachen transkribierten Neologismen interessant, deren Bedeutung nur aus dem Kontext erschlossen werden kann oder überhaupt, wie ein *Geheimnis des Dichters*, dem Leser unverständlich bleibt.²⁷⁵

Meist wurde dabei das erfundene Wort im Nominativ in Verbindung mit einem Substantiv im Genitiv gebracht.

Diese Art von Ausdrücken, wie: *vašgerd neba, kol'dkrem tumana, valans'en oblakov, šenšilja tuči, éspri elok, buffy sosen, pejsy kustov, mufta cholma, volany ovraga ...*, finden

²⁷⁴ Vgl. Belentschikow 1996, S. 98.

²⁷⁵ Vgl. Belentschikow 1996, S. 98.

wir bei Sokolov – beispielsweise in seinem Gedicht „*Fešenebel'na ja noč*“.²⁷⁶ – dessen Anfangsverse ich im Anschluss an deren inhaltliche Beschreibung zitieren werde.²⁷⁷

Sokolov beschreibt in diesem Gedicht, mittels einer sehr bildhaften Sprache, verschiedenste Eindrücke und Visionen, die durch die Betrachtung der nächtlichen Natur in seinem Inneren entstehen. Zu Beginn lassen die, vom Tau benetzten, Grashalme im Dichter die Vision unnatürlicher, künstlich „*durch Brillantine*“ unterstützter Schönheit menschlicher Haare entstehen, denen *der schwarze Zylinder einer plüschenen Nacht aufgesetzt* worden war. Der nächtliche Sternenhimmel, wirkt wie ein „*samtenes Pölsterchen*“, bestickt mit „*stecknadelförmigen Köpfchen*“, die beim Dichter die Vision von Edelsteinen entstehen lassen, deren *Fassung als Arbeit eines besseren Juweliers* betrachtet wird.

Der in den ersten Versen des Gedichtes entstandene Eindruck einer romantischen – wenn auch mittels realistischer Vergleiche dargestellten Milieustudie, wird gleich in den nächstfolgenden Zeilen komplett verändert. Positiv erscheinende Naturbilder, die allerdings m. E. unterschwellig, durch die spezifische Wahl der Bilder, wie *Brillantine*, *der schwarze Zylinder einer plüschenen Nacht*, *samtenes Pölsterchen*, *Arbeit eines besseren Juweliers*, bereits gesellschaftskritisch sind, schlagen plötzlich um ins Negative – wohl mit dem Ziel, das vom Dichter angestrebte Maximum an Expression zu erreichen. > Die Sterne sind nur mehr „*goldartiger Sand*“ auf dem „*Waschherd (?) des Himmels*“ („*на ваузерде неба*“) – Hier verwendet der Dichter offensichtlich eines seiner frei erfundenen Wörter. Der aufsteigende Nebel erweckt die negativ konnotierte Vision einer „*Coldcream*“ – einer kühlenden Salbe, zur Behandlung der „*Pickel*“ der *Sternenwelt*. Die Sterne lassen den Eindruck eines Siebes entstehen, durch das sich die Wolken in der Art eines „*Pürees*“ durchquetschen, um dann die negative Vision von nassen Windeln, die „*auf den Tauen des Windes*“ baumeln, erstehen zu lassen.

²⁷⁶ Vgl. Belentschikow 1996, S. 99.

²⁷⁷ Zit. aus Belentschikow 1996, S. 290.

ФЕШЕНЕБЕЛЬНАЯ НОЧЬ.

(Опыт хроматического стихосложения)

Люблю природу на картинах Бенуа
И перед ветром реверансы веток.

И. Соколов. Косметика природы.

На набриллиантиненные росую во—
лосы трав надет черный цилиндр
плюшевой ночи.
Уже давно не видно желтого кан—
тика на фуражке горизонта.
Бархатная подушечка утыкана бу—
лавочными головками звезд.
Оправа звезд работы лучшего юве—
лира.
Золотоносный звездный песок на
вашгерде неба.
Кольдкрем тумана для прыщиков
звезд.
Сквозь сито звезд протерто облачное
пюре.
Понавешаны на канатах ветра мок—
рые пеленки облаков.

[...]

6.2.3.2. Militärische Lexeme

Die Lexik der russischen expressionistischen Lyriker spiegelt hier die politischen und sozialen Veränderungen in Russland nach der Oktoberrevolution wider. Es kommt oft zur Einbeziehung von neuen Bezeichnungen, die während der Revolution und des Bürgerkriegs entstanden sind. (*Protivogaznaja maska, mina artillerija*)²⁷⁸ Mit Hilfe von Lexemen des militärischen Alltags kommt eine neue Bildlichkeit zum Ausdruck.²⁷⁹

Ein typisches Beispiel militärischer Lexik in der Lyrik Sokolovs stellen die ersten drei Zeilen eines seiner Gedichte mit dem Titel „*Poet*“ dar, die, wie aus folgendem Zitat des Gedichtauszugs ersichtlich ist, im Wesentlichen nur aus *Bezeichnungen neuer Kriegstechnik und militärischer Ausrüstungen* bestehen.²⁸⁰

²⁷⁸ Vgl. Belentschikow 1996, S 96.

²⁷⁹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 97.

²⁸⁰ Vgl. Belentschikow 1996, S. 97.

Противогазная маска системы Кумант—Зелинского
Танк, гаубица, торпеда Уайтхеда,
Миномет, Блерио, Цеппелин — и все для кого?

In der deutschen expressionistischen Lyrik erscheint die militärische Lexik nicht so vordergründig, wie bei den russischen Expressionisten, die der neuen revolutionären Generation angehörten, mit den Bolschewiken sympathisierten und nach einer bereits erfolgten Revolution den noch wütenden Bürgerkrieg nicht so sehr als Verunsicherungsfaktor, sondern vielmehr als Hoffnungsträger einer besseren Welt betrachteten. Durch die verstärkt ideologische Dimension der russischen expressionistischen Lyrik um Sokolov, kommt es hier auch zu vermehrter Verwendung von aktuellen sprachlichen Wendungen, die mit dem militärischen Alltag und der sowjetischen Ideologie im Zusammenhang stehen.

Militärische Lexeme bleiben in der deutschen expressionistischen Lyrik vornehmlich auf die revolutionäre Kriegs- und Nachkriegsphase beschränkt. Hier dienen beispielsweise Lexeme in der Art von „*die prasselnden Fliegerbomben, Panzerwagen, Giftgasenebel, Bajonette*“ der Verstärkung des expressiven Ausdrucks in der Beschreibung der Gräueltaten des Krieges.

6.2.3.3. Obszöne Lexik

So wie für die gesamte Lyrik der Gruppe, stellt auch für Sokolov, neben der Verwendung von **Dialektausdrücken aus dem Prostorečie**, die **obszöne Lexik** ein Charakteristikum dar. Sie dient der Erweiterung des Wortschatzes und damit auch der Bildlichkeit.²⁸¹ Durch Schockierung des Lesers soll auch eine verstärkte Expression erreicht werden.

Sokolov wählt, beispielsweise, in den letzten beiden Zeilen des zuletzt, im Zusammenhang mit der militärischen Lexik erwähnten Gedichtes „*Poet*“ ein obszönes Bild, ausgedrückt durch die Worte *с каплей своей спермы*²⁸² (‘mit einem Tropfen meines Spermas’) um die Möglichkeiten eines Dichters seine Ideen durchzusetzen, den Möglichkeiten technischer Errungenschaften, gegenüber zu stellen.

Im Gedicht „*Fešenebel 'naja noč*“ veranschaulicht der Dichter, mittels obszöner Lexik, ein ungewöhnliches Bild des Vergleiches: *Ветер, как онанист, гладит траву* (‘der Wind streichelt das Gras, wie ein Onanist’).

²⁸¹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 95 ff.

²⁸² Zit. aus Belentschikow 1996, S. 313.

Das Gedicht mit dem Titel „Париж“ (Paris ') schließt mit: [...] *зачем [...] выходило через анальные отверстия домов твердое после запора кало людей ?* (‘ wozu kamen menschliche Exkremente hart wie nach einer Verstopfung durch die analen Löcher der Häuser’) ²⁸³

Auch **im deutschen Expressionismus** wurde obszöne Lexik als Mittel zur Verstärkung der Expression eingesetzt. Dabei wurden verschiedenste Möglichkeiten **sprachlicher Mehrdeutigkeit, Zusammenschmelzen von Wörtern, Änderung der Wortart**, aber auch **Veränderungen im Bereich der Grammatik** angewandt um, vor allem das Thema Prostitution, verstärkt ins Zentrum der Sozialkritik zu stellen.

Anhand eines Gedichts von August Stramm, mit dem Titel „Freudenhaus“, soll dies demonstriert werden.

August Stramm „FREUDENHAUS“²⁸⁴

Lichte **dirnen** aus den Fenstern
Die Seuche
Spreitet an der Tür
Und bietet **Weiberstöhnen** aus!
Frauseelen **schämen** grelle Lache!
Mutterschöße gähnen Kindestod!
Ungeborenes
Geistet
Dürstelnd
Durch die Räume!
Scheu
Im Winkel
Schamzerpört
Verkriecht sich
Das Geschlecht!

²⁸³ Vgl. Markov 1973, S. 318.

²⁸⁴ Zit aus Große 2007, S. 89.

6.2.4. Die Bildlichkeit

Das künstlerische Bild stellte ein wichtiges Merkmal der „neuen Verskunst“ der russischen Expressionisten dar. Die Konzeption des „Wortbildes“, die Sokolov unter Einfluss von Majakovskij, Chlebnikov, Kručenyč und Šklovskij weiterentwickelt hatte, geht zurück auf den durch den russisch-ukrainischen Philosophen Potebnja formulierten Begriff des bildlich gebrauchten Wortes in Poesie und Prosa.²⁸⁵ Das Wort wird hier als *Embryo der Poesie* betrachtet, *es [sei] dem Bild und der Bedeutung adäquat, doch das Bild [sei] „weniger als Bedeutung“, jedes Wort [könne] in der Poesie ein Bild sein: Das Bild [sei] in seiner Wahrnehmung konstant, während seine Bedeutung jedesmal neu interpretiert [werde]. Das Wort in der Poesie [sei] symbolisch.*²⁸⁶ Das „künstlerische Bild“ und das Streben nach Bildlichkeit („*образность*“), die auch bei den Imaginisten, denen auch Sokolov eine Zeit angehört hatte, die Grundlage ihrer Lyrik darstellte, spielt bei den russischen Expressionisten eine besonders wichtige Rolle. Allerdings konstruierten die Expressionisten unterschiedlich zu den Imaginisten *in der Zeile oder Strophe nicht ein einzelnes, sondern jeweils eine Gruppe von Bildern, die ihrerseits eine Ganzheit bilden sollten.*²⁸⁷

Sokolov beschäftigte sich mit dem Problem der Bildlichkeit in einer speziellen Untersuchung, die er mit dem Neologismus „*Imažinistika*“ betitelt hat und nahm sich dabei die Ideen Šklovskijs zum Vorbild, der das poetische Bild als „*ein Verfahren zur Schaffung des größtmöglichen Eindrucks*“ bezeichnete, wobei er als poetische Bilder Figuren, Tropen und syntaktische Verfahren nannte.²⁸⁸ Diese theoretischen Überlegungen Šklovskijs hatte Sokolov als Ausgangsbasis genommen, um der Frage nachzugehen, mit welchen künstlerischen Mitteln man ein „*Maximum an Expression*“ erreichen könnte. Als wirksamstes Verfahren in der Poesie erschien ihm der Gebrauch von sog. „**Tropen**“ unter denen er allerdings, *nicht wie allgemein üblich, stilistische Ersatzfiguren sondern den „Vergleich“* verstanden hat. Dieser **Vergleich sollte aber die Schnellebigkeit, das Chaotische und Nervöse der neuen Epoche widerspiegeln** und dürfe daher nur kurz sein, d. h. aus zwei oder drei Wörtern bestehen um ein „*Maximum an Intensität*“ zu erreichen. Außerdem dürften sich innerhalb eines Gedichtes diese Vergleiche nicht wiederholen, denn sie müssen möglichst einzigartig sein.²⁸⁹

Vergleiche oder Bilder sollten dabei durch ein einheitliches Motiv oder Thema verbunden sein, wobei Vergleichenes und Vergleichsobjekt möglichst aus ein- und demselben

²⁸⁵ Vgl. Belentschikow 1996, S. 107.

²⁸⁶ Zit. Potebnja *Iz zapisok po teorii slovesnosti* in: Beletschikow 1996, S. 107.

²⁸⁷ Zit. Belentschikow 1996, S. 107.

²⁸⁸ Vgl. Belentschikow 1996, S. 108.

²⁸⁹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 109.

Realitätsbereich stammen sollten. Die Bezeichnung des Vergleichsobjekts sollte mithilfe des Vergleichspartikels „*kak*“ (‘wie’) erfolgen, so wie das im nachfolgend zitierten Gedicht Sokolovs²⁹⁰ zum Ausdruck kommt, das die Bildlichkeit des Vergleichs und gleichzeitig, die im Zusammenhang mit dem Vergleich eingeführten Begriffe „*Polytropismus*“ und „*Monotropismus*“ illustrieren soll. Es zeigt wie der Autor das Schlüsselwort „*взгляд*“ (‘Blick’) entsprechend dem Streben nach Polytropismus ins Zentrum mehrerer Vergleiche stellt und möglichst viele Kombinationsmöglichkeiten schafft – entsprechend dem Monotropismus stammen die Vergleichsbilder – Häftling, Soldat, kleiner Junge – aus ein und demselben Lebensbereich, in diesem Fall aus dem Gefängnisbereich, des eingesperrt seins.²⁹¹

Вдруг твой взгляд, как арестант,
убежал сквозь решетку ресниц.
Взгляды, как солдаты, выпрыгнули
из траншеи глаза, держа наперевес
штыки ресниц.
И слова твои, как мальчуганы, пе—
релезли через частокол зубов.

Für jedes Mitglied der Gruppe der russischen expressionistischen Lyriker galt ein bevorzugtes Bild als Charakteristikum, das im Zusammenhang mit vorherrschenden Themen und Motiven als „Schlüsselwort“ mit verschiedenen semantischen Feldern in Berührung gebracht wird.

6.2.4.1. „Der Poet“ als bevorzugtes Bild Sokolovs

Als Sokolovs bevorzugtes Bild gilt die Figur des Poeten²⁹², der in seinem lyrischen Werk in den verschiedensten Rollen auftritt und mit unterschiedlichen Motiven und Themenbereichen verknüpft wird. Dabei handelt es sich sowohl um Themen mit einem sozialkritisch/politischem Hintergrund, als auch um persönlich autobiographische Bereiche.

6.2.4.1.1. Das autobiographische Bild des „Dichters“

Ein charakteristisches Beispiel für ein autobiographisches Thema, in dem der „Dichter Sokolov“ zum zentralen Thema wird, repräsentiert das Gedicht mit dem Titel „*О Себе*“ (‘Über sich’), in dem Motive aus der russischen Geschichte und der Medizin

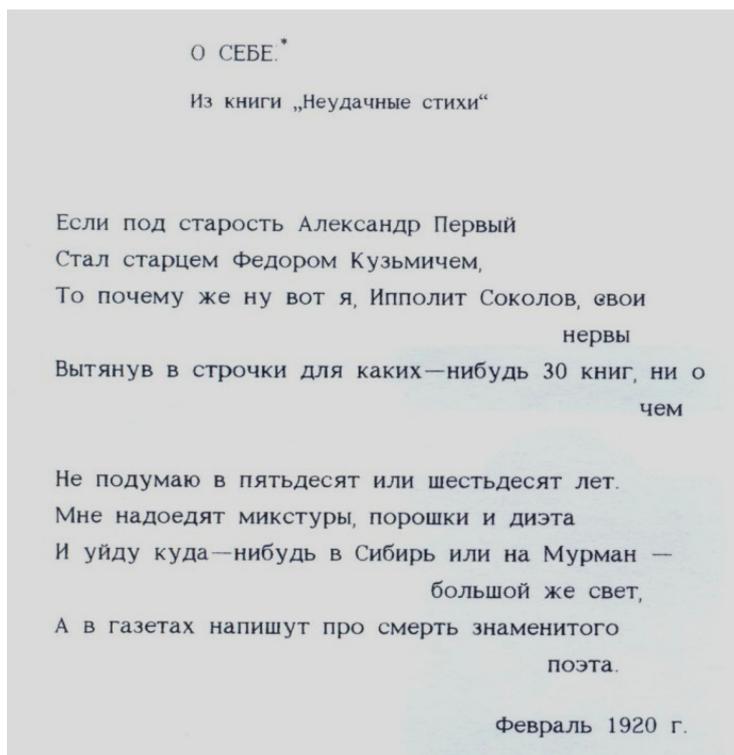
²⁹⁰ Zit. aus Belentschikow 1996, S. 110.

²⁹¹ Vgl. Belentschikow 1996, S. 110.

²⁹² Vgl. Belentschikow 1996, S. 111.

zusammengefügt werden, um persönliche Beziehungen des Dichters zu der, ihn umgebenden Welt, auszudrücken.²⁹³

Dieses Gedicht ist in Bezug auf seine Bildlichkeit besonders interessant, da es zeigt, dass in einem Gedicht, oder sogar in einer Strophe oder einem Satz sowohl Bilder aus ein und demselben aber auch verschiedener semantischer Felder neben einander stehen können, ein Verfahren, das auch für die deutschen Expressionisten charakteristisch war.



6.2.4.1.2. Das Bild des „Poeten“ in erotischen Themen

Häufig verknüpft Sokolov das Bild des „Poeten“ mit dem Bild der „Frau“, das mit den verschiedensten Motiven verbunden wird.

Die „Frau“ präsentiert sich in Sokolovs Lyrik als Prostituierte, als Heilige, als Objekt der Verehrung, aber auch als verdinglichtes Wesen, durch dessen Bild Visionen mystischer Naturbetrachtungen zum Ausdruck gebracht werden.

In seiner erotischen Lyrik charakterisiert Sokolov das „Frauenbild“ immer wieder durch Bilder weiblicher Augenwimpern oder „Flimmerhaare“, die Visionen eines Vorhangs entstehen lassen, durch den offensichtlich etwas vor dem Betrachter verborgen werden soll. Hartnäckiges sexuelles Werben um eine Frau als Objekt der Begierde wird oft mit dem

²⁹³ Vgl. Belentschikow 1996, S. 112.

Wunsch nach gewaltsamer Besitzergreifung und mit dem Gedanken des Diebstahls in Verbindung gebracht, was m. E. in gewisser Weise das Bild einer Vergewaltigung entstehen lässt.

Im Gedicht „*На тему постель*“.²⁹⁴ beschreibt sich der Dichter selbst als „*kleinen Straßenbahn – Dieb*“, der „*hartnäckig und frech*“ begleitet von einem „*derben Lachen*“ seiner Angebeteten einen *Kuss raubt* – wörtlich übersetzt: „*aus der Manteltasche ihrer Lippen*“.

НА ТЕМУ: ПОСТЕЛЬ.

Моя душа,
Конечно, не уборная для дам.
И. Соколов. Уборная для дам.

Как мелкий трамвайный воришка,
Украл поцелуй из кармана губ.
Напор поцелуев уж слишком
Нахален, и смех мой, как ситец, груб.

На звонких словах, нет, не шпоры.
Покатые груди, как крыши.
Ресницы взлетели, как шторы,
И выползли взгляды, как мыши

Из маленькой щели. А рот твой —
Лазоревый грот на Капри.
Слова потекут ли аортой,
Но мускулы губ не ослабли.

Als unerreichbares Objekt der heimlichen Verehrung und Bewunderung präsentiert sich „Das Bild der Frau“, im nachfolgend zitierten Gedicht „*Madonna*“²⁹⁵ einer Kombination aus Blasphemie und Sex, an dessen Ende der Dichter, wenn auch nur im Traum, mit Madonna ins Bett geht²⁹⁶ und auch im darauffolgenden Beispiel „*Монна Лиза*“²⁹⁷, in dem angesichts des Bildes der Mona Liza im Louvre, in deren Besitz zu gelangen dem Dichter nur durch Diebstahl möglich erscheint, mittels einer Vision der Gedanke ausgedrückt wird, seine

²⁹⁴ Zit. aus Belentschikow 1996, S. 300.

²⁹⁵ Zit. aus Belentschikow 1996, S. 283.

²⁹⁶ Vgl. Markov 1973, S. 317.

²⁹⁷ Zit. aus Belentschikow 1996, S. 295.

heimliche Geliebte, gleich einem Diebesgut, *im Korb seines Herzens, unter einem doppelten Boden verbergen* zu müssen.

И

МАДОННА

Я до пота молился, целуя заплеван—
ный пол.

Я упорно долбил лбом чугунные
плиты.

Вдруг на блоке отворились ставни
ресниц.

И мой взгляд с быстротой экспресса
вскарабкался на икону Мадонны.

Моя фантазия поскользнулась на
апельсиновой корке изумления.

МОННА—ЛИЗА.

Это я отправлял телеграммы
из семи слов:

„Париж. Лувр. Монне—Лизе.

Я в тебя влюблен“.

Это я украл Монну—Лизу
из Лувра.

Лизнув ра—

дугой губ

по ресничному карнизу

ея атласных щек,

я вытащил из рамы одно

лишь тюле—

вое тело.

Бережно, как в пальцах щелчек,

запрятана она в корзину сердца

под двойное дно.

Unter dem Aspekt der sozialkritischen Betrachtung und der politischen Veränderungen präsentiert sich das „Bild der Frau“ bei Sokolov anders, als im deutschen Expressionismus. Während im deutschen Expressionismus, insbesondere verbunden mit dem Ausbruch des Krieges, das Bild der leidenden, geschundenen, häufig der Brutalität des Ehemannes ausgesetzten Ehefrau, der verlassenen, in finanziellen Nöten alleingelassenen Mutter, die in ihrer Verzweiflung sogar zur Kindesmörderin werden kann, oder auch die Frau in der Rolle der trauernden Kriegswitwe im Vordergrund steht, erscheint sie bei Sokolov als unnahbares Objekt der Verehrung. Die Frau wirkt emanzipiert und wird, im Zusammenhang mit dem Thema der Prostitution, sogar als Symbol der Freiheit betrachtet.

Unter dem Einfluss der politischen und sozialen Umbrüche jener Zeit, entstanden zu diesem Thema poetische Assoziationen in Sokolovs Lyrik, die, in Form von Vergleichen unerwartete Bilder entstehen lassen, so wie im folgenden Beispiel²⁹⁸, in dem Sokolov die Gestalt eines Dichters darstellt und gleichzeitig vergleichende Bilder zum Thema Prostitution entstehen.

ПОЭТ

Поэты слова теряют,
Как у Зенкевича быки помет.
И. Соколов. Альфонсы красоты.

Мой мозг — публичный дом.
Моя фантазия — проститутка:
по вечерам шляется по Тверской,
задрал высоко юбку.

Мой череп — удобная комната.
Она здесь принимает гостей.
Кровать вот скомкана...
Душа моя — заспанная постель.

От каждого нового мига,
словно от каждого нового гостя,
по сотни она берет: ведь портниха—
наука — тоже с нее запросит.

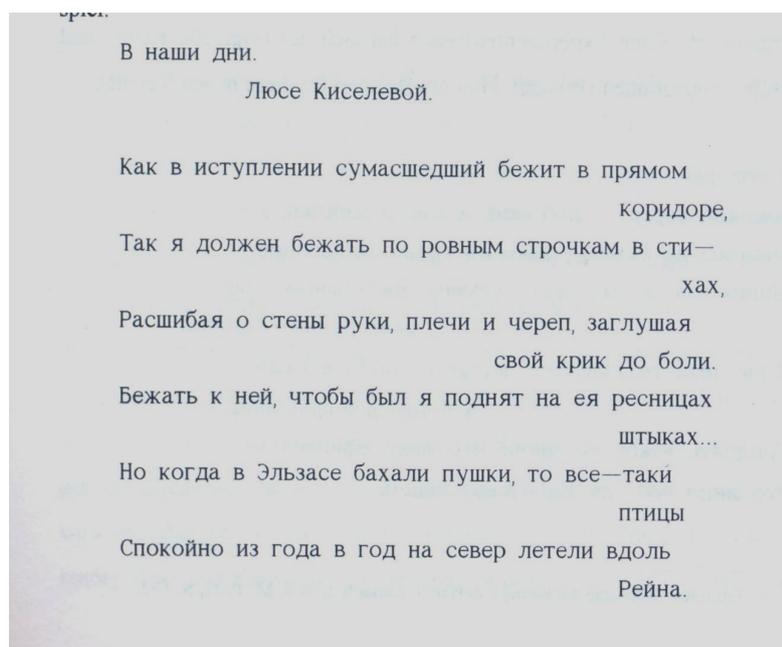
²⁹⁸ Zit. aus Belentschikow 1996, S. 294.

Das Motiv der „Prostitution“ erscheint hier unter einem ganz anderen Aspekt. *„Sein Dichter ist wie eine Prostituierte frei von den alten moralischen Beziehungen, er hat die Freiheit poetische Verfahren, Themen und Motive auszuwählen und zu kombinieren; er hat einen besonderen Status in der Gesellschaft“*.²⁹⁹ Die dichterische Freiheit wird mit dem Bild der Prostituierten in Verbindung gebracht, der die unbegrenzte Freiheit in der Wahl ihrer Sexualpartner zugestanden wird. Ungewöhnlich sind auch die herausragenden Vergleiche, die hier Verwendung finden: *‘mein Hirn – ein Freudenhaus’, ‘meine Phantasie – eine Prostituierte’, ‘mein Schädel – ein bequemes Zimmer’, ‘meine Seele – ein zerwühltes Bett’*.

6.2.4.1.3. „Der Dichter“ als Visionär der Endzeitstimmung

Das Bild des „Poeten“ und dessen, teils theosophische, d. h. *individuellen göttlichen Eingebungen oder einem „geistigen Schauen“*³⁰⁰ folgenden, mystische Visionen, angesichts der Situation der Zeit, präsentieren sich, ähnlich wie im deutschen Expressionismus, auch in Sokolovs Lyrik, durch Gegenüberstellung einer inneren und einer äußeren Welt, wobei die damals herrschende Endzeitstimmung durch verschiedenartige Bilder des Motivs der Apokalypse angedeutet oder zum Ausdruck gebracht wird.

Im folgenden Gedicht *„В наши дни“*³⁰¹ deutet Sokolov, m. E., die, in der Welt herrschende, bedrohliche Situation nur an, die ihm, als Dichter, durchaus bewusst ist, die aber auch er, so wie die anderen Zeitgenossen, nicht wahrhaben will.



²⁹⁹ Zit. Belentschikow 1996, S. 112.

³⁰⁰ Zit. <http://de.wikipedia.org/wiki/Theosophie> v.25.12.2012.

³⁰¹ Zit. aus Belentschikow 1996, S. 309.

Die Figur des Poeten präsentiert sich hier durch das „Motiv eines Wahnsinnigen – jedoch in Wahrheit Weisen“, der mit Hilfe seiner Verse die innere Welt und die persönlichen Probleme mit einer angebeteten Frau mit der äußeren Realität der militärischen Bedrohung in Verbindung bringt. Es zeigt seine Machtlosigkeit im privaten Bereich genauso, wie angesichts der komplizierten Weltsituation, die in der realen Welt offensichtlich nicht wahrgenommen werden will, so wie damals, wie es in obigem Gedicht heißt: *„als im Elsass die Gewehre krachten – und die Vögel trotzdem in aller Ruhe Jahr für Jahr entlang des Rheins gegen Norden zogen.“*

Deutlicher wird das **Thema der bedrohlichen Weltsituation** in Skolovs, nachfolgend zitiertem Gedicht *„Giebel Europas“*³⁰², zum Ausdruck gebracht, in dem sich der Dichter direkt des Motives der *„Apokalypse“* bedient.

Nicht der Einschlag des Kometen, wie bei Hoddis und Heym, sondern eine bevorstehende Sintflut, symbolisiert hier das Ende der Welt – ein Motiv, das allerdings auch bei den deutschen Expressionisten zu finden ist. Ich zitiere dazu aus Albert Ehrensteins Gedicht *„Ode“*: *„Soll ich Süßholz, Mondschein singen? Ist nicht Licht im Donnerdickicht, Wut ist, Blutsintflut und gute Arche fern dem Ararat!“*³⁰³.

Ähnlich auch bei Franz Werfel, in seinem Gedicht *„Revolutionsaufruf“*: *„Komm, Sintflut der Seele, Schmerz, endloser Strahl! [...]“*³⁰⁴

Im Gedicht *„Giebel Europas“* präsentiert Sokolov die Vision einer bevorstehenden Weltkatastrophe, einer **weltweiten Sintflut**, deren *Ursprung im menschlichen Körper zu suchen ist, aus dem das Blut hervortritt* und fordert die Menschen zum Gebet auf. Es folgt eine bildliche Beschreibung der zu erwartenden Katastrophe/der chaotischen Zerstörung der Welt und aller Lebewesen. Schlussendlich erscheinen *am schwarzen Himmel elektrische Buchstaben*, die den Zorn der Götter offenbaren. Das Bild der „elektrischen Buchstaben“ könnte man mit den technischen Entwicklungen verbinden. Man könnte darin aber auch Reflexionen des für den deutschen Expressionismus charakteristischen Motives der Sternschnuppen im Zusammenhang mit einem Kometeneinschlag sehen. Jedenfalls erscheint diese Stelle des Gedichts, als gewisser Wendepunkt. Der Dichter bringt sich persönlich ins

³⁰² Zit. aus Reso 1969, S. 310.

³⁰³ Zit. aus Reso 1969, S. 463.

³⁰⁴ Zit. aus Reso 1969, S. 146.

A

Nature morte

Деревья одеты в снежное манто.
 Ветер щипцами умело завивает на—
 пудренные снегом локоны деревьев.
 Пышные елизаветинские парики ду—
 бов обсыпаны пудрой.
 Волосы берез схвачены папильотками
 снега.
 Ели набожно крестятся, размахивая
 от ветра длинными рукавами попов—
 ских ряс.
 Холмы закутали плечи горностаевым
 палантином.

Alle Bäume des Waldes erscheinen dem Dichter personifiziert, so als würden sie die verschiedenen Mitglieder der Gesellschaft repräsentieren und lassen den sozialkritischen Aspekt erkennen. Eichen, Birken, Fichten und Tannen erwecken auf Grund ihrer Verschiedenheit durch die Einwirkung des Schnees immer neue Bilder. Die *prächtigen Eichen* sehen aus, als würden sie *geduderte Perücken* tragen, die *Haare* der Birken erscheinen dem Dichter als wären sie von *Lockenwicklern aus Schnee gepackt worden*, die *frommen Fichten und Tannen*, deren Zweige *im Wind hin- und herschwingen*, lassen das Bild *sich bekreuzigender Geistlicher in ihren Kutten* entstehen.

Angesichts des Bildes einer hügeligen Landschaft, die sich scheinbar *warm umhüllt*, wie mit einer *Pelzstola aus Hermelin*, präsentiert, wird unter sozialkritischen Intensionen, einer kurzlebigen Vision Ausdruck verliehen, die nicht der Realität entspricht, so wie die bürgerliche Epoche, die in scheinbarer Sicherheit dem Ende entgegen schreitet.

Sozialkritische Bilder einer zu Ende gehenden Welt vermittelt Sokolov auch in seiner **urbanen Lyrik**, für die ich, stellvertretend zwei Gedichte aus Sokolovs erster Gedichtsammlung „*Полное собрание сочинений*“ zitiere, die durch die Buchstaben „L“³⁰⁸ und „M“³⁰⁹ gekennzeichnet sind.

³⁰⁸ Zit. aus Belentschikow 1996, S. 286.

³⁰⁹ Zit. aus Belentschikow 1996, S. 287.

Л

Отрывок из шифрованной
„БИБЛИИ города“
Ветхий завет, 21—й.

А вот расфранченный ресторан
Над его входом на крюке повесилась
широкоплечая вывеска, на которой
откормленными буквами вышито „Me-
mento mori“.

Косые взгляды полнощекой ресторан—
ной луны переплетаются, как лианы
в тропических лесах.
Подсолнечники на длинных стеблях
проводов своим молоком разбавляют
кофейную гущу вечера.

М

Через нервно зевающую дверь на
улицу выбегают без шапки осколки
вальса.

В рослые окна видно, как публика
корчится под шулерские передерги—
вания смычков.

Смычки выкидывают в воздухе, как
балерины, антраша и пируэты.

По ресторану между столиками на
цыпочках ходят души скрипок, кото—
рые минуту назад были еще заперты в
деревянной тюрьме за решеткой
струн.

In beiden Gedichten, deren erstes, bereits, auf Grund von Titel bzw. Epigraphen „Отрывок из шифрованной „БИБЛИИ города““ (Auszug aus chiffrierter Bibel der Stadt , direkte Bezüge zur „Großstadt“ erwarten lässt, wird das Stadtmotiv mit dem Bild urbaner Vorstellungen von Restaurants und Straßen in Verbindung gebracht.

Das „Restaurant“ wirkt „herausgeputzt“ – es steht für bürgerliche Scheinrealität. Über seinem Eingang hängt ein „Aushängeschild“, auf dem deutlich „mit gemästeten Buchstaben“ die Worte „Memento mori“ gestickt erscheinen, als Symbol der „Übersättigung“ aber auch der Vergänglichkeit, mit Bezug auf den Tod und das darauf folgende letzte Gericht. Mittels Vermischung verschiedener Bilder – des Mondes, der Lianen des Tropenwaldes und der Sonnenblumen auf langen Halmen, wird die Stimmung des Abends beschrieben, die im zweiten Gedicht eine Art Fortsetzung findet.

Während im ersten Gedicht der visuelle Aspekt vordergründig erscheint, wird im zweiten Gedicht der abendlichen Stimmung, rund um das „Restaurant“, durch Geräusche und Musik Ausdruck verliehen. Durch die *nervös gährende* (wohl immer wieder auf- und zugehende) personifizierte Türe gelangen „Splitter eines Walzers“ auf die Straße. Der Klang der Streichinstrumente wirkt durch ihr „falsches Spiel“ „unehrlich/betrügerisch“, erscheint so, als ob Balletttänzerinnen ihre Pirouetten drehten. Durch den Vergleich mit einer auf Zehenspitzen tanzenden Ballerina, werden die *Seelen der personifizierten Geigen*, die noch vor kurzem „in ihrem hölzernen Gefängnis eingesperrt waren“ im Restaurant zum Symbol einer Menschheit, deren äußere Realität nicht mit der inneren Realität in Einklang steht.

6.2.4.1.4. „Der Dichter“ als sozialkritischer Weltverbesserer

Der in den poetischen Visionen zum Thema „Apokalypse“, die auf die europaweite Situation der Epoche bezogen werden, in der Funktion eines Visionärs und Propheten erscheinende „Dichter“, übernimmt, entsprechend der Ideologie des „neuen Menschen“, in Sokolovs Lyrik auch verstärkt **die Rolle des sozialkritischen Weltverbesserers**, der im Sinne des deutschen Expressionisten Rubiner „in die Politik eingreift“, so wie im folgenden Gedicht, mit dem Titel „Я говорю“ (‘ich spreche ’)³¹⁰, wo eine verstärkt politisch/ideologisch gefärbte Bildlichkeit in den Dienst der herrschenden Klassenideologie gestellt wird.

In Sokolovs „Я говорю“ (‘ich spreche ’) sehe ich in der Bezugnahme auf politisch historische Ereignisse, die auch die die deutschen Expressionisten in ihrer Lyrik verarbeitet hatten, deutliche Bezüge zum deutschen Expressionismus, der revolutionären Phase.

³¹⁰ Zit. aus Belentschikow 1996, S. 312.

Я ГОВОРЮ.

Высокий берег — мой лоб, и как спартанец, я
Швыряю на бумагу даже не хилых младенцев
Широко по всему свету семена пригоршнями бро—
сает радио—станция.

А вы читаете „Фигаро“, кутаете горло в кашнэ
и боитесь инфлуэнцы.

Тридцать веков не знали, что лицо сфинкса,
Это лицо его — да, да! — лицо Ленина.
Новый паровоз с сжатыми кулаками буферов,
вперед и на старое вскинься,
Лети, земля, ты, как конь, облаками вспенена.

Середина января 21 года.

Das Bild des „Poeten“ scheint hier, als „Spartanec“ im weitesten Sinne, mit der Figur des Spartacus in Verbindung gebracht zu werden, der in der römischen Republik der Antike als Anführer eines nach ihm benannten Sklavenaufstandes historische Bedeutung erlangt hatte.³¹¹ Naheliegender erscheint jedoch eine Bezugnahme auf den als „Spartakusaufstand“ bezeichneten Generalstreik und die bewaffneten Kämpfe in Berlin zu Beginn des Jahres 1919, der die Novemberrevolution 1918/1919 praktisch beendete.³¹² Die Novemberrevolution, deren Ursachen in den extremen Belastungen durch den, mehr als vier Jahre dauernden, ersten Weltkrieg, im allgemeinen Schock über die Niederlage des deutschen Kaiserreiches, sowie in dessen vordemokratischen Strukturen mit sozialen Spannungen und reformunwilligen Machteliten gelegen waren, hatte in der Endphase des Ersten Weltkrieges zur Umwandlung des Deutschen Reiches von einer konstitutionellen Monarchie in eine parlamentarische Republik geführt.³¹³

Das Spartakus-Motiv erscheint, ähnlich wie beim deutschen Expressionisten Rudolf Leonhard, in dessen Gedicht „An Spartakus“: *Spartakus! Sklavenfürst! Rebelleenerster! Aristokrat des Leidens! Aus den Massen Herausgewachsener Du! [...]*³¹⁴, in dem die Figur des Spartakus, als Anführer der Sklaven, an die Spitze der Rebellen gestellt wird. Dem Dichter wird hier die Rolle revolutionären Anführers übertragen, der dazu beitragen sollte, die

³¹¹ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Spartacus> v.30.08.2012.

³¹² Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Spartakusaufstand> v. 30.08.2012.

³¹³ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Novemberrevolution> v.30.08.2012.

³¹⁴ Zit. aus Reso 1969, S. 127.

Menschheit zu einen, im Sinne des revolutionären Gedankens, damit, wie es in obigem Gedicht heißt: „*die Zweiheit der Menschenwelt sich löste in der Freiheit*“ [...] ³¹⁵

Sokolov sieht sich *als Spartakus*, im Sinne eines Sprachrohrs zur Verbreitung philosophisch ideologischer Gedanken, der als „Dichter“ in seiner Lyrik zwar die Revolution befürwortet, aber sich für die Verbreitung revolutionärer Ideen nicht genug effektiv einsetzen kann – wörtlich ausgedrückt: auf Grund seiner Machtlosigkeit *nur Papier verschwendet* – während die *Radiostation über die ganze Welt mit vollen Händen Samen verstreut*. (Gemeint ist hier offensichtlich die Verbreitung der Idee der Weltrevolution, durch neue technische Errungenschaften, die Sokolov in seiner Lyrik vermehrt positiv betrachtet). Versteckte Vorwürfe sind darin zu erkennen, wie „der Dichter“, als prophetischer Sprecher und sozialkritischer Weltverbesserer, im Sinne der Ideologie des „neuen Menschen“, in die Politik eingreift und das Wort an jene richtet, die sich nicht für den revolutionären Gedanken einsetzen und in kleinbürgerlicher Manier, die Zeitschrift „*Figaro*“ lesen und „*sich den Hals mit einem Schal umwickeln*“ aus lauter „*Angst vor einer Erkältung*“.

In krassem Gegensatz zu deren Verhalten steht in der letzten Strophe des Gedichtes, die mittels einer ausgefallenen Bildlichkeit „beweihräucherte“ Figur Lenins, die ins Zentrum des revolutionären Gedankens gestellt wird. Sokolov vergleicht Lenins Gesicht mit dem *Antlitz einer Sphinx* und dann wieder mit einer *neuen Dampflokomotive*, die mit ihren „*Puffern*“, *wie mit geballten Fäusten* vorausstrebt und sich über das „Alte“ erhebt.

Bei näherer Betrachtung von Sokolovs Lyrik wird deutlich, dass nicht nur das, für die Lyrik des deutschen Frühexpressionismus charakteristische, Krisengefühl der Epoche und der Widerstand gegen eine repressive Gesellschaftsordnung im Vordergrund steht – die politische und moralische Erneuerung war ja in Russland bereits in vollem Gange – Sokolov fand vielmehr Gefallen an, u. a. auf russisches Gedankengut zurückgehenden, politisch-revolutionären Ideen und literarischen Verfahren und Motiven des deutschen Expressionismus, derer er sich, in oft übertriebener Form, bedient, um politisch/soziale Aspekte, im Zeichen der sowjetischen Ideologie in seiner Lyrik hervorzuheben. Die Endzeitstimmung steht hier nicht im Zeichen des herannahenden Krieges, sondern dient der negativen Darstellung der vergangenen bürgerlichen Epoche, im Gegensatz zur verheißungsvollen „Weltrevolution“.

³¹⁵ Zit. aus Reso1969, S. 127.

III. ZUSAMMENFASSUNG/RESÜMEE

Ippolit Sokolovs russische Version des Expressionismus repräsentiert eine ganz spezielle Form einer literarischen Strömung, mit deren Erforschung es sich gelohnt hat zu beschäftigen, auch wenn sie im Rahmen der russischen Avantgarde eine sehr untergeordnete Rolle gespielt hat, und die Poetik der russischen expressionistischen Lyriker in Fachkreisen vorwiegend negativ beurteilt wird. Zweifellos besticht Sokolovs Lyrik, insbesondere durch seine, aufgrund sehr ungewöhnlicher Vergleiche hervorgerufene, Bildlichkeit, die selbst von seinen Kritikern, als durchaus interessant betrachtet wird, stellt aber auch in Bezug auf vergleichende Betrachtungen mit dem deutschen Expressionismus ein interessantes Spektrum dar.

Zeitgenössischen expressionistischen Postulaten und Dokumenten zufolge, präsentiert sich der Expressionismus, als äußerst widersprüchliche und komplexe Erscheinung, die als Weltanschauung, revolutionäre Protestbewegung und auch als Kunsttheorie bzw. Stilrichtung definiert wird. Während der Expressionismus in der bildenden Kunst als Bewegung ganz Europa erfasste, war der literarische Expressionismus eine Kunstrevolution, die hauptsächlich in Deutschland im Zeitraum von 1909-1925 in Erscheinung trat. Es handelte sich um eine Protestbewegung der, am Ende des 19. Jahrhunderts geborenen, jungen Generation gegen repressive bürgerliche Institutionen und Werte der Generation ihrer Väter, wobei die Kunst zur Ausdrucksform des Protests sowie des Strebens nach politischer und moralischer Erneuerung der Gesellschaft wurde. Die erste Phase, der sog. „Frühexpressionismus“, betrifft die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg, die durch das Spannungsverhältnis zwischen Aufbruchs- und Weltendestimmung charakterisiert ist. Politisch bedingte gewaltige Krisen und Zerfallserscheinungen prägten das allgemeine Zeitgefühl der Epoche, das die jungen expressionistischen Dichter in ihrer Lyrik als eine Art Gegenwehr gegen die zeittypischen Angst- und Leiderfahrungen, mittels charakteristischer Motive und Themen (Kriegsahnungen, das Dämonische der Großstadt verbunden mit Identitätskrisen/Ich-Zerfall und Depersonalisierung des Subjekts, das beängstigende Brüllen der Lokomotiven, apokalyptische Visionen vom Untergang der bestehenden Ordnung, Randexistenzen der Gesellschaft im Zusammenhang mit Armut, Prostitution, Wahnsinn, Geschlechterkampf/Emanzipation der Frau) zum Ausdruck brachten, und dabei zornig, ironisch oder auf groteske Weise jene Institutionen und Reizpersonen angriffen, die sie für die zeittypischen Verfallsentwicklungen und existenziellen Krisen verantwortlich machten. In den Kriegsjahren verändert sich die Thematik. Nicht mehr bedrohliche Visionen und Ängste stehen im Zentrum, sondern die Darstellung von kriegsbedingten Lebensumständen, die der Mensch nicht zu beeinflussen in

der Lage ist. Tod, Trauer und Klagen prägen die Lyrik dieses Abschnitts. Selbst der lebendige Verkehr in den Großstädten gleicht einem Trauerzug. In der Nachkriegsphase stehen thematisch die realistische Revolution und der Schrecken des Krieges im Vordergrund. Politik und Ideologie haben die idealistischen Vorstellungen vom Paradies verdrängt.

Die Verunsicherung des Menschen angesichts des in der Welt herrschenden Chaos, bedingt durch die rasant fortschreitenden technischen und industriellen Entwicklungen, verstärkte Militarisierung, sowie politische und soziale Veränderungen, findet Ausdruck in der Kunst, durch eine Synthese des Abstrakten mit dem Grotesken, dessen Folge eine neue Weltbegegnung war, die auf der Grundlage neuen künstlerischen Auffassung von Raum und Zeit, die die bisherige Logik außer Kraft setzte und die Vision des Künstlers in den Vordergrund treten ließ.³¹⁶

Sprachlichen Ausdruck fand die Aufhebung der traditionellen Wahrnehmung von Raum und Zeit, die auf Ideen des französischen Philosophen Henri Bergson zurückgeht, im „Simultanstil“ der sog. „Dämmerungsgedichte“, in denen das Geschehen nicht im zeitlichen Nacheinander, sondern im Nebeneinander der Wahrnehmungen betrachtet wird.

Wortballungen, neue Wortbildungen, rhythmischer und metrischer Freiheit des Verses, Alliterationen, Reihungsstil, Verdinglichung des Subjekts, Belebung und Mystifizierung von Dingen und ungewöhnliche Wortbilder zur Darstellung des Abstrakten zählen zu weiteren bevorzugten Ausdrucksformen der Entfremdung und Disharmonie des Menschen.

Betrachtet man den Expressionismus unter dem Aspekt des Strebens nach politischer und moralischer Erneuerung der Gesellschaft, lässt sich ein nicht unbedeutender Anteil Russlands am deutschen Expressionismus erkennen. Im Rahmen literarischer Wechselbeziehungen, als Folge einer verstärkten geistigen Annäherung zwischen Deutschland und Russland, im Zuge gesellschaftspolitischer Veränderungen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, haben russische revolutionäre Gedanken und Ideen der russischen idealistischen Philosophie im Zusammenhang mit der hypothetischen Konzeption des „*neuen Menschen*“ im deutschen Expressionismus deutliche Spuren hinterlassen. Die deutschen Expressionisten haben das russische Gedankengut auf eigene Art rezipiert und realisiert und daraus eine neue Beziehung zur Wirklichkeit abgeleitet.³¹⁷

³¹⁶ Vgl. Vollmer 1987, S. 85.

³¹⁷ Vgl. Belentschikow 1993, S. 10ff.

Der veränderte Typ des „*neuen russischen Menschen*“ hatte sich in der Vorstellung der deutschen Expressionisten, aber auch einiger russischen Denker, im Zuge der politischen Umwälzungen vom „*christlichen neuen Menschen*“, der einen Ausweg aus seiner schweren Existenz suchte und auf etwas Wunderbares hoffte, über den christlich-sozialen Menschen zum Bolschewiken entwickelt, wodurch der Begriff „*neuer Mensch*“ letztendlich in den Dienst des Klassenkampfes gestellt wurde.³¹⁸

Leben und Schaffen Dostojewskijs wird von den deutschen Expressionisten als besondere Tat und Legende interpretiert. In der Rolle des Dichters wird er fälschlich mit dem neuen atheistischen revolutionären russischen Menschen identifiziert.³¹⁹ Auf Basis der besonderen Rolle des Dichters und der Idee der „*Macht des literarischen Propheten*“, entwickelten die deutschen Expressionisten ihre neue Konzeption der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft und seine Aufgabe in die Politik einzugreifen. Der deutsche Expressionist Rubiner betrachtet die Literatur als Macht des Wortes bzw. als sozialen Motor zur Mobilisierung der Massen und sieht die Rolle des Dichters als Propheten in einer totalen Politisierung für die Änderung der Welt.³²⁰

Auf russischem Gedankengut basierend, entwickelten die deutschen Expressionisten, vor allem in der revolutionären Phase, nach dem ersten Weltkrieg, die Ideologie ihrer Poetik, die ihrerseits wieder die russische Kultur und Literatur nach der Oktoberrevolution beeinflusst hat. Dem entsprechend, haben auch die expressionistischen Lyriker der Gruppe um Sokolov die deutschen Expressionisten, besonders am Anfang ihrer Schaffensperiode, als „ihre Lehrer und Väter“ betrachtet und Themen/Motive, sowie literarische Verfahren in ihre Werke übernommen.

Sokolov selbst hat zwar in seinem Manifest „*Éxpressionizm*“ die deutsche Herkunft der Bezeichnung „Expressionismus“ für den, von ihm zwei Jahre nach der Oktoberrevolution ins Leben gerufenen, „neuen Stil in Russland“ verneint, und darauf hingewiesen, dass die „russischen Expressionisten“ er erst ein Jahr nach der Gründung seiner Gruppe, erste Kenntnisse über den deutschen Expressionismus erhalten haben. Der Expressionismus hätte sich in den einzelnen Ländern Europas, ohne gegenseitige Beeinflussung, entwickelt und eine Übereinstimmung gäbe es nur in grundlegenden Thesen.³²¹

³¹⁸ Vgl. Belentschikow in *Die Welt der Slawen* 1993, 203ff.

³¹⁹ Vgl. ebenda, S. 205f.

³²⁰ Vgl. ebenda, S. 207.

³²¹ Vgl. Sokolovs Manifest „*Éxpressionizm*“ in Belentschikow 1996, S. 355.

In seinem Manifest „Expressionisten“ zeigt sich allerdings Sokolovs Begeisterung für die Ideen des deutschen Expressionisten Kasimir Edschmid. Edschmids Artikel „Über den dichterischen Expressionismus“ herausgegeben im Sammelband „Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung“ betrachtete Sokolov als *Etalon der expressionistischen Theorie* und hat daraus wichtige Gedanken aufgegriffen, die er in veränderter Form, oft anders ausgelegt, in seine Manifeste aufgenommen hat.³²²

Dabei fällt insbesondere der, mit dem jugendlichen Alter verbundene, Radikalismus auf, mit dem vorhergehende literarische Strömungen verurteilt wurden, wobei der Radikalismus der russischen Expressionisten jedoch im Zeichen der realen Revolution und nicht der hypothetischen wie in Deutschland stand, stärker ideologisch gefärbt war, und mit der Staatspolitik und Klassenideologie verschmolz. So wie die deutschen Expressionisten, sah auch Sokolov den Expressionismus als neue, historische Bewegung des jungen Europas, die dazu prädestiniert sei, ein neues Weltbild – eine neue Gestaltung der künstlerischen Welt zu schaffen. Damit verbunden war die Schaffung eines neuen Stils, bei dem ein Maximum an Expression und Wahrnehmung von besonderer Wichtigkeit war, aber auch die Notwendigkeit einer neuen Beziehung des Dichters zu der ihn umgebenden Welt.

Der Schaffung eines neuen Stils versuchte Sokolov, sowohl durch ein neues „chromatisches“ Verssystem zu entsprechen, als auch in seinem Bestreben alle Bereiche der Wissenschaft und Kultur in der expressionistischen Poetik zu erfassen.³²³

Die für den deutschen Expressionismus charakteristische visionäre Sicht der Realität in der Kunst findet deutliche Reflexion in Sokolovs Manifest „*Bedeker po éxpressionizmu*“.

Anknüpfend an die deutsche expressionistische Theorie einer veränderten, visionären Sicht der Realität durch den Künstler, betont auch Sokolov bezugnehmend auf den französischen Philosophen Henri Bergson, *die direkte, unmittelbare Sicht der Dinge*. Der Dichter sollte in der Poetik den Kern der Dinge erfassen, was jedoch nicht über den Verstand, sondern nur über die Intuition möglich sei. Dazu bedurfte es, entsprechend der Theorien des deutschen Expressionismus des „Propheten“ und nicht des „Gelehrten“. Der Dichter wird zum Visionär im Sinne der neuen Konzeption der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft, der so wie Dostojewskij, als Vertreter der Armen und Erniedrigten und Prophet einer besseren „neuen Welt“ betrachtet wird.³²⁴

³²² Vgl. Belentschikow 1996, S. 50.

³²³ Vgl. Belentschikow 1996, S. 50ff.

³²⁴ Vgl. Drews 1983, S. 189 und S. 194.

Hypothetisch-abstrakte Gedanken des deutschen Expressionismus, wie Edschmids Anregung „*Das Menschliche in den Huren, das Göttliche in den Fabriken zu suchen*“, werden für Sokolov zur Realität, die er mit der Zerstörung der bürgerlichen Lebensweise und Entstehung des „neuen Menschen“ aus den unteren Schichten der Gesellschaft in Verbindung bringt.³²⁵

Eine detaillierte Betrachtung und Analyse des lyrischen Werks Ippolit Sokolovs lässt **Spuren des deutschen Expressionismus vor allem im formalen Bereich** erkennen. Dies betrifft die **besondere Verwendung von Titeln und Epigraphen in programmatisch expressiver Funktion, ausgefallene Wortverbindungen** und die Nutzung verschiedener Typen von **Assonanzen zur Schaffung neuer origineller Reime**, die häufige Verwendung syntaktischer Figuren, wie **Antithese und Parallelismen**, sowie die **Verbindung verschiedener semantischer Reihen**. Besonders auffallend erscheint in Sokolovs Lyrik die **freie Versform**, die auch als Charakteristikum der deutschen Expressionisten gilt.

Im lexikalischen Bereich gibt es, ähnlich wie im deutschen Expressionismus, die **Tendenz zu neuen Wortbildungen mit gleichzeitiger Erneuerung der Wortbedeutung** und die **Einbindung obszöner Lexik**, womit der Forderung nach höchster Expression entsprochen werden soll. Militärische Lexeme, die in Sokolovs vermehrt zu finden sind, bleiben in der deutschen expressionistischen Lyrik vornehmlich auf die revolutionäre Nachkriegsphase beschränkt.

Die **Bildhaftigkeit**, die von Wilhelm Große im Rahmen der Definition der Stilmerkmale des deutschen Expressionismus als „*Charakteristikum für die expressionistische Lyrik schlechthin*“ bezeichnet wird, spielt auch in Sokolovs Lyrik eine besonders wichtige Rolle um größtmögliche Expression zu erreichen. Entsprechend der, von Wilhelm Große definierten, wesentlichen formalen Merkmale der Bildhaftigkeit des deutschen Expressionismus wird auch bei Sokolov *die Form der dichterischen Aussage, durch das subjektive Erleben und die schöpferische Phantasie bestimmt. Visionäres und visuelles Erleben durchdringen sich und die reale Anschauungssphäre wird in einen inneren Erlebnisraum verwandelt [...] wobei die logischen Beziehungen zwischen Sache und Vergleichsgegenstand unwesentlich sind.*³²⁶

Die Schnelllebigkeit und das Chaotische der neuen Epoche, versucht Sokolov mit Hilfe des Vergleichs verschiedener, oft schockierender Bilder darzustellen. Dabei setzt er, entsprechend dem in diesem Zusammenhang von ihm eingeführten Begriff des „*Politropismus*“, vermehrt das von ihm bevorzugte das Bild des „*Poeten*“ als Schlüsselwort ins Zentrum mehrerer

³²⁵ Vgl. Belentschikow 1996, S. 54.

³²⁶ Zit Große 2007, S. 96.

Vergleiche und Kombinationsmöglichkeiten und bringt es mit erotischen und sozialkritischen und theosophischen Themen und Motiven in Zusammenhang.

Abgesehen von formalen Reflexionen des deutschen Expressionismus, tauchen in Sokolovs Lyrik auch **Parallelen im Bereich der Themen und Motive** auf. Das betrifft vor allem die **Endzeitstimmung**, die durch Gegenüberstellung einer inneren und äußeren Welt, mittels teils theosophischer mystischer Visionen der Apokalypse, durch Milieubeschreibungen poetischer Landschaften, militärische Bedrohung, Sintflut und urbane Motive zum Ausdruck gebracht wird und dabei sozialkritische Gedanken andeutet. Apokalyptische Gedanken erscheinen bei Sokolov allerdings zeitversetzt – nicht im Angesicht des drohenden Weltkrieges – sondern im Zusammenhang mit dem Ende der Bourgeoisie und der daraus folgernden Idee der Weltrevolution.

Auch die „**Prostitution**“ und das **Bild der Frau** unter dem sozialkritischen Aspekt der politischen Veränderungen stellt sowohl bei den deutschen Expressionisten als auch in Sokolovs Lyrik ein oft behandeltes Thema/Motiv dar. Während jedoch im deutschen Expressionismus das Bild der leidenden, geschundenen, der Brutalität ihres Mannes ausgesetzten Ehefrau, der verlassenen, in finanziellen Nöten alleingelassenen Mutter, die in ihrer Verzweiflung sogar zur Kindesmörderin werden kann, oder der trauernden Kriegswitwe im Vordergrund steht, erscheint „die Frau“ bei Sokolov als emanzipiertes, unnahbares Objekt der Verehrung oder sogar als Symbol der Freiheit, wobei ein Vergleich zwischen dichterischer und sexueller Freiheit hergestellt wird.

Durch die Wahl des „*Poeten*“ als charakteristisches Bild in Sokolovs Lyrik wird verstärkt, insbesondere in Verbindung mit politischen Aspekten der apokalyptischen Visionen, aber auch in propagandistisch politischen Gedichten, wie „*Я говорю*“ (‘ich spreche’), die **prophetisch-visionäre Rolle des Dichters in der Funktion des politischen sozialkritischen Weltverbesserers**, in Zusammenhang mit der Ideologie des neuen Menschen, hervorgehoben. Dadurch verdeutlicht sich auch die *poetische Kongruenz des deutschen und russischen Expressionismus in der geistig, publizistisch-propagandistischen Tendenz zur Verwirklichung der bekannten ideologischen Formel Rubiners „Der Dichter greift in die Politik ein“, durch die sich Poeten nicht nur Zeitzeugen, sondern auch zu Sprachrohren philosophisch ideologischer Gedanken machten.*³²⁷

Russisches philosophisch ideologisches revolutionäres Gedankengut, hatte hier auf Umwegen literarischer Wechselbeziehungen, als Reflexion des deutschen Expressionismus, Aufnahme in die russische expressionistische Lyrik gefunden.

³²⁷ Vgl. Kopelew in „Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts“, S. 9f.

RESÜMEE

Auf Grund der Analyse des Werks Sokolovs, bin ich zu dem Resümee gekommen, dass die Gemeinsamkeiten zwischen dem russischen und dem deutschen Expressionismus, vor allem **im formalen Bereich** liegen. Die Bedeutung der Titel und Epigraphen in expressiv-ideologischer Funktion, der freie Vers und chaotische Verteilung von Sätzen auf mehrere Verszeilen, exotische, unreine Reime, undenkbar ausgefallene Wortverbindungen, die Verwendung von Antithese und Parallelismen als bevorzugte Verfahren, um die Expression zu verstärken, übernimmt Sokolov, oft in übertriebener Weise, vom deutschen Expressionismus.

Im **Bereich der Lexik** werden bei Sokolov vermehrt neue Wortbildungen, die Aufmerksamkeit erregen sollen und fremdsprachige Lehnwörter in den Dienst besonderer Expressivität gestellt, während im deutschen Expressionismus bevorzugt das Verbum als Hauptträger des Ausdrucks erscheint. Die **militärische Lexik**, die sich im deutschen Expressionismus auf die stärker revolutionär ideologisch gefärbte Kriegs- und Nachkriegsphase beschränkt, spielt in Sokolovs Lyrik eine nicht unbedeutende Rolle. **Obszöne Lexik** wird, sowohl im deutschen als auch im russischen Expressionismus, als Mittel der Verstärkung der Expression eingesetzt. Im deutschen Expressionismus wird dadurch bevorzugt das Thema Prostitution ins Zentrum der Aufmerksamkeit und Sozialkritik gestellt, Sokolov nützt die obszöne Lexik insbesondere, um ungewöhnliche Bilder des Vergleichs herzustellen.

Was die **Reflexion der Themen und Motive** betrifft, sticht insbesondere das **Motiv der Apokalypse** hervor, das bei Sokolov, im Gegensatz zur hypothetischen Revolution in Deutschland, im Zeichen des Klassenkampfes steht und auffallend stärker ideologisch gefärbt ist. In erste Linie steht dabei, das in Sokolovs Lyrik bevorzugte, Bild des Dichters im Vordergrund, der, entsprechend der Ideologie des „*neuen Menschen*“, verstärkt die Funktion des Propheten und sozialkritischen Weltverbesserers übernimmt.

An Stelle des, für den deutschen Früh-Expressionismus charakteristischen, Bildes der dämonischen Großstadt, vor dessen Hintergrund das Lebensgefühl und die innere Welt des Menschen zum Ausdruck gebracht wird, tritt bei Sokolov vornehmlich **die personifizierte idyllische Naturbeschreibung**, während **das urbane Motiv**, angesichts herausgeputzter, langweiliger, dem Tod geweihter Restaurants, eher mit dem Bild der untergehenden Welt des Bürgertums in Verbindung gebracht wird. Mittels grotesker oft unästhetischer Verbildlichung von Naturphänomenen und durch Vergleiche aus der Welt weiblicher Schönheitssalons, versucht Sokolov in seinen Milieudarstellungen die Zerrissenheit und das Chaotische der

Epoche besonders expressiv darzustellen, wobei der politisch-sozialkritische, ideologische Aspekt stärker hervortritt, als im deutschen Expressionismus.

Was ich in Sokolovs Lyrik vergeblich gesucht habe, sind die, in den abstrakten Bildern der deutschen Expressionisten mitschwingenden, beängstigenden Visionen des dämonischen Großstadtbildes, wodurch die deutsche expressionistische Lyrik die, anders nicht fassbaren, Gemütszustände der Menschen zum Ausdruck brachte, die sich angesichts kompletter gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und politischer Veränderungen in ihrer Welt nicht mehr zurechtfinden konnten. Die der deutschen expressionistischen Kunst zugrunde liegenden Gemütszustände der Menschen, verursacht durch reale, menschliche Probleme, die es zweifelsohne, im Rahmen der politischen und sozialen Veränderungen, auch in Russland gegeben hat, kommen hier kaum zur Sprache und werden von revolutionären Aufbruchsstimmungen im Sinne des Klassenkampfes übertönt.

In seinem extremen Streben nach maximaler Expressivität, neigt Sokolov oft zu Übertreibungen im formalen Bereich, sowie bei der Wahl seiner ungewöhnlichen, grotesken, bildlichen Vergleiche, wobei, meines Erachtens, in die Tiefe gehende, insbesondere für den Frühexpressionismus bemerkenswerte, Inhalte, verloren gehen.

IV. RUSSISCHE ZUSAMMENFASSUNG

Резюме дипломной работы на русском языке

ВВЕДЕНИЕ

Предметом данной работы является „Отражение немецкого экспрессионизма в России“. В частности дело идет о следах немецкого экспрессионизма в русской лирике.

Несколько лет тому назад в литературоведческом семинаре я уже занималась русским экспрессионизмом – в частности лирикой группы поэтов собравшихся вокруг И. Соколова. В рамках этого семинара я познакомилась с подробностями этой пограничной области русского авангарда. Интересные выводы исследования мотивировали меня заниматься подробнее русским литературным экспрессионизмом в моей дипломной работе – именно благодаря близости русской лирики к немецкому экспрессионизму.

ГЛАВНАЯ ЧАСТЬ

Главная часть моей дипломной работы состоит из шести основных глав:

1. Понятие „Экспрессионизм“
2. „Экспрессионизм“ в немецкоязычных странах
3. „Экспрессионизм“ в России
4. Русские экспрессионистические поэты
5. Отражение немецкого Экспрессионизма группой около И. Соколова
6. Отражение немецкого Экспрессионизма в творчестве И. Соколова

1. Понятие „экспрессионизм“

В главе 1.1. данной работы обосновывается **общее определение понятия.**

В главе 1.2. следует **определение понятия на основании манифестов**, которые считаются характерной чертой авангарда и по тенденции того времени так же и экспрессионизма. Конгломератом разных попыток определения понятия, экспрессионизм является литературным движением, выражением революционных мыслей, идеологий, мировоззрением и стилистическим направлением.

Экспрессионизм можно считать демонстрацией протеста молодежи (поколения рожденного на переходе от 19-ого к 20-ому столетию) против давления буржуазных условностей и разрушающихся ценностей поколения отцов. Искусство стало формой выражения сопротивления - как стремления к политическому и моральному обновлению общества. Оно выражает чувство кризиса эпохи типичными мотивами и

темами (Кризис идентичности, эмансипация женщины и проблематика жизни в больших городах). Экспрессионизм стал новым представлением о мире: В центре больше не сообщение фактических данных – а видение художника.

В качестве стильной формы в специальной литературе, экспрессионизм не является единым целым. У него конечно есть свои характерные черты и формы, такие как: укорочение слов, необыкновенные словосочетания, словотворчество, необыкновенная образность для изображения абстрактного, вольные и свободные стихи, свобода метрики, аллитерация, перечисление бессвязных слов (*Reihungsstil*), оживление и мистификация вещей ...

2. Экспрессионизм в немецкоязычных странах

Темой второй главы является экспрессионизм в немецкоязычных странах, обозначим его как „немецкий экспрессионизм“. Рассмотрим его в главах 2.1., 2.2. и 2.3. данной работы под аспектами историческими, политическими, общественными, социально-критическими, в связи с мировым кризисом в результате первой мировой войны.

Периодом „немецкого экспрессионизма“ считается время от 1909-ого до 1925-ого года. Отрезок времени экспрессионизма разделяется на три периода: Предвоенное время, период военного время, послевоенный период.

Предвоенное время (1910-1914) рассматривается как период „раннего экспрессионизма“ (‘*Früh-Expressionismus*’).

Молодые поэты, выраставшие в атмосфере нерушимости гражданских семейных отношений и принадлежавшие к слою интеллигенции, восставали против условий жизни, против правил моральных отношений прошлого поколения и отеческих идеалов, определенных дисциплиной, как против империализма и национализма. Своими стихами они выражали чувства внутренней раздвоенности, кризис идентичности, скученности и уединения – явлениями, характерными для данного периода – .

Условия жизни изменялись под влиянием индустриализации, но общественные отношения эту перемену не выдерживали. Война казалась неизбежной. Создалась атмосфера неуверенности и страха, которая находила выражение типичными темами и мотивами. „Демонические большие города“ являются мистической образностью, „апокалипсис/конец мира“ в качестве отражения ощущения мировой катастрофы. Часто поэты пользовались ироническим способом выражения. Специфическим стилем литературного экспрессионизма является сопоставление контраста и симультанности, которое реализовано в так называемых „*Dämmerungsgedichte*“. Симультанность, которая является главным поэтическим принципом, выражается в монтаже явлений и

событий, совершившихся и совершающихся в разных пространствах, таким образом, что синтез образов обрушивается на человека одной картиной ... к примеру в стихотворении А. Лихтенштейна „Die Dämmerung“.³²⁸

Период немецкого экспрессионизма военного время (1914-1918)

В центре лирики больше не встречаются угрожающие видения и выражения боязни. Стихи описывают факты, которые нельзя изменить – течение жизни больше не находится под влиянием человека. Безотрадность и плач, война, смерть и условия жизни во время войны становится главной темой. Даже живое движение в больших городах производит впечатление похоронной процессии. Но в тоже время отмечается перемена в настроениях и поступательное движение революционной мысли.

Послевоенный период немецкого экспрессионизма (1918-1925)

Реалистическая революция, политика, идеология перемещаются в центр поэтического выражения. Лирика становится отражением ужасов войны, разочарования в неуспешной революции, также как и обновления революционной мысли. Образность изменяется военной и революционной лексикой.

В главе 2.4. отражается, на основании нескольких примеров, образ характерных тем, мотивов и способов поэтического выражения, особенно принимая во внимание мотив демонического города, мистической образности апокалиптического конца света. Показываются способы выражения неуверенности человека ввиду хаоса мира на примерах иронического изложения абсурдности жизни, указывая на новое представление мира и новое понимание пространства и времени, которые находятся в тесной связи с истолкованием русской мысли „нового человека“ и также новой концепцией поэта исполнявшему роль пророка.

В главе 2.5. последовательно показывается участие России в немецком экспрессионизме. В первой части 2.5.1. дается сжатый обзор духовного сближения между Россией и Германией на рубеже 19-ого и 20-ого вв., на котором это участие базируется. Главнейшим фактором этого духовного сближения можно считать интенсивное взаимовлияние в философии, в идеологических сферах и в поэтике, которое подготовлено предшествующими поколениями ученых, политиков, литераторов и путешественников 19-ого века.³²⁹

Вместе с тем революционные русские мысли и мысли русской идеалистической философии приобретали влияние в поэтике немецкого экспрессионизма – идеология

³²⁸ Belentschikow 1994, с. 103.

³²⁹ Belentschikow 1994, Предисловие

„нового человека“ являлась интересной для немецкого экспрессионизма. После перемены этого гипотетического понятия в смысле социально-политических обновлений, идеология „нового человека“ стала одним из главных принципов военного и послевоенного периода немецкого экспрессионизма.³³⁰

Во второй части данной главы **2.5.2.** следует краткое **объяснение понятия и идеологии „новый человек“.** „Новый человек“ в смысле традиционной русской мысли до конца 19-ого века является христианским русским человеком, ищущим выход из безвыходного горя, готовый на жертву и в надежде на чудеса. В конце 19-ого века образ „нового русского человека“ изменялся к социально-христианскому русскому человеку – а потом, под знаком политических перемен, постепенно дальше изменялся к фигуре большевика. В конце концов идеология „нового человека“ стала служить классовой борьбе. Третья часть данной главы **2.5.3.** показывает как немецкие экспрессионисты, тем что считали фигуру Достоевского „новым русским человеком“ и пророком лучшего мира, расширили идеологию „нового человека“ в новую концепцию особенной роли „поэта“ в обществе и его задачу вмешиваться в политику.

3. Экспрессионизм в России

Предлагаемая глава представляет пути проникновения лирики немецкого экспрессионизма в Россию через личные контакты и с помощью переводной лирики.

Глава 3.1. описывает **первые сближения**, как русские символические круги **с начала 1900** устанавливали тесные творческие контакты с немецкими переводчиками и издателями. Среди них были и А. Элиасберг и Й. Фон Гюнтер, которые интенсивно переводили литературу русских символистов на немецкий язык.³³¹ **С 1910 года** Фон Гюнтер и А. Элиасберг печатали первые сообщения и обзоры новейшей немецкой литературы в русских журналах.³³² А. Элиасберг даже издал первое собрание немецких экспрессионистических стихов.³³³ **С 1912 года** немецкая экспрессионистическая лирика пользовалась вниманием в русской критике и в переводной лирике. Новые темы и поэтические приемы обогатили русскую лирику.³³⁴ После войны изменялось отношение к немецкому экспрессионизму, потому что это направление подходило к политической концепции Советского Союза.³³⁵ **В главе 3.2.** появляется тема **участия переводной лирики в русском экспрессионизме.** В период после революции

³³⁰ Belentschikow 1993, с. 10f., с.37.

³³¹ Belentschikow 1994, с. 8.

³³² Drews 1983, с. 189.

³³³ Belentschikow 1994, с. 22.

³³⁴ Belentschikow 1994, Предисловие.

³³⁵ Drews 1983, с. 190.

переводы имели важную функцию заполнять вакуум литературной продукции.³³⁶ Русскими переводчиками были известные русские поэты – оригинальное творчество стояло поэтому не ниже и не выше переводной продукции. Таким образом переводы лирики немецкого экспрессионизма представляли часть современной русской поэтики – можно сказать – „русского экспрессионизма“³³⁷ Глава 3.3. обращает внимание на то, что некоторые литературоведы, причисляют к русскому экспрессионизму также и русскую поэтику с поразительными экспрессионистическими элементами³³⁸ – в качестве примера стихи Маяковского, Андреева и даже Пастернака.

4. Русские экспрессионистические поэты

В четвертой главе данной работы представлена официальная группа русских экспрессионистических поэтов круга И. Соколова. Глава содержит биографии членов, манифесты, критику, поиск записей/упоминаний в советских энциклопедиях.

Группа называлась „*Экспрессионисты*“, состояла из семи молодых поэтов – по имени Ипполит Соколов, Борис Лапин, Борис Земенков, Евгений Габрилович, Теодор Левит, Гурий Сидоров, Сергей Спаский – бывших членов группы „*Мезонин поэзии*“ и группы „*Имажинисты*“.³³⁹ Все члены группы рожденные на рубеже 19-ого / 20-ого века – в период 1989-1905, принадлежат к мелкобуржуазной интеллигенции. Они считались представителями нового русского революционного поколения – новой советской интеллигенции – значит „*нового русского человека*“.³⁴⁰

Литературная группа русских экспрессионистических поэтов существовала только в Москве в период 1919-1922. Как немецкие экспрессионисты так и группа русских экспрессионистических поэтов круга И. Соколова находились под влиянием пролетарской поэзии. Но русские экспрессионисты в отличие от немецких экспрессионистов развивались и добивались своих новых литературных приемов вместе, под именем всей группы, согласно другим группам Русского Авангарда.³⁴¹

Современные и нынешние литературные критики большей частью не очень хорошего мнения о русских экспрессионистах. В советских энциклопедиях нет упоминания русских экспрессионистических поэтов.

И. Соколов выпустил первый манифест „*Хартия экспрессиониста*“ в 1919г. – этим он себя сделал главой группы. Второй манифест „*Воззвание экспрессионистов*“, под

³³⁶ Belentschikow 1994, с. 26.

³³⁷ Belentschikow 1994, с. 68f.

³³⁸ Belentschikow 1996, с. 18f.

³³⁹ Drews 1983, с. 192.

³⁴⁰ Belentschikow 1996, с. 28ff.

³⁴¹ Belentschikow 1996, с. 32.

которым уже подписались три члена группы, и третий манифест „*Ведекер по экспрессиониста*“ последовали в 1920г. Требование максимальной экспрессивности речи является важнейшим принципом всех трех манифестов.³⁴²

Пытающийся создать новый язык и новые приемы изобразительности Соколов вводил новые типичные понятия „*Политропизм*“, „*Монотропизм*“ и „*Синтетизм*“. „*Политропизм*“ и „*Монотропизм*“ у Соколова имеют значение сравнения ключевого слова/шифра с разными понятиями, которым следовало принадлежать к той же самой области реальности. „*Синтетизм*“ в значении приема изобразительности у русских экспрессионистов отвечает требованиям нового искусства смешения реального с фантастическом, нового изображения пространства и времени, смешения явлений разных семантических областей и добавляется расширением на смешение литературных направлений.³⁴³

5. Отражение немецкого экспрессионизма группой около Соколова

В пятой главе данной работы дается краткий обзор общностей и отношений русских экспрессионистических поэтов с немецкими экспрессионистами.

По внешним признакам молодые экспрессионистические поэты имели сходство с немецкими экспрессионистами. Встречались в кафе, дискутировали политические и литературные проблемы, читали свои стихи, находились в оппозиции к буржуазной традиции и культуры. Они считали себя „*новыми поэтами*“ (в смысле „*нового человека*“) – ставили своей задачей выражать чувство времени в своем творчестве.³⁴⁴

Как показали данные результаты исследования немецкого экспрессиониста Нейштадт, есть **формальные общности между поэтикой немецкого и русского Экспрессионизма** – к примеру тенденция нового словообразования, обновление семантики, свободные стихи.³⁴⁵

В начале творчества молодые русские экспрессионистические поэты перенимали темы и литературные приемы разных направлений и считали их своими духовными отцами или учителями – среди них был и немецкий Экспрессионизм.³⁴⁶ Особенности отношения с немецкими экспрессионистами имел Борис Лапин. Он был один из первых русских

³⁴² Belentschikow 1996, с. 24. и 57.

³⁴³ Belentschikow 1996, с. 66ff.

³⁴⁴ Belentschikow 1996, с. 34.

³⁴⁵ Nejjstadt Tendenci ekspresionizmu – Belentschikow 1996, с. 49.

³⁴⁶ Belentschikow 1996, с. 49.

поэтов, который переводил стихи немецких экспрессионистов на русский язык и дословно называл их своими учителями.³⁴⁷

Тематика русской экспрессионистической лирики показывает себя разнообразной также как и тематика немецких экспрессионистов. Каждый поэт имеет привилегированные темы, которые вместе дают образ звучности экспрессионизма.

Особое значение заглавия, эпитафия и посвящения можно считать типичным признаком и немецкой и русской экспрессионистической лирики.

6. Отражение немецкого экспрессионизма в творчестве И. Соколова

В шестой главе данной работы дается обзор отражения немецкого экспрессионизма в манифестах и стихах Соколова. **В главе 6.1.** рассматриваются связи между немецким и русским экспрессионизмом в манифестах Соколова – особенно это касается названия стиля группы основанной Соколовым и отражение идей немецкого экспрессиониста К. Эдшмида. **В главе 6.1.1.** речь идет о том, что в своем манифесте „*Экспрессионизм*“ Соколов отрицает немецкое происхождение названия и через него созданного „нового стиля“ в России с ударением на то, что он получил первую информацию об „*иностранном экспрессионизме*“ только спустя один год после основания своей экспрессионистической группы. Однако Соколов – как показывается в **главе 6.1.2.** – увлекался идеями немецкого экспрессиониста К. Эдшмида, которого он считал самым лучшим теоретиком немецкого экспрессионизма. В связи с этим он подчеркивает родственную близость своей группы к немецкому экспрессионизму и подхватывает важные мысли Эдшмида, чтобы включить их на основе иной интерпретации в своих манифестах.³⁴⁸ **Заметными связями** между русским и немецким экспрессионизмом в манифестах Соколова являлись радикальное осуждение предыдущих литературных течений, признание „новой Европы“ в качестве олицетворения экспрессионизма, поиски новых примеров, задача которых найти новый стиль с максимумом экспрессии под знаком нового мироощущения в художественном творчестве.³⁴⁹ **Заметной разницей** однако, считается факт, что радикальность культуры русских экспрессионистов стояла под знаком реальной, а не гипотетической революции. После революции агрессивный способ выражения сливался с политическими интересами государственной власти под знаком классовой борьбы. Что касается личностей, с которых экспрессионисты брали примеры, Соколов из-за чрезмерного усердия

³⁴⁷ Belentschikow 1996, с. 59f.

³⁴⁸ Belentschikow 1996, с. 50.

³⁴⁹ Belentschikow 1996, с. 51 ff.

осуждения предыдущих литературных течений, отказался даже от Достоевского, однако принимал новую к нему восходящую концепцию пророческой роли поэта.³⁵⁰ Ссылаясь на слова Эдшмида, говорящие о необходимости выражения новой реальности в искусстве, в манифестах Соколова возникает идея о необходимости поэтического понятия „вещи вообще“. В сравнении мыслей французского философа Бергсона и его новое относительное понимание времени и пространства, разума и интуиции, Соколов подчеркивает, что понимать сущность предмета только можно при помощи интуиции. Из теорий немецкого экспрессионизма Соколов делает вывод, что в стихах не разум и наука, а видение пророка нужно чтобы вникать в глубину реальности.³⁵¹ В главе 6.2. текстиманентный анализ разоблачает особенности внешней и внутренней структуры стихов Соколова, ищущих следы отражения немецкого экспрессионизма. В главе 6.2.1. данной работы дается обзор внешней структуры путем рассмотрения заглавий и эпитафий, которые, согласно немецкому экспрессионизму, исполняют важную экспрессивную программную функцию. Глава 6.2.2. показывает на уровне тематики, ритма, строфы, лексики, синтаксиса и образности обзор внутренней структуры стихов Соколова, которые преимущественно касаются необычайных рифм, употреблене антитезы и параллелизма, сочетание разных семантических рядов и вопроса свободного стиха. Как показывает лексический анализ в главе 6.2.3. неологизмы, выдуманные слова и непристойная лексика, являются характерной черты и лирики Соколова и немецкого экспрессионизма. Однако милитаристическая лексика встречается в стихах немецкого экспрессионизма не так часто как у Соколова, где милитаристическая лексика отражает социальные и политические перемены в России. В главе 6.2.4. данной работы дается обзор особенностей образности в стихах Соколова, которая, также как и в немецкой экспрессионистической лирике, играет большую роль. Главным образом у Соколова показывается „поэт“ в разных ролях, связан различными темами и мотивами – между ними автобиографические, эротические, социально-критические и политические. Образ „поэта“ часто связан с образом женщины, которая является в творчестве Соколова объектом ухаживания. достойной восхищения „Мадонной“ и образом „Монна Лизы“, проституткой в качестве символа свободы, или даже объектом образного сравнения в разных видениях конца света.

³⁵⁰ Belentschikow 1996, с. 52f.

³⁵¹ Drews 1983, с.189.

В немецкой экспрессионистической лирике образ женщины отражается по-разному, в первую очередь, страдающей жертвой. Заметное отражение немецкого экспрессионизма я рассматривала в связи с апокалиптическими мотивами **тематики конца мира**. Настроение человека в период начала 20-ого века выражается с помощью мотива идиллического описания природы, мистическим отношением к природе и выражением внешнего мира странной образностью разной семантики. Религиозные компоненты смешиваются с политикой, идеологией, революционными компонентами. „Поэт“ здесь имеет значение пророка, играет роль социально-критического благодетеля, участвующего в классовой борьбе.

РЕЗЮМЕ

Как показал анализ творчества Соколова, отражение немецкого экспрессионизма в нем является прежде всего в области формальных особенностей. Значение заглавий и эпиграфов в выразительно-идеологической функции, свободные стихи, хаотическое распределение предложения по несколько строкам, экзотические, нечистые рифмы, необычные связи слов, антитезис и параллелизм в качестве привилегированного приема выразительности и новые словообразования перенимает Соколов часто с преувеличением от немецкого экспрессионизма. В области лексики непристойная лексика в сравнении с немецким экспрессионизмом служит особенной выразительности. Что касается отражения немецкого экспрессионизма в области тематики и мотивов, в первую очередь, выступает апокалиптический мотив, который, в противоположность гипотической революции в Германии, является под идеологическим знаком классовой борьбы, причем на первом плане есть фигура поэта в значении пророка и социально-критического благодетеля, согласно идеологии „нового человека“. Вместо образа демонического города немецкого экспрессионизма, у Соколова, прежде всего, служит идиллическое описание природы выражением внешнего мира человека. В его крайнем стремлении к максимальной выразительности Соколов же часто утрирует необыкновенную, странную образность, причем, по моему, пропадают глубокие высказывания, заметные особенно в стихах немецкого раннего экспрессионизма.

IV. LITERATURVERZEICHNIS

Aman, Klaus u.a. Hrsg. (1994)
Expressionismus in Österreich
Böhlau Verlag
Wien 1994.

Anz, Thomas (1982)
Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur
Metzler und Carl Ernst Poeschel Verlag
Stuttgart 1982.

Belentschikow, Valentin (1993)
Russlands „neuer Mensch“ in der Deutung der deutschen Expressionisten
In: DIE WELT DER SLAWEN
Halbjahreszeitschrift für Slavistik
Jahrgang XXXVIII, 1+2, N.F.XVII, 1+2
Verlag Otto Sagner
München 1993.

Belentschikow, Valentin (1993)
Russland und die deutschen Expressionisten 1910 – 1925
Zur Geschichte der deutsch-russischen Literaturbeziehungen, Erster Teil
Peter Lang Verlag
Frankfurt/Main 1993.

Belentschikow, Valentin (1994)
Russland und die deutschen Expressionisten 1919 – 1925
Zur Geschichte der deutsch-russischen Literaturbeziehungen, Zweiter Teil: Lyrik
Peter Lang Verlag
Frankfurt/Main 1994.

Belentschikow, Valentin (1996)
Die russische expressionistische Lyrik 1919-1922
In: Europäische Hochschulschriften Reihe XVI, Bd./Vol.55
Slawische Sprachen und Literaturen
Peter Lang Verlag
Frankfurt am Main 1996.

Belentschikow, Valentin (2011)
Boris Lapins expressionistische Hymnen gegen die Zeit
Peter Lang Verlag
Frankfurt/Main 2011.

Best, Otto (1976)
Theorie des Expressionismus
Philipp Reclam jun. Verlag
Stuttgart 1976.

Best, Otto (2008)
Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele.
Fischer Taschenbuch Verlag
Frankfurt am Main 2008.

Der neue Brockhaus (1958)³
Allbuch in fünf Bänden und einem Atlas, 2. Band E-I
F.A.Brockhaus Verlag
Wiesbaden 1958.

Curtis, James (1960)
The expressionist manifestoes of Ippolit Sokolov
In: California Slavic studies - Berkeley, Calif. [u. a.]
Univ. of California Pr.
Berkeley Calif. 1960.

Drews, Peter (1983)
Die slawische Avantgarde und der Westen, Die Programme der russischen, polnischen und tschechischen literarischen Avantgarde und ihr europäischer Kontext
Forum Slavikum Band 55
Wilhelm Fink Verlag
München 1983.

Edschmid, Kasimir (1964)
Lebendiger Expressionismus
Verlag Ullstein GmbH
Frankfurt/Main 1964.

Große Sowjet-Enzyklopädie (1933)
Band 63
Moskau 1933.

Große Sowjet-Enzyklopädie (1957)
Band 48
Moskau 1957.

Große, Wilhelm (2007)
Expressionismus
Reclams Universal Bibliothek
Stuttgart 2007.

Günther, Johannes von (1968)
Von Russland will ich erzählen
Südwest Verlag Neumann
München 1968.

Hermann, Dagmar u. a. Hrsg. (1988)
Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts
West-Östliche Spiegelungen,
Wuppertaler Projekt zur Erforschung der Geschichte deutsch-russischer Fremdenbilder unter
der Leitung von Lew KOPELEW
Wilhelm Fink Verlag
München 1988.

Kirchner, Hartmut u. a. Hrsg. (2002)
Avantgarden in Ost und West
Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900
Böhlau Verlag
Köln, Weimar, Wien 2002.

Kulinič, Andrej V. (1967)
Novatorstvo i tradicii v ruskoj sovetskoj poézii 20-ch godov
Izdatelstvo Kievskogo Universiteta
Kiew 1967.

Markov, Vladimir (1971)
Russian Expressionism. Reprinted by permission of the University of California Press, from
California Slavic Studies, VI (1971)
In: Weisstein, Ulrich (Hrsg.): *Expressionism as an international literary phenomenon*
21 Essays and a Bibliography. A Comparative history of Literature in European languages
sponsored by the international comparative literature association. Vol. 1
Paris: Didier. 1973. Budapest: Akadémiai Kiadó. 1973.

Pinthus, Kurt (1986)
Menschheitsdämmerung
Ernst Rohwohlt Verlag
Berlin 1920.

Reso, Martin Hrsg. u. a. (1969)
Expressionismus: Lyrik
Aufbau Verlag
Berlin 1969.

Rothe, Wolfgang (1977)
Der Expressionismus
Vittorio Klostermann Verlag
Frankfurt/Main 1977.

Sowjetisches Enzyklopädisches Wörterbuch (1980)
Verlag „Sowjetische Enzyklopädie“
Moskau 1980.

Vollmer, Hartmut (1988)
Alfred Liechtenstein – Zerrissenes Ich und verfremdete Welt
Ein Beitrag zur Erforschung der Literatur des Expressionismus
Rader Publikationen/Alano Verlag
Aachen 1988.

Wilpert, Gero von (1979)
Sachwörterbuch der Literatur
Kröner Verlag
Stuttgart 1979.

Informationen aus dem Internet:

<http://www.art-perfect.de/expressionismus.htm> vom 05.11.2009.
<http://de.wikipedia.org/wiki/Expressionismus> (Literatur) vom 05.11.2009.
<http://lyrik.antikoerperchen.de/georg-heyms-die-daemonen-der-stadt,textbearbeitung,125.html>
v.12.08.2012.
<http://lyrik.antikoerperchen.de/alfred-lichtenstein-punkt,textbearbeitung,62.html>
v.12.08.2012.
<http://www.antikoerperchen.de/material/27/gedichtinterpretation-alfred-lichtenstein-punktexpressionismus.html> v.12.08.2012.
<http://lyrik.antikoerperchen.de/alfred-wolfenstein-staedter,textbearbeitung,8.html>
v.12.08.2012.
<http://lyrik.antikoerperchen.de/jakob-van-hoddis-weltende,textbearbeitung,149.html> v.
12.08.2012.
<http://lyrik.antikoerperchen.de/georg-heyms-umbra-vitae,textbearbeitung,151.html>
v.12.08.2012.
http://de.wikipedia.org/wiki/Henri_Bergson v. 26.08.2012.
<http://www.gutenberg.org/files/32450/32450-h/32450-h.htm> v.26.08.2012.
<http://de.wikipedia.org/wiki/Spartacus> v.30.08.2012.
<http://de.wikipedia.org/wiki/Spartakusaufstand> v.30.08.2012.
<http://de.wikipedia.org/wiki/Novemberrevolution> v.30.08.2012.
<http://de.wikipedia.org/wiki/Theosophie> v.25.12.2012.

ABSTRAKT

In meiner Diplomarbeit habe ich mich mit der Rezeption des deutschen Expressionismus in Russland auseinandergesetzt, wobei das Hauptaugenmerk auf die russische expressionistische Lyrik der Gruppe um Ippolit Sokolov gelenkt werden sollte.

Auf der Grundlage der, im Zeichen der Manifestkultur der Moderne, sehr zahlreichen Postulate, präsentierte sich der Expressionismus, der hauptsächlich in Deutschland von 1909-1925 in Erscheinung trat, als revolutionäre Protestbewegung bzw. Kunstrevolution der jungen Generation gegen repressive bürgerliche Institutionen und Werte ihrer Väter, verbunden mit dem Wunsch nach politischer und moralischer Erneuerung der Gesellschaft. Eine charakteristische Auswahl von Beispielen veranschaulicht, wie das Zeitgefühl der Epoche, die Verunsicherung und Disharmonie des Menschen, Ausdruck in der Kunst fand, durch eine Synthese des Abstrakten mit dem Grotesken, mittels ungewöhnlicher Wortbilder und beängstigender Darstellungen der Großstadt, verbunden mit apokalyptischen Visionen vom Untergang der bestehenden Ordnung. Wie ich der Fachliteratur entnehmen konnte, basierte die visionäre Sicht der Realität in der Kunst, verbunden mit der neuen prophetischen Rolle und in weiterer Folge mit der politischen Macht des Dichters in der Gesellschaft, großteils auf russischem philosophischen Gedankengut, das im Zusammenhang mit der hypothetischen Konzeption des „neuen Menschen“ und russischen revolutionären Ideen im Rahmen reger literarischer Wechselbeziehungen von Russland nach Deutschland gelangt war, und von den deutschen Expressionisten auf eigene Art rezipiert wurde. Nach der Oktoberrevolution erregten, umgekehrt, russische Übersetzungen deutscher expressionistischer Lyrik wieder das Interesse der russischen Literaturszene, und beeinflussten Themen, Motive und literarische Verfahren der russischen Literatur. Die detaillierte Analyse von I. Sokolovs Werk lässt Rezeptionen des deutschen Expressionismus vor allem im formalen Bereich erkennen, der bei Sokolov oft übertrieben wird, in seinem Bestreben den Theorien des Expressionismus zu entsprechen – sie an Expressivität zu übertreffen. Als hervorstechende Parallele im Themen/Motivbereich erscheint die Apokalypse in Verbindung mit der visionären Rolle des Dichters und sozialkritischen Weltverbesserers, der bei Sokolov in den Dienst des Klassenkampfes gestellt wird. Anstelle des für den deutschen Expressionismus charakteristischen, dämonischen Großstadtbildes, tritt bei Sokolov verstärkt die groteske Verbildlichung von Naturphänomenen und nur vereinzelt das urbane Motiv, um mittels oft allzu ausgefallener, grotesker Vergleiche dem Zeitgefühl und dem Chaotischen der Epoche Ausdruck zu verleihen, wobei der politisch-soziale ideologische Aspekt stärker hervortritt als im deutschen Expressionismus.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Name: Eva Eckl
Anschrift: Migschitzgasse 4, 1230 Wien
E-mail-Adresse: a0347706@unet.univie.ac.at
Geburtsdatum und -ort: 16. August 1947, Wien
Familienstand: verheiratet
Kinder: 1977 Christine, 1983 Elisabeth

Schulbildung/Studium

1965 Matura am BRG VIII, Albertgasse
1965/66 Abiturientenlehrgang HAK II, Hamerlingplatz
1966/67 einjähriger USA-Aufenthalt, au pair
1967 Cambridge Prüfung – Lower Certifikate in Englisch
2000 Befähigungsprüfung für das Gastgewerbe
2003-2011 Studium der Slawistik (Tschechisch), Uni Wien
Diplomprüfung mit Auszeichnung bestanden
2007-2012 Studium der Slawistik (Russisch), Uni Wien

Beruflicher Werdegang

1967-1980 Österreichische Studiengesellschaft f. Atomenergie
(Reaktorzentrum Seibersdorf) – Hauptkassa, englische
Korrespondenz, Präliminarkontrolle
1981-1983 Firma INULA – englische Korrespondenz
1967-2007 Führung des Sekretariats verschiedener Sportverbände
2001-2006 Selbständige Tätigkeit – Konditoreibetrieb