

3. 1912/14–1918

Es ging Georg Heym
Es starb August Stramm
Es litt Alfred Lichtenstein
Es bezahlte Ernst Blass
Es verschlang Flex und Trakl ein Krieg,
Der auf Frischfleisch aus war.

70

Einsamer Erich Mühsam
Waidwunder Franz Werfel
Glückloser Yvan Goll
Rastloser Joachim Ringelnatz –
Gleich dem schwatzhaften Schwitters gingt ihr zeitig
Oder wurdet gegangen.

75

Heimatlos Max Herrmann-Neisse
Todtraurig Kurt Tucholsky
Sterbenskrank Klabund [...]¹

80

George F. Kennan sprach von der »Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts«, wobei für die Protagonisten der Jahre zwischen 1914 und 1918 wie für diese Jahre selbst unterschiedlichste Metaphern bemüht wurden: »Schlafwandler«, »Büchse der Pandora«, »Höllensturz«.² Doch vor den Jahren, die auf den sonnigen Sarajevoer Sonntag des 28. Juni 1914 folgten und die viele Dichter das Leben kosteten oder es einschneidend veränderten, hatte die Moderne ungemein an Fahrt gewonnen. Zwar war 1912 mit der »Titanic« eines ihrer Symbole gesunken; gleichwohl feierte Köln im selben Jahr die große Sonderbund-Kunstausstellung, und der »Blaue Reiter« veröffentlichte seinen Almanach, während in London im September Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* op. 16 – sein einziges Orchesterwerk in freier Atonalität – uraufgeführt wurden, ein dreiviertel Jahr vor Strawinskys *Sacre du Printemps*. Reinhard Johannes Sorges *Bettler* brachten ihm den Kleist-Preis ein, doch sollte der Autor die Uraufführung durch Max Reinhardt fünf Jahre später nicht mehr erleben, da er in der Somme-Schlacht schwer verwundet wurde und an seinen Verletzungen starb. August Macke traf in Paris auf Robert Delaunay, woraufhin er sich 1913 systematisch mit Farbtheorien auseinandersetzte und mit *Farbige For-*

¹ Robert Gernhardt: Was und wer alles ihm am 13. Dezember 2000 durch den Kopf ging. In: R. G.: Gesammelte Gedichte 1954–2006. Frankfurt/M. 2008, 797–801, hier 800.

² Christopher Clark: Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog. Aus dem Engl. von Norbert Juraschitz (The Sleepwalkers. How Europe Went to War in 1914, dt.). München 2013; Jörn Leonhard: Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs. München 2014; Ian Kershaw: Höllensturz. Europa 1914 bis 1949. Aus dem Engl. von Klaus Binder, Bernd Leineweber und Britta Schröder (To Hell and Back. Europe 1914–1949. London 2015, dt.). München 2015.

men I eines seiner fünf seltenen, abstrakten Werke schuf.³ In diesem Jahr, in dem sich Emily Davison vor ein Pferd warf und möglicherweise unsere Gegenwart begann,⁴ wurde noch einmal der Friedensnobelpreis vergeben, bevor er für Jahre ausgesetzt werden musste. Zeitgleich wurde die deutsche Landmacht um zwei Armeekorps vermehrt, und Alfred von Schlieffen feilte seinen Plan. Echolot und Geigerzähler machten das Unsichtbare messbar, Fritz Haber und Carl Bosch gelang die Ammoniaksynthese, wofür ihnen nach dem Krieg, in dem ersterer zum Vater des Gaskriegs geworden war, der Chemienobelpreis verliehen wurde. In Leipzig öffnete 83 Tage vor der österreichisch-ungarischen Kriegserklärung die Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik ihre Pforten,⁵ und Ricarda Huch beendete ihre Studie über den *großen Krieg in Deutschland* – nicht ahnend, dass alsbald ein zweiter dreißigjähriger Krieg beginnen würde.⁶

Dieser sollte alles umwälzen, und er zwang die Dichter zu einer Positionierung,⁷ die indes sehr unterschiedlich ausfallen konnte, wie ein Blick auf den in Westpreußen geborenen Paul Zech und den in Schlesien zur Welt gekommenen Max Herrmann-Neisse zeigt. Fünf Jahre lagen zwischen den Geburten der ungemein produktiven Schriftsteller, beide veröffentlichten bei Alfred Richard Meyer, beide verband die gemeinsame Arbeit an der Zeitschrift *Das neue Pathos* sowie Anfang der 1930er Jahre – vor der nationalsozialistischen Machtergreifung – für den Kleinverlag der Rabenpresse,⁸ wo sie gemeinsam bei einem Leseabend auftraten;⁹ auch in ihren späteren, entwurzelten Jahren sollten sie die Welt von gestern, die Zeit vor 1914, nicht vergessen, als der eine in Buenos Aires wie der andere in

³ August Macke: Farbige Formen I, 1913, 67,5×53,0 cm; Öl auf Pappe, auf Holz gezogen; LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster. – In dem Gemälde, von dem eine kleine Reproduktion auf dem Einband dieses Buches zu sehen ist, zeigt sich Mackes Auseinandersetzung mit der französischen Avantgarde. Zugleich markiert es mit seinen genau kalkulierten Kontrasten und Harmonien auch einen wichtigen Entwicklungsschritt des »Blauen Reiters« und überdies den Übergang zwischen Expressionismus und Abstraktion.

⁴ Florian Illies: 1913. Der Sommer des Jahrhunderts. Frankfurt/M. 2012, F.I.: 1913 – Was ich unbedingt noch erzählen wollte. Frankfurt/M. 2018.

⁵ Die Welt in Leipzig. Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik, BUGRA 1914. Im Auftrag der Maximilian-Gesellschaft hg. von Ernst Fischer und Stephanie Jacobs. Hamburg 2014.

⁶ Ricarda Huch: Der große Krieg in Deutschland. Band 1: Das Vorspiel. 1585–1620. Band 2: Der Ausbruch des Feuers. 1620–1632. Band 3: Der Zusammenbruch. 1633–1650. Leipzig 1912 (Bände 1 und 2) und 1914 (Band 3).

⁷ Vgl. u. a. Jan Andres: Poetische Kriegs-Darstellung. Der Einfluss des Ersten Weltkriegs auf das ästhetische Bewusstsein: Trakl, Stramm, George. In: Nach 1914. Der Erste Weltkrieg in der europäischen Kultur. Hg. von Michael Braun, Oliver Jahraus, Stefan Neuhaus und Stéphane Pesnel. Würzburg 2017 (Film – Medium – Diskurs 76), 113–131, insb. 113–118.

⁸ Paul Zech: Terzinen für Thino. Berlin 1932 (Die blaue Reihe 3), P.Z.: Berlin im Licht oder Gedichte linker Hand. Geschrieben für einen Herrn Smith. Berlin 1932 (Die schwarzen Hefte 10/12), P.Z.: Das Schloss der Brüder Zanowsky. Eine unglaublich wundervolle Geschichte. Berlin 1933; Max Herrmann-Neisse: Musik der Nacht. Gedichte. Berlin 1932 (Die blaue Reihe 12).

⁹ Vgl. Literaturhaus Berlin (Hg.): Fasanenstraße 23. Geschichte, Spaziergänge, Literatur. Berlin ³2014, 29.

London »heimatlos« lebte und beide einen losen Briefwechsel führten.¹⁰ Doch wenngleich ihnen ein größerer literarischer Durchbruch versagt blieb, zählen die Werke des einsamen, melancholischen wie feinfühligen Herrmann-Neisse wie des manisch-produktiven Zech mit ihren unterschiedlichen thematischen Akzenten zu den herausragenden des Expressionismus.

¹⁰ Vgl. etwa die Briefe aus den Jahren 1935 bis 1940 von Herrmann-Neisse an Zech im Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA, A:Zech, Paul, 63.402, 63.403, 63.404, 64.707, 69.52,1-5), im Archiv der Akademie der Künste (Zech 149) sowie die Briefe Zechs an Herrmann-Neisse aus den Jahren 1936 bis 1940 im DLA, A:Herrmann-Neisse, Max, 60.758,1-5.

3.1 Max Herrmann-Neisse

Der im schlesischen Neisse geborene Max Herrmann (1886–1941), der seinem Namen wohl um 1917 den Geburtsort beifügte, um nicht mit dem gleichnamigen Theaterkritiker (1865–1942) verwechselt zu werden,¹¹ zählt (noch) zu jenen vergessenen Dichtern des langen expressionistischen Jahrzehnts, die erst sukzessive der Vergessenheit entrissen werden und zu entdecken sind. Als eine der zentralen Gestalten der literarischen Moderne wartet er mit einem vielseitigen Werk auf, ist gleichermaßen Lyriker, Dramatiker und Romancier, Kritiker wie Essayist. Von der provinziellen oberschlesischen Peripherie übersiedelte er nach Berlin,¹² bevor er zwei Tage nach dem Reichstagsbrand Deutschland verließ und über Zwischenstationen schließlich ins Londoner Exil ging.¹³ So spiegeln sich in seiner Lebensgeschichte zugleich die zeitgeschichtlichen Verwerfungen einer Künstlergeneration, wobei sich die Position eines Außenseiters, die der Sohn eines Kaufmanns und Gastwirts während seines »schiechen« Lebens¹⁴ innegehabt hatte, auch in der literaturwissenschaftlichen Rezeption spiegelt.¹⁵ So war er in expressionistischen

¹¹ Vgl. Max Herrmann-Neisse: Briefe. 2 Bände. Hg. von Klaus Völker und Michael Prinz. Band 2: Briefe 1929–1940. Berlin 2012, 1082f. – Die Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle »B« versehen; eine nachgestellte arabische Ziffer verweist auf Band 1 (Briefe 1906–1928) oder 2 (Briefe 1929–1940). – Da Herrmann seinem Namen die Stadt Neisse und nicht den Fluss Neiße hinzufügte, wird hier die Schreibweise mit Doppel-s gewählt.

¹² Die Ausgabe der Werke von Max Herrmann-Neisse: Gesammelte Werke. Hg. von Klaus Völker. 10 Bände. Frankfurt/M. 1986–1988, wird im Folgenden mit der Sigle »GW« versehen. Eine nachgestellte arabische Ziffer verweist auf die vier Gedichtbände 1–4; andere Abteilungen werden mit Kurztitel und Bandnummer zitiert. – Herrmann-Neisse war sich seiner provinziellen Herkunft durchaus bewusst, wie er in einem Lebenslauf notiert: »Wir [seine damalige Gefährtin und spätere Frau Leni Gebek und Max Herrmann-Neisse] siedelten nach Berlin über [...]. Dann schlug ich mich mittels privater Unterstützung durch und stehe gegenwärtig, wo ich am Anfang stand: in wirtschaftlicher Ungewissheit, fremdem Wohlwollen ausgeliefert, dem Berliner Betrieb als hoffnungslos unpraktischer Provinziale und körperlich Benachteiligter niemals gewachsen« (GW, Prosa 1, 443; DLA, A:Dresdner Verlag, 57.5564).

¹³ Vgl. das Dichtergedicht von Karina Kranhold »Für Max Herrmann-Neiße« (in: Jeder Text ist ein Wortbruch. Literarischer März 8. Leonce-und-Lena-Preis. Hg. von Fritz Deppert u. a. Frankfurt/M. 1993, 82), das mit dem Vers »IM EXIL« endet.

¹⁴ »Schiech« zählt zu den Worten Herrmann-Neisses, mit denen er seine körperliche Gestalt charakterisierte: »Meine ersten Gedichte entstanden, als ich unter meiner eigenen schiechen Körperhaftigkeit, meine letzten, da ich unter der Schiechtheit einer Höllenumwelt litt. Immer war mein Schaffen Reagieren auf Erlittenes« (zit. nach Armin Strohmeyr: Verlorene Generation. Dreißig vergessene Dichterinnen und Dichter des »anderen Deutschland«. Zürich 2008, 40). – Vgl. die Charakterisierung eines unehelichen Kinds in Herrmann-Neisses Roman »Die Bernert-Paula« (GW, Prosa 1, hier 181): »[...] [N]un saß sie da mit dem Bankert, der noch dazu ein undankbares, böswillig verschlossenes Geschöpf war, obendrein schiech, ihr, der ehemals als bildschön verschrienen Ernestine Bernert, zum Trotz«.

¹⁵ So Jutta Kepser: Utopie und Satire. Die Prosadichtung von Max Herrmann-Neisse. Würzburg 1996 (teilw. zugl. Eichstätt [Diss.] 1995), 17: »Für einen Dichter wie Max Herrmann-Neisse, der im Exil gestorben ist, und dessen Heimatstadt im heutigen Polen das Gedenken an ihr ›Stadtkind‹ aus der Zeit vor 1945 nicht mehr pflegt, ergibt sich daraus eine fortdauernde Position als ›Außenseiter‹ in der deutschen Literaturgeschichte«.

Anthologien wie der *Menschheitsdämmerung* nicht vertreten; die von Gottfried Benn retrospektiv zusammengestellte *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* versammelt immerhin vier Gedichte Herrmann-Neisses, unter ihnen ein Sonett. Erst in den 1980ern wurden durch eine Werkausgabe, die 2012 durch zwei Briefbände ergänzt wurde, viele Texte des Dichters wieder verfügbar gemacht.¹⁶

Doch zählt Herrmann-Neisse zu den produktivsten Lyrikern und Sonettisten der 1910er Jahre;¹⁷ insbesondere zwischen 1906 und 1930 entstanden nicht weniger als 216 Sonette – 182 davon im expressionistischen Jahrzehnt im engeren Sinne.¹⁸ Die Werkausgabe versammelt 189 Sonette; 27 weitere finden sich im Marbacher Nachlass in den ersten sieben von insgesamt 33 handschriftlich geführten Gedichtbänden, in welche der Dichter seine *opera* in chronologischer Reihenfolge eintrug.¹⁹

¹⁶ Vgl. Anm. 11 und 12. – Die verdienstvolle, gut kommentierte Briefausgabe schließt ein wichtiges Desiderat der Forschung zu Herrmann-Neisse und stellt darüber hinaus ein wichtiges Quellendokument zur Kulturgeschichte insbesondere der Zwanziger Jahre dar. Gleichwohl erschließt das sachdienliche, durch Biogramme zu einem »Register-Lexikon« erweiterte Namenverzeichnis leider nicht konsequent alle genannten Autoren: So zählt etwa neben Jean Paul, Adalbert Stifter und Charles Baudelaire insbesondere Joseph von Eichendorff, die Herrmann-Neisse allesamt beispielsweise in einem Brief vom Dezember 1936 erwähnt (B2, 747f.), zu den prominenten Fehlstellen des Registers.

¹⁷ Erich Unglaub: Max Herrmann-Neiße und das Sonett. In: Auch in Neisse im Exil. Max Herrmann-Neiße, Leben, Werk und Wirkung (1886–1941). Hg. von Beata Giblak und Wojciech Kunicki. Leipzig 2012 (Schlesische Grenzgänger 5), 207–235, hier 208f., behauptet gar, »dass im lyrischen Werk von Max Herrmann-Neiße das Sonett mehr als dreimal so häufig vertreten ist wie im lyrischen Werk der deutschen Expressionisten in ungefähr derselben Zeitspanne«. Doch stützt er sich bei seiner These lediglich auf Benns retrospektive Anthologie von 1955, die als subjektive Auswahl indes eine nur bedingt tragfähige statistische Basis darstellt und nicht verallgemeinert werden sollte. So übersieht Unglaub das sonettistische Œuvre Georg Heyms, erkennt indes immerhin in Paul Zech »eine Leitfigur des expressionistischen Sonetts«. – Wilhelm Kühlmann: Franziskanische Standortsuche im Frühexpressionismus. Unvorgreifliche Bemerkungen zu »Die zehn Sonette für Franziskus« (1911) von Max Herrmann-Neisse. In: Euphorion 111 (2017), H. 2, 247–256, hier 247f., Anm. 3, übernimmt Unglaubs Befunde unhinterfragt.

¹⁸ Ähnlich der Befund von Unglaub: Sonett (2012), 208: »Wir fassen also grob die Dekade von 1910 bis 1920 als den Zeitraum, in dem die meisten Sonette des Dichters entstanden und publiziert worden sind.« – Das am 20. Dezember 1936 in der »Pariser Tageszeitung« gedruckte Sonett »Unsere schönsten Lieder« (GW 4, 474) stellt bezeichnenderweise lediglich eine Überarbeitung eines bereits am 18. Juli 1914 entstandenen Gedichts dar, welches auch in der Sammlung »Mir bleibt mein Lied« enthalten ist – dort mit dem leicht variierten Eingangsvers »Wo sind eure und meine besten Verse geblieben ...« (vgl. GW 4, 531f.).

¹⁹ Unglaub: Sonett (2012), 207, zählt demgegenüber nur 156 Sonette, was den statistischen Aussagegehalt seiner Untersuchung etwas schmälert. Er übersieht etwa neben dem Sonett »Ende meiner Stadt«/»Ende der Stadt Neisse«, mit dem Herrmann-Neisse seinen Roman »Cajetan Schaltermann« beschließt (GW 5, 161; DLA, A:Herrmann-Neisse, 59.1136; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1005, 150), Gedichte, bei denen der Dichter das 4-4-3-3-Schema variiert: So erweitert »Auch den Verspielten blüht ein Himmelreich – –« die englische Sonettform um eine weitere vierversige Strophe, schließt aber dennoch mit dem typischen Couplet (M.H.-N.: Sie und die Stadt. Berlin 1914, 85; GW 1, 180). – Zu dem Sonett im »Cajetan« Gabriela Dziedzic: Max Herrmann-Neiße innerhalb der Neisser Kultur 1909–1917. In: Auch in Neisse im Exil. Max Herrmann-Neiße, Leben, Werk und Wirkung (1886–1941). Hg. von Beata Giblak und Wojciech Kunicki. Leipzig 2012 (Schlesische Grenzgänger 5), 15–33, hier 31f.

Kürze und Geschlossenheit bei hohen formalästhetischen Anforderungen reizten auch Herrmann-Neisse, der seinen Geburtsjahrgang mit Oskar Kokoschka (1886–1980), Kurt Pinthus (1886–1975), Gottfried Benn (1886–1956), Hans Arp (1886–1966) oder Lothar Schreyer (1886–1966) teilt. Obgleich in der Provinz aufgewachsen, suchte und pflegte er seit Beginn der 1910er Jahre Kontakt etwa zu dem Kreis um den sieben Jahre älteren Franz Pfemfert (1879–1954) und seiner *Aktion* sowie zu Alfred Kerr (1867–1948) und dessen *Pan*. In ihren Zeitschriften erschienen einige Sonette Herrmanns, obgleich er daraus »kein[en] Ruf als ›Sonettdichter‹ entwickeln konnte«.²⁰

Gleichwohl lohnt ein genauer Blick, weshalb in einem ersten Schritt das Textkorporus deskriptiv erfasst wird; Herrmann-Neisses ausgeprägte Affinität zur Sonettform beruht nicht zuletzt auf seinen Lektüreeindrücken, weshalb paradigmatisch intertextuelle Vorbilder untersucht werden. Nach dieser Rekonstruktion seines dichterischen Ausgangspunkts gilt das Augenmerk insbesondere dem 1913 erschienenen Sonettzyklus *Porträte des Provinz-Theaters*.²¹ Abschließend weist ein Ausblick auf das weitere sonettistische Werk auf Themen und Tendenzen hin.

Die sich in diesen drei Schritten abzeichnende Stilentwicklung könnte schematisch folgendermaßen beschrieben werden: In einer ersten Phase der *imitatio* setzt sich Herrmann-Neisse produktiv mit literarischen Vorbildern auseinander,²² bevor er sich in einem zweiten Schritt insbesondere parodistisch von ihnen abgrenzen sucht. In der *aemulatio* der Prätexte findet der Dichter schließlich zu einer eigenen poetischen Artikulation, in welcher vor allem zeithistorische und biographische Tendenzen wie Verwerfungen prägnant akzentuiert werden.

3.1.1 Textkorpus

Herrmann-Neisse setzt sich in Einzelgedichten wie Sonettzyklen intensiv mit der »Gedichtform italienischen Ursprungs« in der poetischen Praxis auseinander, doch sind von ihm keine theoretischen Aussagen zur Form bekannt.²³ Die insgesamt

²⁰ Unglaub: Sonett (2012), 209.

²¹ Max Herrmann-Neisse: Porträte des Provinz-Theaters. Berlin-Wilmersdorf 1913. – Vgl. hierzu Hans Peter Buohler: »Und lächelt spöttisch Unbefangenheit«. Max Herrmann-Neisses »Porträte des Provinz-Theaters«. In: Exzentrische Moderne. Max Herrmann-Neisse (1886–1941). Hg. von Sibylle Schönborn. Bern 2013 (Jahrbuch für Internationale Germanistik 111), 77–95.

²² Unglaub: Sonett (2012), 230, will (gleichwohl ohne weitere Belege) »[i]n der ungeheuren Varianz seiner Sonettproduktion [...] eine Imitatio der ähnlich produktiven Vielfalt bei Baudelaire und seinen Nachfolgern erkennen«, gelangt jedoch in seiner Bewertung Herrmann-Neisses nicht über diese erste Stufe hinaus, sodass er seinen Beitrag auch mit drei offenen Fragen beschließt. – Zur Frage der Bewertung Herrmann-Neisses auch Michaela Holdenried: Ins Vergessen exiliert: Max Herrmann-Neisses Dichtung zwischen Heimathass und Heimweh. In: Nationale Identität aus germanistischer Perspektive. Hg. von Maria Katarzyna Lasatowicz und Jürgen Joachimsthaler. Opole 1998, 63–73.

²³ Auch Unglaub: Sonett (2012), 211, der mit einem etwas unklaren Form- bzw. »Gattungsbegriff« operiert (vgl. ebd., Anm. 14), konstatiert, dass »von Max Herrmann keine Aussa-

216 Sonette entstanden in einem Zeitraum von knapp zweieinhalb Jahrzehnten zwischen 1906 und 1930; das Gros schrieb er zwischen 1910 und 1920 (160 Sonette), während sich zuvor lediglich acht und in den Jahren von 1921 bis 1930 nur achtzehn Sonette nachweisen lassen. Die produktivsten Jahre waren 1913 und 1914 mit 39 respektive 38 Gedichten in vierzehnzeiliger Form. Herrmann-Neisse wandte sich dem Sonett somit bevorzugt während des expressionistischen Jahrzehnts zu.²⁴

In seine selbständigen erschienenen Gedichtbände nahm Herrmann-Neisse 83 Sonette auf, 107 erschienen unselbständig in Zeitungen, Zeitschriften, Almanachen und Anthologien oder blieben unveröffentlicht.²⁵ Unter den selbständigen Veröffentlichungen sticht zunächst *Das Buch Franziskus*²⁶ heraus, welches »Die zehn Sonette für Franziskus« eröffnen, die noch durch ein elftes, der Tänzerin Margot Hader gewidmetes Sonett erweitert wurden. Bemerkenswert sind des Weiteren die bereits erwähnten *Porträte des Provinz-Theaters*, die aus einem zehn Sonette umfassenden Zyklus bestehen. Bei weiteren Gedichtzyklen liefert die

gen zur Gattung Sonett vorliegen«. Unglaubs Befund, dass »die einzigen Anhaltspunkte für seine [Herrmann-Neisses] ›Poetik des Sonetts‹ [...] in der Textform selbst« zu finden seien, etwa »sehr gelegentlich auch in Paratexten, d.h. Überschriften«, ist insofern zu modifizieren, als dass Herrmann-Neisse insgesamt nicht weniger als dreißig Gedichte bereits durch den Titel als der Sonettform zugehörig markiert. Unglaub, der lediglich fünf solcher Gedichte anführt, wertet eine entsprechende Titelgebung »als Programmansage«, lässt jedoch offen, worin ein solches Programm bestehen könnte und bezieht sie daher »auf die geforderte Stilhöhe und die besondere Thematik«. Diese These hält jedoch einer genauen Prüfung nicht stand: So entziehen sich Sonette wie »Bett-Angst« (GW 3, 155; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1005, 72; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1071/31), »Das Kondom«/»Der Kondom« (GW 3, 158; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1005, 76; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1044; DLA, A:Herrmann-Neisse, 95.173.1, 30), »Porträt eines ›radikalen‹ Knirpses« (GW 3, 200; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1006, 3) oder »Eines dicken Weibes Flucht« (GW 3, 221; DLA, A:Herrmann-Neisse, 59.1136; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1006, 50; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1073/26) einer stilhohen Thematik; demgegenüber reflektiert »Ein sehr ungezogenes Sonett« (GW 3, 35; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1001, 111), das aus fünfzehn Versen besteht (*abbaa acca deedff*) weniger eine thematische denn eine formale Transgression des Sonettschemas. So bestätigt Herrmann-Neisses Dichtung ein weiteres Mal, dass das Sonett als »Prototyp der autoreflexiven Form« (Erika Greber: Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik. Köln, Weimar und Wien 2002 (Pictura et poesis 9; zugl. Konstanz [Habil.] 1994, 610) angesehen werden kann.

²⁴ Vgl. auch Anm. 18 und Unglaub: Sonett (2012), 207f.: »Somit kann die Werkphase nach 1925 aus der Betrachtung vorläufig ausgeklammert werden. [...] Die Statistik zeigt auch, dass die Sonettproduktion nicht gleichmäßig über das Werk verteilt ist. Einem »etwas zaghafte[n] Beginn im Jahr 1909« folge »eine massive Produktion von Sommer 1912 [...] bis Frühjahr 1914«, sodann »im ersten Kriegssommer [...] und nachfolgend von August 1915 bis Kriegsende [...]. Danach finden sich nur vereinzelte Sonette, die auch kaum mehr gedruckt werden«. – Zu pauschal indes die Einschätzung Holdenrieds: Vergessen (1998), 66: »In seiner formalen Antithetik erlaubt gerade das Sonett den Ausdruck von Spannungen und Brüchigkeit, ohne der Tendenz zur resignativen Auflösung allzu viel Raum zu geben«.

²⁵ GW 1: 76 Sonette, GW 2: 6, GW 3: 100, GW 4: 6, GW 5: 1. – Abweichend Unglaub: Sonett (2012), 207; GW 1: 65, GW 2: 5, GW 3: 82, GW 4: 4.

²⁶ Das Buch Franziskus. Gedichte. Berlin-Wilmersdorf 1911. Vgl. hierzu Kühlmann: Standortsuche (2017).

Sonettform einen wichtigen Beitrag: So stellen Sonette beispielsweise die Hälfte der »Acht Gedichte aus der Nachfolge Jakob Böhmes«,²⁷ die den Band *Empörung · Andacht · Ewigkeit*²⁸ beschließen.

Die unselbständigen Veröffentlichungen werfen wiederum ein Schlaglicht auf die Organisationsform des literarischen Expressionismus im allgemeinen und Herrmann-Neisses Standort innerhalb der dichterischen Avantgarde im speziellen. Ohne allzu schematisch zu verfahren, kann konstatiert werden, dass die meisten Sonette (neun an der Zahl) von 1912 bis 1917 in der von Pfemfert herausgegebenen *Aktion* erschienen.²⁹ In die Vorkriegszeit fallen des Weiteren zwei Veröffentlichungen im *Pan*³⁰ sowie in der unter anderem von Alfred Richard Meyer betreuten »Bücherei Maiandros«.³¹ Meyer veröffentlichte in seinem Verlag auch das »lyrische Flugblatt« *Ballhaus*,³² in dem Herrmann-Neisse ebenfalls vertreten war. Mit dem Maler Ludwig Meidner und dem Dichter Paul Zech verband Herrmann-Neisse die Arbeit für das Zeitschriftenprojekt *Das neue Pathos*,³³ dessen Titel wiederum einen wesentlichen Bestandteil expressionistischer Dichtung ausdrückt. Während des Krieges äußerte sich Herrmann-Neisse in den Zeitschriften *Der Mistral*³⁴ und *Zeit-Echo*,³⁵ während die übrigen Sonette in elf weiteren Zeitschriften erst bei unmittelbar bevorstehendem Kriegsende oder

²⁷ GW 1, 229–238. – Vgl. hierzu Anna Stroka: Jakob Böhmes Friedensgedanke und sein Niederschlag in der Dichtung von Max Herrmann-Neiße. In: *Memoria Silesiae. Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock. Zum Gedenken an Marian Szyrocki (1928–1992)*. Hg. von Miroslawa Czarnecka (u. a.). Wrocław 2003 (Acta Universitatis Wratislaviensis 2504) 2003, 437–446.

²⁸ *Empörung, Andacht, Ewigkeit*. Leipzig [1917] (Der jüngste Tag 49; Repr. Frankfurt/M. 1970).

²⁹ »Mittag im Krankenhaus« (Die Aktion 2 [1912], Nr. 31, 977f./GW 3, 80), »Nächtliche Heimkehr« (Die Aktion 2 [1912], Nr. 33, 1042/GW 3, 81), »Vorstadtmorgen« (Die Aktion 2 [1912], Nr. 38, 1206/GW 1, 148), »Zirkus« (Die Aktion 2 [1912], Nr. 45, 1418/GW 3, 91), »Das eine Dorf« (Die Aktion 3 [1913], 45f./GW 3, 86), »Das andere Dorf« (Die Aktion 3 [1913], 46/GW 3, 87), »Dein Herzschlag hat nicht einen Widerhall!« (Die Aktion 7 [1917], Nr. 1/2, 16/GW 3, 281), »Der am Leben stirbt« (Die Aktion 7 [1917], Nr. 33/34, 458/GW 1, 262) und »Der Abtrünnige« (Die Aktion 7 [1917], Nr. 49/50, 665/GW 3, 292).

³⁰ »Das Wunder« (Pan 3 [1912/1913], Nr. 7, 168f./GW 1, 161), »Orgie« (Pan 3 [1912/1913], Nr. 24, 581/GW 1, 122).

³¹ »Erlösung am Vortragsabend« (Die Bücherei Maiandros. Beiblatt, 1. Februar 1914, 6/GW 3, 172).

³² »Die Damen des Ballhauses« (Ballhaus. Ein lyrisches Flugblatt. Hg. von Ernst Blass und Max Brod. Berlin-Wilmersdorf 1913, [9]; u. d. T. »Die Kurtisanen« wieder in: GW 1, 183). Vgl. hierzu Sabine Kyora: Max Herrmann Neiße oder: Als die Bilder laufen lernten. In: Protokolle. Zeitschrift für Literatur und Kunst 1993, H. 2, 119–132, Unglaub: Sonett (2012), 226–228, und Janusz Golec: Er und die Stadt. Max Herrmann-Neißes Stadtbild und Ästhetik in der expressionistischen Lyrik. In: Auch in Neisse im Exil. Max Herrmann-Neisse, Leben, Werk und Wirkung (1886–1941). Hg. von Beata Giblak und Wojciech Kunicki. Leipzig 2012 (Schlesische Grenzgänger 5), 197–206, hier 205.

³³ »Sonett eines himmlischen Spiels« (Das neue Pathos 2 [1914], H. 2, 70/GW 3, 143) und »Gefährtin der Gefangenschaft III–VI (Das neue Pathos 2 [1914], H. 3, 104–105/GW 1, 343 und GW 3, 313–315).

³⁴ »Ein Dichter denkt im Kriegsweh« (Der Mistral 1 [1915], H. 3, 1/GW 3, 241).

³⁵ »Im Unrecht//Der ich jäh ins Unrecht bin verstrickt –« (Zeit-Echo 2 [1915], H. 3, 39/GW 1, 247).

in der Nachkriegszeit veröffentlicht wurden. Hier war Herrmann-Neisse oft nur in einer Nummer vertreten, insbesondere in Heften, die sich der oberschlesischen Literaturlandschaft widmeten.³⁶

Kursorisch lässt sich konstatieren, dass Herrmann-Neisses Sonette von erstaunlicher formaler Vielfalt geprägt sind: Insgesamt verwandte er 73 unterschiedliche Reimschemata – fünfzig davon lediglich ein einziges Mal und nur zehn mehr als dreimal. Diese formale Variation ist charakteristisch für die expressionistische Sonettdichtung und verbindet Herrmann-Neisse mit Georg Trakl oder Paul Zech, deren Sonette ebenfalls durch einen bemerkenswerten, bewusst eingesetzten Formenreichtum gekennzeichnet sind.³⁷ Diese Modifikationen, die sich lösen

³⁶ Veröffentlichungen in: »Die Dichtung«: »Der Tiere jüngster Tag« (Die Dichtung [1918], Buch 2, 20/GW 1, 251); »Glückloses Glück«/»Und noch mein Glück ist so, daß es verschmachtet« (ebd., 22/GW 1, 280); »Plötzlich ist ein Kreuz errichtet«/»Plötzlich ist irgendwie ein Kreuz errichtet« (ebd., 23/GW 1, 326); »Der Gezeichnete« (ebd., 24/GW 1, 336); »Demut«/»Ich muß die Demut ganz zu Ende denken« (ebd., 25/GW 1, 256); »Der grenzenlosen Stunde Wunder« (Die Dichtung [1920], Buch 1, 67/GW 1, 342). – »Marsyas«/»Die weißen Blätter«: »Ein Abend ist vertan ... ein Tag zerschlagen ...« (Marsyas 1 [1918], H. 5, 128. Wieder in: Die weißen Blätter 5 [1918], H. 3, 138/GW 1, 211). – »Der silberne Spiegel«: »Die Nacht der Flucht entlarvt ein ganzes Leben« (Der silberne Spiegel 1 [1919], H. 1, 4/GW 3, 279). – »Die Kugel«: »Der Liebe Requiem« (Die Kugel 1 [1919], H. 2, 3/GW 1, 335). – »Feuer«: »Mit dir« (Feuer [1919]/GW 3, 309); »Gottes Bote meide meine Hände« (Feuer [1919]; wieder in: Der Osten 3 [1920], H. 2/3/GW 3, 280). – »Neue Blätter für Kunst und Dichtung«: »Der Sonntagabend sang ...« (Neue Blätter für Kunst und Dichtung 2 [1920], H. 12, 245/ GW 3, 197); »O leuchte mir, wie einst, von Herzen hell!« (ebd., 245f./GW 3, 259); »Sonett von unserer Erlösung« (ebd., 246/GW 3, 232). – »Der Anbruch«: »Befreiungen« (Der Anbruch 2 [1920], Nr. 8/9, [2]/GW 3, 353). – »Verkündigung«: »Die Dame, die an der Zirkuskasse sitzt, denkt« (Verkündigung [1921], 98/GW 1, 189); »Legende der verzauberten Zellen«/»Legende vom Zauber der zärtlichen Zellen« (ebd., 100/GW 1, 293); [Acht Gedichte aus der Nachfolge Jakob Böhmes VII] »Himmelfahrt«/»Jakob Böhmes Himmelfahrt« (ebd., 101/GW 1, 237); »Werd' ich noch einmal Bruder entgüteter Geister?« (ebd., 102/GW 1, 213). – Oberschlesien: »Wir sind ja nur des Tales bange Kinder« (Oberschlesien. Ein Land deutscher Kultur. Gleiwitz 1921, 15/GW 3, 289). – »Der Oberschlesier«: »Abseits« (Der Oberschlesier 3 [1921], H. 45/GW 3, 244). – »Der Drache«: »Besuch des Oberlehrers« (Der Drache, 5. Oktober 1921/GW 3, 137); »Die Bauernmagd« (Der Drache, 5. April 1922/GW 3, 180). – Unglaub: Sonett (2012), 209, resümiert: »Als marginal kann man Max Herrmanns Sonette in der literarischen Öffentlichkeit allerdings nicht bezeichnen. Abgesehen von den Texten, die in seinen Sammelbänden veröffentlicht sind, ist auch erkennbar, dass noch eine gewisse Anzahl (etwa 25 Sonette) einzeln in Periodika und in relativ kurzer Zeit publiziert worden ist. Es gab also regionale Redaktionen (und Leser), z. B. in Neisse und Oberschlesien, die diese Gedichtform – auch in dezidiert expressionistischen Zeitschriften wie »Die Aktion« – in dem Zeitraum zwischen 1912 und 1920 schätzten.«

³⁷ Vgl. Kapitel 2.2 und 3.2 dieser Arbeit. – Vgl. auch Beata Giblak: Wygnaniec i jego ojczyszny: Max Herrmann-Neisse (1886–1941). Życie, twórczość, recepcja. Poznań 2010, 129; ähnlich Unglaub: Sonett (2012), 222f.: »[...] [I]n den Reimfolgen bei Max Herrmann-Neisse drückt sich eine neue Dimension, eine nahezu unübersehbare Varianz aus. Bei den in den Gedichtsammlungen veröffentlichten Sonetten finden sich 27 verschiedene Reimfolgen. Zieht man die beiden frühen Sonett-Folgen »Franziskus« und »Porträte« ab, die jeweils ein gemeinsames Muster haben, so zeigt sich, dass fast für jedes Sonett eine eigene Reimfolge gebildet wurde. [...] Insgesamt ist festzustellen, dass Max Herrmann-Neiße Virtuosität als Sonettschreiber nicht bezweifelt werden kann. Neben den neuen »Freiheiten« demonstrierte er durchaus seinen Bezug zum klassischen Grundmuster.«

von der Idealgestalt des Sonetts, wie sie in der Romantik kodifiziert wurde (jambische Fünfheber mit weiblichen Verschlüssen), gehen zudem einher mit einer inhaltlich-thematischen Ausweitung:

Mag die Liebe, zumal die unerfüllte, als Sonett-Thema durch das Vorbild Petrarcas privilegiert sein, [...] so hat sich die Gattung doch im Zuge der Tradition zu einem Passe-partout für vielfältige Inhalte entwickelt. [...] Die Spannweite des Sonetts reicht von philosophischer Abstraktion bis zu konkreter Anschauung alltäglicher Wirklichkeit.³⁸

Auch für Max Herrmann-Neisse sind zunächst die romantische Dichtung und Sonettform vorbildhaft. Seinem lyrischen Erstling *Ein kleines Leben*³⁹ fügt er Mottoes bei, die zumeist von dem ›entlaufenen‹ Romantiker Heinrich Heine stammen; zwei sind dessen Sonetten entnommen, die ihrerseits die Abteilung »Junge Leiden« im *Buch der Lieder* beschließen.⁴⁰ Und das erste der »Sonette an Franziskus« weist bei einem grundierenden jambischen Fünfheber durchgehend weibliche Verschlüsse auf, wie von August Wilhelm Schlegel gefordert.⁴¹ Doch variiert Herrmann-Neisse zugleich das Muster, indem er zwar im Oktett dasselbe Reimpaar verwendet, den umarmenden Reim des ersten Quartetts jedoch zum eingeschlossenen des zweiten macht, bevor er sich schließlich in den Terzettten wiederum auf italienisch-romantischen Bahnen bewegt (*abba baab cde cde*). Dieses Verfahren – Anknüpfung an die Tradition einerseits, individuelle *licentia* bei der Ausgestaltung andererseits – ist charakteristisch für die poetische Vorgehensweise Herrmann-Neisses, was im Folgenden anhand ausgewählter Beispiele zu zeigen sein wird.⁴²

³⁸ Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München 2004 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 9,2), 603.

³⁹ Ein kleines Leben. Gedichte und Skizzen. Straßburg und Leipzig 1906 (Manuskript im DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1000).

⁴⁰ Zum einen zitiert Herrmann-Neisse (Ein kleines Leben [Anm. 39], 58 und 71) das Schlussterzett des 1821 entstandenen dritten »Fresco-Sonett[s] an Christian S.« (»Und wenn das Herz im Leibe ist zerrissen, | Zerrissen, und zerschnitten, und zerstochen – | Dann bleibt uns doch das schöne gelle Lachen«), zum anderen den fünften Vers des zweiten Sonetts »An meine Mutter B. Heine, geborne v. Geldern« (»Die Liebe suchte ich auf allen Gassen«). – Vgl. hierzu auch Rosemarie Lorenz: Max Herrmann-Neisse. Stuttgart 1966 (Germanistische Abhandlungen 14) (zugl. Stuttgart [Diss.] 1965), 78f.

⁴¹ Vgl. August Wilhelm Schlegel: Vorlesung über das Sonett. Gehalten zu Berlin im Winter 1803/1804. U. a. in: Heinrich Welti: Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung, München. München 1882, 241–250, und Jörg-Ulrich Fechner (Hg.): Das deutsche Sonett. Dichtungen, Gattungspoetik, Dokumente. München 1969, 342–352.

⁴² Demgegenüber Unglaub: Sonett (2012), insb. 217–221, hier 218, der in seinem formgeschichtlichen Exkurs den »Sonettenkrieg« der Romantik übergeht und keinen »maßgebliche[n] Einfluss« der »deutsche[n] Sonetttradition« sieht. – Allzu pauschal Holdenried: Vergessen (1998), 66: »War der Lyriker Herrmann-Neiße ein Traditionalist? Jedenfalls spielte er im großen Karneval der Stile mit, er knüpfte an Eichendorffsche Themen an, sah sich in der Nachfolge Heines, er borgte vom Couplet, war Naturalist und Expressionist und kehrte ebenso immer wieder zur klassischen Form des Sonetts zurück. [...] Eine innere Affinität verbindet seine Dichtung besonders mit der der Romantik. In zutiefst romantischer Sehnsucht erhofft sich das lyrische Ich das erlösende mitmenschliche, dichterisch gelingende Wort«.

Neben Heine finden weitere prägende Lektüren ihren produktiven Niederschlag in den Dichtungen Herrmann-Neisses. Das Eröffnungsgedicht des *Kleinen Lebens* verweist humoristisch auf den im ausgehenden 19. Jahrhundert ungemein populären Detlev von Liliencron. Einem Kritiker werden die Worte in den Mund gelegt: »O je, o je! Das klingt nach Liliencron!! | So ruft der Kritiker, entsetzt, erschreckt. – | O je, o je! Ein neuer Epigon!!! | So viele haben ›Wir‹ bereits entdeckt, | Und ihre Zahl ist wohl schon Legion; | Viel Lilienkrönchen hat der Herr erweckt!«⁴³ Doch das lyrische Ich ist in dieser Rollendichtung selbstbewusst genug, seinen Anspruch auf poetische Eigenständigkeit zu verteidigen, ohne jedoch die Einflüsse zu verleugnen: »Na wegen mir! Den Rock hab ich geborgt, | Der Kerl darin bin Ich!!! Seid unbesorgt! | [...] Ich mache meinem Fühlen Luft, so wißt! | Wie mir der Schnabel halt gewachsen ist!!!«⁴⁴ Auch seinen schlesischen Landsmännern Jakob Böhme und Joseph von Eichendorff fühlte sich Herrmann-Neisse verbunden: In die Nachfolge des ersteren schrieb er sich mit acht Gedichten ein;⁴⁵ das Grab des letzteren beschreibt er bereits in seinem Erstlingsband.⁴⁶

⁴³ Max Herrmann-Neisse: »Prolog«. In: GW 1, 7f., hier 8, V.33–38 (DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1000, 7). – Vgl. auch die spätere Distanzierung Herrmann-Neisses von seinem »unreifen« Jugendwerk in einem Brief an René Schickele: »1906, ich studierte in München, erschien bei Joseph Singer, Straßburg, recht nach der Herkosten-Bauernfang-Manier, mein reichlich unreifes, bei Heine und Liliencron in der Schule gewesenes, noch im Gymnasium entstandenes Gedicht- und Skizzenbuch ›Ein kleines Leben‹« (Brief vom 13. März 1915. In: DLA, A:Schickele, 60.657/1. Brief auch in Klaus Völker: Max Herrmann-Neisse. Künstler, Kneipen, Kabaretts – Schlesien, Berlin, im Exil. Berlin 1991, 45f., hier 45, und B 1, 220–223, hier 220f.).

⁴⁴ Max Herrmann-Neisse: »Prolog«. In: GW 1, 7f., hier 8, V.39f. und 47f. (DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1000, 7f.). – Auf die lyrischen Vorbilder verwies auch die »Breslauer Zeitung« in einer Rezension: »Ein junger Schlesier, Max Hermann, Student in Breslau, hat ein Buch ›Gedichte und Skizzen‹ herausgegeben – ›Ein kleines Leben‹ betitelt –, das als Zeugnis eines vielversprechenden Talentes gelten darf. Noch fehlt es diesem jungen Poeten an Reife, Erfahrung, Gestaltungskraft und anderen Eigenschaften, die zu einem sieghaften Künstler gehören; noch stümpert er in seinen Versen viel, wüstet unnütz mit Worten, verzapft viel frisch eingeheimste, rasch eingekelterte und ungegorene Weisheit, schlägt den Ton der wichtigen Überlegenheit an, der fast immer aus Erstlingsbüchern junger Lyriker klingt, und steckt noch fest im Banne großer Vorbilder. Dennoch: alle Achtung vor diesem Herrmann! Das ist einer, von dem sich mit einiger Bestimmtheit behaupten läßt, daß die Literaturgeschichte von ihm Notiz nehmen wird. Er verfügt über ein starkes, naturwüchsiges Können, das ihn von seinen Großmeistern Liliencron und Heine bald zur Selbständigkeit führen dürfte«. – Die Kritik klebte Herrmann-Neisse in sein persönliches Handexemplar, welches das DLA verwahrt.

⁴⁵ Vgl. Anm. 27.

⁴⁶ »Ein Totenfest« (GW 1, 34–38). – Vgl. zudem das Widmungsgedicht »Eichendorff« in GW 2, 406 (DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1022, 9, und DLA, A:Herrmann-Neisse, 75.678/2). – Auf die Bedeutung Eichendorffs haben Eckard Grunewald: Max Herrmann, Eichendorff und Neisse. In: Der Dichter und seine Stadt. Hg. von Yvonne-Patricia Alefeld. Ratingen 1991, 27–32, und Natalia Źarska: »Gott gebe, dass wir an den Rhein kommen!« Der von und zu Neisse gefangengenommene Eichendorff. In: Auch in Neisse im Exil. Max Herrmann-Neisse, Leben, Werk und Wirkung (1886–1941). Hg. von Beata Giblak und Wojciech Kunicki. Leipzig 2012 (Schlesische Grenzgänger 5), 93–106, aufmerksam gemacht.

Unter den jüngeren, für ihn zumindest zeitweilig vorbildhaften Autoren und Strömungen findet sich neben Friedrich Nietzsche⁴⁷ die Wiener Literatur der Jahrhundertwende: So inspirierte Hugo von Hofmannsthal Herrmann-Neisse zu einem Widmungsgedicht, das bislang nicht als solches kontextualisiert werden konnte.⁴⁸ Ein Distichon des zwölf Jahre älteren Loris regte Herrmann zudem zu einem seiner frühesten Sonette an. Die epigrammatische Wendung Hofmannsthals – »Manche Worte giebts, die treffen wie Keulen. Doch manche | Schluckst du wie Angeln und schwimmst weiter und weißt es noch nicht«⁴⁹ – greift Herrmann-Neisse in seinem an einen unbestimmt bleibenden »Gegner« adressierten Sonett im ersten Quartett wieder auf, wenngleich aus Keulen Beile und aus Angeln Pfeile werden:

Es sind wie schlecht geschliffne schwere Beile
die groben Worte, die dein Mund ausspricht
und meine Worte sind wie leichte Pfeile,
auf einmal fühlst du Schmerz, und sahst sie nicht...⁵⁰

Weitere intertextuelle Einflüsse lassen sich leicht erschließen, zumal die Lektüren Herrmann-Neisses teilweise bekannt sind. So schrieb er 1936 seinem Schriftstellerkollegen Paul Zech aus dem Londoner Exil:

Ich gehe allein durch die Straßen oder den Hydepark, aber meist ist jetzt so scheußliches Nebelwetter, daß man es bleiben läßt. Da sitze ich halt viel zu Haus und lese. Ich habe mir, nach und nach, aus Berlin etwas von meiner Bibliothek schicken lassen. Rilke, den ich wieder mit Inbrunst genieße, Lasker-Schüler, Flauberts »Bovary«, die ich wieder wie am ersten Tage »verschläng«, ein unübertreffliches Buch, scheint mir, andere Lieblinge: seine »Education sentimentale«, Voltaires »Candide«, Hölderlin, meinen Landsmann Eichendorff, Jean Paul, Wedekinds »Lulu«, Stifter, Conrad Ferdinand Meyer, den lieblichen Schweizer Lyriker Salis-Seewis, Baudelaire und den »Braven Soldaten Schwejk«. Eine seltsame Companie, ich gebe es zu, aber für den Anfang eine ganz erfreuliche Zufallsmischung. Die zweite Liste beginnt mit Anatole France, Verlaine, Stendhal, Seume... Und alles das ist wie ein seliges Untertauchen in vergangene und doch unvergängliche Glücksmöglichkeiten, und dieser Genuß kann unsereinem ja doch von keiner Macht der Erde genommen werden.⁵¹

⁴⁷ Vgl. Marta Kopij-Weiß: Nietzsches Inspirationen im Werk von Max Herrmann-Neisse. In: Auch in Neisse im Exil. Max Herrmann-Neisse, Leben, Werk und Wirkung (1886–1941). Hg. von Beata Giblak und Wojciech Kunicki. Leipzig 2012 (Schlesische Grenzgänger 5), 155–164.

⁴⁸ DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1001, 103f.: »Für Hugo von Hofmannsthal« (»Ich fand mich Nachts in einem weiten Raum ...«). Bei der Aufnahme des Gedichts in die GW (1, 83) entfiel die Widmung.

⁴⁹ Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe [= HKA]. Band 1: Gedichte 1. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt/M. 1984, 87.

⁵⁰ GW 3, 19. – Zu pauschal Unglaub: Sonett (2012), 222 und 234: »Der deutsche Symbolismus mit Rilke und Hofmannsthal ist als Zwischenträger hier sicherlich nicht zu unterschätzen. [...] In diesem Prozess der Rezeption des französischen Symbolismus erschienen beide Gedichtformen [Sonette und Quatrains] schon bei George, Hofmannsthal, Rilke u. a. unter den neuen (modernen) Vorzeichen, Formen und Verwendungsweisen und werden im Expressionismus als eine Strömung der Moderne in diesem Sinne [...] weitergeführt«.

⁵¹ Brief vom Dezember 1936; Unterstreichung im Original (DLA, A:Zech, 69.52/1; Teildruck in Völker: Künstler [1991], 202; wieder in B2, 748). – Zu Herrmann-Neisses Lektüren

Die produktive Aneignung dieser literarischen Wegweiser soll im Folgenden exemplarisch an Zyklen wie ausgewählten Einzelgedichten nachvollzogen werden.

3.1.2 Interpretationen

»Die zehn Sonette für Franziskus«

»Die zehn Sonette für Franziskus«, die dem zwei Jahre jüngeren, ebenfalls in Neisse geborenen Schriftstellerfreund Franz Jung (1888–1963) gewidmet sind,⁵² lassen – worauf Rosemarie Lorenz und Klaus Völker verweisen – an den dritten Teil des *Stundenbuchs* von Rilke denken, an »Das Buch von der Armut und vom Tode«.⁵³ Zugleich reiht sich Herrmann-Neisse »in eine markante Epochenströmung ein, die man Franziskanismus nennen könnte«, sodass die Sammlung zugleich eine Standortbestimmung des Frühexpressionismus darstellt;⁵⁴ auch Stefan George ist

vgl. auch GW 9, 286 und 879, sowie seine Briefe etwa vom 21. Februar und 12. März 1912 (B 1, 11–13), seinen Brief vom 4. Februar 1937 an Zech, in dem er darüber klagt, nicht an seine Berliner Privatbibliothek gelangen zu können (B 2, 756f.), sowie den Brief vom 12. Juni 1939 an Klaus Pinkus (B 2, 862f.). Vgl. außerdem bereits den Brief von Herrmann-Neisse an Leni Gebek vom 21. Februar 1912, in welchem neben Flauberts »Bovary« auch die »Verse von Rainer Maria Rilke und Maximilian Dauthendey, und köstliche Skizzen des Peter Altenberg« genannt werden, die Herrmann »zu meinem Privatgenuss« liest und die er seiner zukünftigen Frau »hoffentlich bald einmal an einem Rezitierabend werde vorstellen« können (B 1, 11f.; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1068/2). Vgl. ferner B 1, 12f., 18 und 68).

⁵² DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1001, 191: »Dies sind | Die Zehn Sonette für Franziskus: | (Jung)«. – Vgl. auch den Brief Herrmann-Neisses an Jung vom 7. November 1911 (B 1, 8–10), den Herrmann-Neisse ebenfalls an »Franziskus« adressiert. – Vgl. zum Verhältnis von Herrmann-Neisse und Jung Yvonne-Patricia Alefeld: Opferrituale. Vom Expressionismus zur politischen Wirklichkeit. Georg Heym, Franz Jung, Max Herrmann-Neisse. In: Schlesien. Literarische Spiegelungen im Werk der Dichter. Hg. von Frank-Lothar Kroll. Berlin 2000 (Literarische Landschaften 1), 55–73, sowie prägnant Michael Rohrwasser: Max Herrmann-Neisse und Franz Jung. In: Auch in Neisse im Exil. Max Herrmann-Neisse, Leben, Werk und Wirkung (1886–1941). Hg. von Beata Giblak und Wojciech Kunicki. Leipzig 2012 (Schlesische Grenzgänger 5), 107–129. – Zu Franz Jung ferner Bernhard Rusch: Franz Jung in Budapest. In: Hugo-Ball-Almanach N. F. 9 (2018), 88–100.

⁵³ Rainer Maria Rilke: Das Stundenbuch. Leipzig 1905. – Vgl. den Kommentar Klaus Völkers in GW 1, 439, und Lorenz: Herrmann-Neisse (1966), 83f. – Demgegenüber präzisiert Unglaub: Sonett (2012), 213f.: »Bei den ›Franziskus‹-Sonetten wurde vom Einfluss von Rilkes ›Stunden-Buch‹ (1905) gesprochen. Das mag für den Sprachstil gelten, nicht aber für die Lyrik-Form [...]. Diese überaus schnell bekannt gewordenen Werke (Max Herrmanns Wertschätzung von Rilkes Lyrik ist gut dokumentiert) zeigt eventuell eher eine Orientierung an der damals schon etablierten Lyriker-Generation«.

⁵⁴ Vgl. Kühlmann: Standortsuche (2017). – Kühlmann untersucht insbesondere die Sonette 1, 2, 6 und 10, rekurriert dabei auch auf die frühere Forschung zu Herrmann-Neisses Verhältnis zum Sonett (247f., Anm.3), lässt jedoch den Sammelband von Sibylle Schönborn (Hg.): Exzentrische Moderne. Max Herrmann-Neisse (1886–1941). Bern 2013 (Jahrbuch für Internationale Germanistik 111), mit seinen Hinweisen zur Sonettistik ebenso außer Acht wie das elfte Sonett, das Herrmann-Neisse dem Zyklus hinzufügte. Demgegenüber verweist er zunächst auf Herrmann-Neisses Beziehung zu Franz Jung (248f.), die Franziskus-Dichtungen von Hugo Ball und Klabund (249f.) und Rilke als literarisches Vorbild (251), bevor er sodann vor allem bei Stefan George und Hugo von Hofmannsthal weitere

in dem kleinen Zyklus nicht ohne Wirkung auf den jungen Herrmann-Neisse geblieben.⁵⁵ Nach der Exposition, in der Herrmann-Neisse die »Sinnfrage nach dem problematischen Miteinander der poetischen Form samt der sich darin feiernden Kunstgemeinde und der in Franziskus von Assisi verkörperten Demut, Nachfolgeethik und christlichen Schmerzmetaphysik« stellt,⁵⁶ und zwei Dichtungen, in denen sich trotz polysyndetischer Reihungen – im zweiten Sonett sind zehn Verse, im dritten noch sieben anaphorisch durch die Konjunktion »und« verbunden – eine »Kluft zwischen einem Wir [...] und den Brüdern« auftut,⁵⁷ entwirft das vierte Sonett eine feierliche wie geheimnisvolle Initiationserfahrung:

Wir tasten uns verschüchtert hin gleich Blinden,
Die in sich doch des Lichtes Fülle haben,
Um unsre Stirnen flattern scheue Raben
Und krächzen Lieder mit den rauhen Winden.

Wir hören viele Schritte um uns traben
Und sorgen, ob wir je den Garten finden,
Wo uns der Friede lächelt unter Linden.
Doch plötzlich nahen feierliche Knaben,

5

Und führen schweigend uns durch tiefe Gänge
Zu einem Brunnen, drin das Silber rinnt,
Und schwinden stumm und trauernd, wie sie kamen.

10

Da schmecken wir verschmachtende Gesänge,
Und jeder steht in schwerstem Schmerz und sinnt
Und prägt in sich der letzten Dinge Namen...⁵⁸

Das Sonett, welches im jambischen Fünfheber sowie dem Reimschema *abba baab cde cde* die italienisch-romantische Form zitiert, ist dreigeteilt. Einem kollektiven lyrischen »Wir« fehlt die Fähigkeit zur visuellen Wahrnehmung, weshalb sich die sinnlichen Eindrücke auf »tasten« und »hören« beschränken. Die Gabe zu sehen und auf diesem Wege zu erkennen, fehlt auch Rilkes lyrischem Ich: »Ich bin ja noch kein Wissender im Wehe, – | so macht mich dieses große Dunkel klein«.⁵⁹ Gleich-

intertextuelle Bezüge erkennt (252–255). – Zur Franziskus-Rezeption vgl. bereits Elisabeth Pohl: Gestalt und Idee des heiligen Franziskus von Assisi in der neueren deutschen Dichtung. Wien (Diss.) 1934, sowie Jürgen Werinhard Einhorn: Franziskus im Gedicht. Texte und Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900–2000. Kevelaer 2004 (Franziskanische Forschungen 46).

⁵⁵ So neben Kühlmann: Standortsuche (2017) Jan Rohls: Die Religion im Werk Max Herrmann-Neiße. In: Auch in Neisse im Exil. Max Herrmann-Neisse, Leben, Werk und Wirkung (1886–1941). Hg. von Beata Giblak und Wojciech Kunicki. Leipzig 2012 (Schlesische Grenzgänger 5), 257–270, hier 259: »In dem Franz Jung gewidmeten ›Buch Franziskus‹ von 1911 paart sich der priesterliche Georgegestus mit Nachklängen aus Rilkes ›Stundenbuch‹«.

⁵⁶ Kühlmann: Standortsuche (2017), 253.

⁵⁷ Kühlmann: Standortsuche (2017), 253.

⁵⁸ GW 1, 58.

⁵⁹ Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke [= SW]. Band 1: Gedichte. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Wiesbaden und Frankfurt/M. 1955, 343.

wohl steht dem »großen Dunkel« hier »des Lichtes Fülle« entgegen; die Anlage zum Sehen trägt demnach jeder der Blinden »in sich«. Dieser Innerlichkeit wird eine Äußerlichkeit entgegengesetzt, die sich »[u]m unsre Stirnen«, »um uns« auftut, in welcher gleichwohl die Raben als Symbol des Dämonischen den Frieden des lyrischen Wir bedrohen. Erstrebenswertes Ziel ist der Garten, in welchem die Linde als Sinnbild der Liebe lockt.⁶⁰

Der zweite Teil des Gedichts beginnt bereits im letzten Vers des zweiten Quartetts mit dem abrupten Einschnitt der adversativen Wendung »Doch plötzlich«, die zu einem Strophenenjambement führt. In einer ephiphanischen Erscheinung »nahen feierliche Knaben«, welche dem lyrischen Wir den Weg weisen. In diesen Zeilen scheint das Gedicht den »aristokratischen Gefolgschaftsgedanken des George-Kreises«⁶¹ aufzugreifen, doch ausschließlich bei vordergründiger Lektüre. Denn bereits die Linde, unter der ein personifizierter »Friede lächelt«, deutet an, dass weniger eine religiöse Initiation als vielmehr eine erotische Begegnung im Mittelpunkt der Verse steht. »Wo Silber auf Zweigen und Büschen rinnt, | Da wirst du die Schönste finden«,⁶² so Eichendorff in seinem Gedicht »Elfe« – wohl dort, »[w]o die Mädchen am Fenster lauschen, | [...] Und die Brunnen verschlafen rauschen«.⁶³ Der Brunnen in seiner Funktion als Begegnungsstätte verbindet sich mit dem Silber, das wiederum für das Weibliche steht, nicht zuletzt, da die Mondgottheiten weiblich sind. Dass es sich auch bei Herrmann-Neisse um das Wunschbild einer erotischen Vereinigung handelt, zeigt sich daran, dass die bislang durchgängig weiblichen Versschlüsse in den Versen 10 und 13 von männlichen unterbrochen werden. Für die Knaben ist in dieser neuromantischen Szenerie indes kein Raum, paromiotisch intensiviert »schwinden« sie »stumm und trauernd, wie sie kamen«.

Das adversative, lokal wie temporal aufzufassende »Da« eröffnet schließlich den dritten Teil des Sonetts. Dem Taktilen und Auditiven folgt hier das gustatorische »schmecken«, welches die »Gesänge« synästhetisch erfahrbar macht. Das Kollektiv löst sich auf, da die (unerfüllte) Liebe nur »jeder« auf persönliche Weise für und »in sich« erlebt. Dass die Doppelgesichtigkeit der Liebe zwischen Erfüllung und Sehnsucht unmittelbar aus dem vorherigen Geschehen hervorgeht, zeigt sich an der anaphorischen und-Reihung, welche die Terzette verbindet. Das Sonett

⁶⁰ Vgl. die zahlreichen Gedichte Stefan Georges, in welchen ein »Garten« seine poetische Ausgestaltung findet, etwa in »Gesichte [II]« (»Ich darf so lange nicht am tore lehnen ...« [in St. G.: Sämtliche Werke in 18 Bänden. Band 2: Hymnen. Pilgerfahrten. Algarbal. Stuttgart 1987, 65]) oder dem poetologisch aufgeladenen »Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme ...« (ebd., 96), in welchem sich George mit Hugo von Hofmannsthals »Mein Garten« (»Schön ist mein Garten mit den goldenen Bäumen ...«; in Hofmannsthal: HKA [1984], Band 1, 20) auseinandersetzt.

⁶¹ Lorenz: Herrmann-Neisse (1966), 83. Vgl. zu Georges Einfluss GW 9, 286, sowie Unglaub: Sonett (2012), 214 und 220–222.

⁶² Joseph von Eichendorff: Sämtliche Werke [= SW]. Historisch-kritische Ausgabe. Band 1,1: Gedichte. Hg. von Harry Fröhlich und Ursula Regener. Berlin 1993, 194.

⁶³ »Sehnsucht«. In: Eichendorff: SW (1993), Band 1,1, 33f, hier 34.

endet – wiederum Rilke nicht unähnlich – mit einer Todesmetapher, in welcher »der letzten Dinge« respektive der »letzte[n] Zeichen«⁶⁴ gedacht wird.

Das Sonett, welches zunächst eine religiöse Initiation zu beschreiben scheint, jedoch sodann die Liebe in ihrer bittersüßen Gestalt beschreibt, steht somit beispielhaft für alle »Sonette für Franziskus«. Insbesondere das elfte Sonett, welches Herrmann-Neisse Margot Hader widmete, die ihrerseits im August 1909 Franz Jung heiratete, macht vollends deutlich, dass es weniger um innere Erleuchtung als äußere Liebe und Sehnsucht geht:

Als nun die Männer lange schweigen wollten
Und fühlten schon der Zukunft stumme Qual,
Ward ihre Sehnsucht Fleisch mit einem Mal
Und trat zu ihnen, die dem Gott schon grollten.

So ward das Wunder vom erlauchten Gral
Geschenkt den Zagen, die wie Kinder schmolten,
Als sie ihr schwerstes Schicksal tragen sollten,
Und auf ihr Kleinliches fiel hell ein Strahl:

Der Strahl der Gnade traf sie plötzlich groß,
Und Wunder wurden ihnen gottgeweiht
Und Herrlichkeiten ohne Zahl gegeben,

Denn DU standst vor uns, und in Deinem Schoß
Lag leuchtend Lust und Leiden aller Zeit,
DU, kleines Mädchen und DU, großes Leben!⁶⁵

5

10

Weibliche und männliche Versschlüsse wechseln in den jambischen Fünfhebern hier beständig, auch bereits in den Quartetten; der »schwerste[] Schmerz« des vierten Sonetts kehrt im »schwerste[n] Schicksal« wieder, bevor an der Grenze zwischen Quartetten und Terzettten erneut eine Erscheinung beschrieben wird. Obgleich der »Strahl« die Sonettgrenze semantisch überspielt, findet eine Bedeutungsverschiebung statt: Zunächst fällt der Strahl »hell« herab, bevor »die Männer« von ihm gleich Amors Pfeil getroffen werden. So »plötzlich«, wie der neunte Vers es suggeriert, geschieht es jedoch keinesfalls, denn die scheinbar abrupte Wendung deutet sich bereits »mit einem Mal« im dritten Vers an, in dem übrigens nicht das Wort Gottes, sondern die »Sehnsucht Fleisch [ward]«. Die »Wunder« und »Herrlichkeiten« finden sich daher nicht in einer göttlichen Sphäre denn vielmehr in dem höchst irdischen »Schoß« des lyrischen Du, welches im zweiten Terzett apostrophiert wird. Herrmann-Neisse spielt auch hier noch mit der Doppelgesichtigkeit, die dem gesamten Zyklus eignet. So wird das Du dreimal apostrophiert und dies zudem im Versalsatz, der zumeist dem Hoheitstitel Gottes vorbehalten war. Der vorletzte Vers, der wiederum alliterierend-eindringlich das petrarkistische Paradox der Liebe zwischen »Lust und Leiden« beschreibt, mündet schließlich in die Apostrophe des kindlichen wie weiblichen Du in den

⁶⁴ Rilke: SW (1955), Band 1, 350.

⁶⁵ GW 1, 65.

beiden gegensätzlichen Wendungen »kleines Mädchen« und »großes Leben«. In dieser Gegensätzlichkeit kann das Du nicht mehr als ein konkretes aufgefasst werden, da jeder der »Männer« ein anderes Du erwählt. Und nicht zuletzt war die Janusköpfigkeit von Religiosität und Erotik, welche die Sonette kennzeichnete, bereits der Franziskus-Anekdoten in dem *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802* des von Herrmann-Neisse ebenfalls geschätzten Johann Gottfried Seume eigen.⁶⁶

Der Widmungsempfänger Franz »Franziskus« Jung hatte bereits Herrmann-Neisses ersten Gedichtband zur Kenntnis genommen – wohlwollend wie kritisch. In seinem Tagebuch vermerkte er:

Max Herrmann hat mich mit seinem Erstlingsbuche enttäuscht. Ich hatte Unvollkommenes erwartet. Ich bin ganz erstaunt zu sehen, daß er via Hauptmann, Wedekind mit der Moderne mitgegangen ist. Bei ihm klingt alles so frei und trotzig.

Heine, den er als Motto ständig zitiert, ist allerdings eine Geschmacklosigkeit. Herrmann ist eckig und roh in seinen Versen, kampfeslustig wie ein Norweger, sein Witz ist gezwungen, an den Haaren herbeigezerrt – was ihm durchaus nicht als Vorwurf gereicht – das verstehende Sich-Abfinden mit der Welt, das heitere Verzichten, das heiß-blütige Begehrten, das den Stempel der Unerfüllbarkeit trägt, mit einem Wort der Typus Schnitzler fehlt ihm. Ich persönlich nenne es einen Rückschritt in der Entwicklung, weil ich zum Dekadenten hinneige. Vielleicht kann es aber auch ein Fortschritt sein. Jedenfalls hat er sich zum Dichter qualifiziert. Sein Nokturno beweist es nachdrücklich.⁶⁷

⁶⁶ »Die heilige Klara war eine Zeitgenossin des heiligen Franziskus und des heiligen Dominikus; und man gibt ihr Schuld, sie habe beide insbesondere glauben lassen, sie sei jedem ausschließlich mit sehr feuriger christlicher Liebe zugetan. Dieses tut ihr in ihrer Heiligkeit weiter keinen Schaden. Jeder der beiden Heiligen glaubte es für sich und war selig, wie das zuweilen auch ohne Heiligkeit zu gehen pflegt. Dominikus war ein großer, starker, energischer Kerl, ungefähr wie der Moses des Michel Angelo in Rom, und sein Nebenbuhler Franziskus mehr ein ätherischer, sentimental Stutzer, der auch seine Talente zu gebrauchen wußte. Nun sollen auch die heiligen Damen zu verschiedenen Zeiten verschiedene Qualitäten lieben. Der handfeste Dominikus traf einmal den brünstigen Franziskus mit der heiligen Klara in einer geistlichen Extase, die seiner Eifersucht etwas zu körperlich vorkam; er ergriff in der Wut die nächste Waffe, welches ein Bratenspiel war, und stieß damit so grimmig auf den unbefugten Himmelsführer los, daß er den armen, schwachen Franz fast vor der Zeit da hingeschickt hätte. Indes der Patient kam davon, und aus dieser schönen Züchtigung entstanden die Stigmen, die noch jetzt in der christlichen Katholizität mit allgemeiner Andacht verehrt werden« (Johann Gottfried Seume: Prosaschriften. Köln 1962, 329f.; wieder in: J. G. S.: Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802. Hg. und kommentiert von Albert Meier. München 1994, 112f.). – Vgl. hierzu auch das später entstandene Gedicht »Franziskus« von Klabund (d. i. Alfred Henschke), welches ebenfalls diesen Gegensatz gestaltet (in: Das heiße Herz. Berlin 1922, 16f.). – Vgl. zu Herrmann-Neisses Seume-Verehrung auch den Brief vom Dezember 1936 (Anm. 51) und B 2, 752: »Nun freue ich mich aber, daß ich den Seume habe, und danke Dir herzlichst für die schönen alten Bändchen!«.

⁶⁷ Fritz Mierau: Leben und Schriften des Franz Jung. In: Franz Jung: Feinde Ringsum. Prosa und Aufsätze 1912 bis 1963. Werke I, 1. Hg. von Lutz Schulenburg. Hamburg 1981, 13 (auch in GW 1, 438f., und z. T. in Völker: Künstler [1991], 20). Die kritische Notiz wird, wie Rohrwasser: Jung (2012), 115, zeigt, Jungs »einzige zum Werk Herrmann-Neißes bleiben«.

Der Freundschaft tat die gemäßigte Kritik vorerst keinen Abbruch; obgleich sich bereits früh Differenzen offenbarten, tauschten sich die Dichter zunächst weiterhin aus, und Jung machte Herrmann-Neisse im Sommer 1911 mit den Gedichten René Schickeles vertraut, etwa mit dem Band *Weiß und Rot*, der für Herrmann-Neisse zur »neue[n] Bibel meiner Lyrik«⁶⁸ wurde.

Porträts des Provinz-Theaters

Der Theaterliebhaber Herrmann-Neisse konnte den schlesischen Schriftstellerkollegen Jung wohl spätestens mit seinem folgenden Gedichtband, den *Porträten des Provinz-Theaters*, hinsichtlich des fehlenden »Typus Schnitzler« zufriedenstellen.⁶⁹ Vordergründig scheint der satirische Zyklus, den Herrmann-Neisse Alfred Kerr⁷⁰ »in innigster Verehrung und Dankbarkeit« widmete und zu dessen Buchausgabe der ebenfalls aus Oberschlesien stammende, nahezu gleichaltrige Max Odoy (1886–1976) das Titelblatt beisteuerte,⁷¹ die provinziellen Verhältnisse am Neisser Theater zu karikieren,⁷² denen Herrmann-Neisse auch in seinen Thea-

⁶⁸ Brief vom 13. März 1915 in B 1, 221 (zuvor in Völker: Künstler [1991], 45f.). – René Schickele: *Weiß und Rot*. Gedichte. Berlin 1910. – Vgl. auch Brief an Leni Gebek vom 20. November 1913 (B 1, 72–75, hier 72), in dem Herrmann-Neisse von seiner Lektüre von Schickeles »Schreie auf dem Boulevard« berichtet.

⁶⁹ Vgl. allgemein zur Theaterliebe Herrmann-Neisses etwa seine autobiographische Skizze vom Ende der 1920er: »Denke ich angestrengt und gewissenhaft zurück, den Anfängen meiner poetischen Tätigkeit auf die Spur zu kommen, so entdecke ich eine äußere und eine innere Art der Anregung zum Dichten. Die äußere scheint mir die außergewöhnlich früh geübte Lust des Lesens und des Theaterbesuches. [...] Überseh ich den ganzen Weg heut, so haben sich alle die verschiedenen Pfade meines dichterischen Beginns ziemlich konsequent weiter entwickelt und zusammengeschlossen, die Theaterlust und der Zirkusschwarm, die Naturverbundenheit und das Außenseitertum, die Hingabe und das Misstrauen Menschen gegenüber, die Begeisterung und die Skepsis, die Frauenverehrung und der Sadismus. Offengestanden wurde nur das Formale reifer [...], die Theaterleidenschaft findet heute erst recht kein Verständnis [...]« (GW 1, 430 und 436f.).

⁷⁰ Kerr hatte sich wiederholt für ihn eingesetzt; im »Pan« versah der Kritiker den Abdruck des Gedichts »Das Lied von der Freundschaft« mit dem Zusatz: »Findet sich, in drei Teufels Namen, für diesen Dichter nicht bald ein großer Verlag!!!!?« (Pan 3 [1912/13], Nr. 29/30, 704). – Vgl. hierzu B 1, 31, Völker: Künstler (1991), 28, Kepser: Utopie (1996), 91, und Beata Giblak: Im Banne Alfred Kerrs. Max Herrmann-Neisse's erste Versuche mit der Literaturkritik. Die unbekannten Rezensionen in der »Breslauer Zeitung« (1909–1914). In: Exzentrische Moderne. Max Herrmann-Neisse (1886–1941). Hg. von Sibylle Schönborn. Bern 2013 (Jahrbuch für Internationale Germanistik 111), 109–125. – Vgl. überdies das achtteilige panegyrische Widmungsgedicht »Für Alfred Kerr«, das Herrmann-Neisse anlässlich Kerrs 70. Geburtstag verfasste und darin bekennt: »Du bist in einer Welt, wo vieles wankt, | der Kerr, den unsre Jugendzeit verehrte« (GW 4, 482–486, hier 486; Kursivierung im Original).

⁷¹ Vgl. zu Odoy Gregor Streim: Porträt, Karikatur, Auftritt. Zur bildlichen Inszenierung des Autors Max Herrmann-Neisse. In: Auch in Neisse im Exil. Max Herrmann-Neisse, Leben, Werk und Wirkung (1886–1941). Hg. von Beata Giblak und Wojciech Kunicki. Leipzig 2012 (Schlesische Grenzgänger 5), 280–297, insb. 285–287.

⁷² Vgl. Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München 2004 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 9,2), 603, und Lorenz: Herr-

terkritiken im *Neisser Tageblatt* zu Leibe rückte.⁷³ Diesen evident einleuchtenden Schwerpunkt setzen zumeist die (jedoch keineswegs zahlreichen) zeitgenössischen Kritiken,⁷⁴ und tatsächlich spiegeln sich die konkreten Bedingungen am Neisser Theater unter anderem in den Titeln der einzelnen Gedichte, die jeweils mit einem bestimmten Artikel beginnen. Doch weist bereits etwa Karl Willy Straub in seiner Kritik auf das Typenhafte der porträtierten Figuren hin – und dadurch auf eine übergeordnete Ebene, auf welcher den parodistischen Skizzen Allgemeingültigkeit verliehen wird:

Da finden wir den Kritiker, die Naive, den Direktor, den jugendlichen Helden, die Choristinnen, den Komiker, die komische Alte, die Elevin, den Regisseur und die Frau des Regisseurs in ihren zu Typen gewordenen Eigenschaften. Man lacht still vergnügt in sich hinein, denn man kennt sie ja alle und hätte sie doch nie so knipsen können.⁷⁵

Herrmann-Neisse entwirft somit zugleich eine experimentelle Versuchsanordnung, bei deren Aufbau er sich – und dies ist bislang unberücksichtigt geblieben – an Arthur Schnitzlers *Reigen*⁷⁶ orientiert. In den »zehn Dialogen« Schnitzlers werden die Figuren von der Dirne bis zum Grafen paarweise arrangiert; die Figur einer Szene reicht einer aus dem nächsten Auftritt die Hand; ein Partner wird von Szene zu Szene ausgetauscht – bis zuletzt der Graf mit der Dirne zusammentrifft und sich der Reigen schließt. Die Figuren werden von Schnitzler ebenfalls stets

mann-Neisse (1966), 6 und 102, die den Zyklus fälschlicherweise jedoch als Sonettenkranz betrachtet. Auch Golec: *Stadtbild* (2012), 201, mutmaßt, der Gedichtband zeige »Szenen aus dem Leben kleiner Leute in einer kleinlichen Atmosphäre der Provinzstadt Neisse«.

⁷³ Vgl. die Kritiken Herrmann-Neisses in GW 8, 389–406. – Desungeachtet war das »Neisser Stadttheater [...] längst zu einem der wichtigsten kulturellen Zentren der Stadt und der Neisse-Region geworden«, wie Dziedzic: *Kultur* (2012), 17, zeigt. In ihrer Betrachtung der »Porträte« (ebd., 23–25) gelangt Dziedzic indes kaum über eine referierende Darstellung hinaus.

⁷⁴ Als einer der wenigen schränkt Adolf Behne in seiner Rezension (in: *Sozialistische Monatshefte* 19 [1913], H. 22, 1366) ein: »Herrmann sieht das Treiben der Leute vom Provinztheater nicht als Tragik, aber auch nicht als Romantik; er ist weder pathetisch noch sentimental. Die Haltung der Gedichte ist auch nicht eigentlich satirisch. Herrmann nimmt wohl humoristische und groteske Züge auf, aber man kann an keiner Stelle sagen, daß er seine Verse auf die Wirkung dieser Elemente gestellt hätte.«

⁷⁵ K[arl] W[illy] St[raub]: [Rez.] *Die Lyrischen Flugblätter*. In: *Deutsches Literaturblatt. Monatsschrift* 3 (1913), Nr. 9, 11f., hier 12. – Ähnlich äußert sich Fritz Max Cahén: [Rez. von] Max Herrmann-Neisse, *Porträte des Provinztheaters*. Berlin 1913. In: *Bücherei Maiandros* (1913), Buch 6, Beiblatt vom 1. September, 9: »Oh, wie sachlich ist diese Satire! Und ich kenne sie so alle«. Vgl. auch Behne: [Rezension] (1913), 1366: »Seine Typen sind keine Karikaturen sondern tatsächlich, wie er sie nennt, Porträte. Herrmann hat stets sofort den Schlüssel zu seinen Modellen gefunden. Kleinigkeiten, die nebensächlich sind, die nur Details wären, übergeht er, aber Kleinigkeiten, aus denen ein wesentlicher Charakterzug blitzartig herauspringt, stellt er, sicher und unauffällig, heraus.«

⁷⁶ Arthur Schnitzler: *Reigen. Zehn Dialoge*, geschrieben Winter 1896–97. Wien und Leipzig 1903 (zuerst 1900 als Privatdruck veröffentlicht) (u. a. wieder: A. S.: *Reigen. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. von Marina Rauchenbacher und Konstanze Fliedl. Berlin und Boston 2019). – Dass Herrmann-Neisse Schnitzler kannte, zeigen nicht zuletzt seine Theaterkritiken, in denen er etwa von »dem holden Reiz Schnitzlerscher Grazienwerke« (GW 8, 392) spricht.

mit dem bestimmten Artikel eingeführt, was zugleich auf ihre Individualität wie Typisierung verweist.

Dieses Schema übernimmt Herrmann-Neisse in seinen zehn Porträts; seinen Theater-Reigen eröffnet der Kritiker und beschließt die Frau des Regisseurs. Straub vertauscht bezeichnenderweise in seiner Rezension die Reihenfolge, in welcher der jugendliche Held und die Choristinnen aufeinander folgen – wohl durchaus absichtlich: Denn just in der Mitte des Reigens, wo bei Schnitzler die junge Frau und der Ehemann aufeinandertreffen und sich mit dem ehelichen Beischlaf (zum einzigen Mal in seinem Stück) innerhalb des gesellschaftlich akzeptierten Rahmens der Sexualität bewegen, sprengt Herrmann-Neisse diesen, indem der jugendliche Held »mit dem Komiker wie Mann und Weib [lebt]«.⁷⁷

In Anlehnung an Schnitzler kann man den seriellen Aufbau der *Porträte* wie folgt darstellen, wobei die jeweiligen Partner bei Herrmann-Neisse der Übersicht halber ergänzt wurden:

Arthur Schnitzler:
Reigen

1. Die Dirne und der Soldat
2. Der Soldat und das Stubenmädchen
3. Das Stubenmädchen und der junge Herr
4. Der junge Herr und die junge Frau
5. Die junge Frau und der Ehemann
6. Der Gatte und das süße Mädel
7. Das süße Mädel und der Dichter
8. Der Dichter und die Schauspielerin
9. Die Schauspielerin und der Graf
10. Der Graf und die Dirne

Max Herrmann-Neisse:
Porträte des Provinz-Theaters

1. Der Kritiker (und die Naive)
2. Die Naive (und der Direktor)
3. Der Direktor (und die Choristinnen)
4. Die Choristinnen (und der junge Held)
5. Der jugendliche Held (und der Komiker)
6. Der Komiker (und die komische Alte)
7. Die komische Alte (und die Elevin)
8. Die Elevin (und der Regisseur)
9. Der Regisseur (und die Frau des Regisseurs)
10. Die Frau des Regisseurs (und der Kritiker)

Herrmann-Neisse orientiert sich zwar an einzelnen Motiven des *Reigens*,⁷⁸ vor allem jedoch an der Struktur Schnitzlers, welche er auf individuelle Weise füllt, um seinem Zyklus letztlich eine dreifache Stoßrichtung zu geben: Zum einen geht es ihm um die Kritik an den konkreten Theaterverhältnissen in Neisse, darüber hinaus um eine karikierende Zeichnung der Theaterverhältnisse im allgemeinen

⁷⁷ GW 1, 105.

⁷⁸ Hierzu zählen beispielsweise das Motiv der Kaserne (Arthur Schnitzler: Die Dramatischen Werke. Band 1. Frankfurt/M. 1962, 327f.), das im vierten Porträt Herrmann-Neisses wiederkehrt, aber auch die typisierte Darstellung der Choristinnen: So lässt im »Reigen« die Schauspielerin den Dichter raten, wen sie betrügt (ebd., 374): »Dichter: Warte ... Na, deinen Direktor. | Schauspielerin: Mein Lieber, ich bin keine Choristin.«

und drittens um eine poetologische Positionierung, mit welcher er auch gegen den »Wiener Ton« der Jahrhundertwende Stellung bezieht.

Formal bestimmt Herrmann-Neisses Vorliebe für eine abwechslungsreiche Gestaltung das sonettistische Reimschema, das gleichwohl nicht normativ verstanden werden soll: In den zehn Gedichten teilen sich lediglich die jüngsten Protagonisten, »Der jugendliche Held« und »Die Elevin«, dasselbe Reimschema (*abba baab cde cde*); bei den übrigen reicht die Spannweite von einem Sonett in traditioneller, »italienischer« Gestalt (»Die komische Alte«, *abba abba cde cde*) bis hin zu freieren Formen, bei denen etwa »Der Kritiker« mit einem erweiterten umarmenden Reim aufwartet (*aabb bbaa cde cde*).⁷⁹ Dasselbe gilt für die Versschlüsse, die sich in keinem der Gedichte gleichen, wobei »Die Elevin« durchgehend männliche Endungen aufweist, während sich in den anderen neun Gedichten männliche und weibliche Endungen vielfältig verschränken oder abwechseln – letzteres am eindrücklichsten wohl in »Die Frau des Regisseurs«. Alle Sonette werden von einem jambischen Fünfheber grundiert, der aufgrund der unterschiedlichen Versschlüsse und Reimschemata jedoch durchaus vielfältig gedeutet werden kann.

*

Abweichend vom romantischen Muster erscheinen die ersten Verse des »Kritikers«⁸⁰ zunächst paargereimt (V. 1–4), bis das zweite Quartett verdeutlicht, dass es sich eigentlich um einen umarmenden Reim handelt, dessen einzelne Verse jeweils verdoppelt wurden. Herrmann-Neisse individualisiert durch das Reimschema das tradierte Modell und arrangiert gleichzeitig Paare, wie es die Paarreime vermuten lassen. So wird bereits im ersten Quartett das Bindeglied zum nächsten Sonett, »die Naive« (V. 4) eingeführt, zu der sich der Kritiker auf eine ihm selbst unerklärliche Weise hingezogen fühlt. Inhaltlich jedoch orientiert sich »Der Kritiker« (trotz des Versmaßes) an romantischen Modellen: Das temporale Adverb »dann« (V. 5 und 9) grenzt zum einen die Terzette von den Quartetten ab und rückt zum anderen die Quartette in eine (gemäßigte) Opposition zueinander. Während die für Herrmann-Neisse charakteristische und teils etwas manieristisch anmutende, intensive klangliche Gestaltung das gesamte Sonett durchzieht – beispielhaft seien Alliterationen (V. 2f., 6, 8f., 12–14), Assonanzen (V. 3f.) oder Paromoiosen (V. 9f.) genannt –, wird der Gegensatz zwischen Oktett und Sextett deutlich betont. Erscheint der Kritiker im Oktett emotional unstet, zwischen Scham, Liebe und Angst »mit einem Mal« (V. 5) hin- und »plötzlich« (V. 8) wieder hergerissen, gewinnt er mit dem Ende der Vorstellung, die der fallende Vorhang markiert (V. 9), wieder zu alter Selbstsicherheit zurück, erscheint »eisig und unnahbar« (V. 10). Diese Entwicklung zeigt sich paradigmatisch an dem Präfix »un-«,

⁷⁹ Als »sehr ungebundene[] Sonette[]«, so wie dies Erich Franz: [Rez.] Neue Flugblattlyrik. In: Deutsches Literaturblatt. Monatsschrift 3 (1913), Nr. 10, 5f., hier 6, tut, können die Gedichte indes nur bedingt bezeichnet werden.

⁸⁰ GW 1, 101. – Aus den zehn Gedichten der »Porträte« (GW 1, 101–110) wird im Folgenden unter Angabe des Verses direkt im Text zitiert.

denn das alliterierend wie assonantisch verstärkte »unbezähmte Zittern« (V.8) weicht rasch »unnahbarer Unbefangenheit: »[...] Es lähmt | Ihn plötzlich Angst, er zittert unbezähmt. | Dann fällt der Vorhang. Licht flammt auf im Saale. | Er thront jetzt wieder eisig und unnahbar | Und lächelt spöttisch Unbefangenheit« (V.7–11). Die Veränderung erfasst auch die innere Haltung des Kritikers, die sich in seiner äußereren spiegelt, denn zu Beginn »hockt [er] [...] ganz vergräm't« (V.1), um nach dem Ende der Aufführung herrschaftlich zu thronen (V.10). Verstärkt wird der Gegensatz zwischen Quartetten und Terzetten zudem durch einen Hell-Dunkel-Kontrast, denn erst die aufflammende Saalbeleuchtung (V.9), in deren Licht er seine »verwöhnte Hand [sonnt]« (V.12f.), lässt den Rezendenten der Aufführung wieder unerreichbar distanziert wirken. Nur die Schreiberhand verleiht ihm – freilich innerhalb der eng gesteckten Grenzen des Provinztheaters – ein Gefühl von Überlegenheit und Macht; er »sonnt im Samt der Brüstung seine schmale, | Verwöhnte Hand und denkt, daß etwas da war, | Was schrecklich schien, und fühlt sich kampfbereit« (V.12–14). Dass von Liebe und Angst nur während der (ver-)bergenden Dunkelheit der Aufführung die Rede ist, verwundert vielleicht im Blick auf romantische Vorbilder nicht. Die Liebe, welcher sich der *criticus* schämt, wird durch die *figuram etymologicam* »tiefster Tiefe« (V.3) als mindestens ebenso einfältig charakterisiert wie die Naive als Objekt seiner Begierde, der das folgende Sonett gewidmet ist.

»Die Naive«, soeben noch vom heimlich verliebten wie verschämten Kritiker verehrt, begegnet sogleich im ersten Vers dem »Herr[n] Direktor«, dem nächsten Glied in der Kette des Reigens. Dieser umwirbt sie gönnerhaft-herablassend – wenngleich eher aus niederen Beweggründen (V.4), indem er sie auf ihre körperlichen Eigenschaften reduziert, wie insbesondere das zweite Quartett verdeutlicht: »Der Herr Direktor tätschelt sie jovial, | Faßt ihr ans Kinn und schmunzelt: ›Na, mein Kleines...‹ | [...] | Die Hüftengegend blieb ihr allzu schmal, | Doch reizt die Linie ihres zarten Beines, | Ihr Augenaufschlag winkt sentimental«.⁸¹ Ihre Naivität schlägt sich im literarischen Geschmack der Schauspielerin nieder: »Sie schwärmt« (V.10) für Autoren wie den »Maupassant aus Berlin-Schöneberg« Heinz Tovote (1864–1946), Rudolf Hans Bartsch (1873–1952), Rudolf Herzog (1869–1943), Clara Viebig (1860–1952) und Hermann Sudermann (1857–1928), die allesamt »auch das Repertoire des Neisser Stadttheaters mit Dramen [bereicher-ten]«.⁸² Diese Verehrung geschieht gleichwohl völlig auswahl- und kritiklos, ist sie doch »[i]m Lesezirkel [...] abonniert« (V.9), in dessen Abonnement-Reigen die literarästhetisch seichten Autoren kommen und gehen. Ihre Bewunderer, denen das zweite Terzett gewidmet ist, scheint die Naive ebenfalls geradezu »abonniert«

⁸¹ V.1f., 5–7. – Vgl. Dziedzic: Kultur (2012), 24: »Die ›Naive‹ selbst wird im zweiten Sonett auf ihre Körperlichkeit reduziert, was der oberflächlichen Wahrnehmung des Bühnen- geschehens durch das (männliche) Publikum entspricht: Hüfte, Beine und Augen der jungen Darstellerin üben eine erotische Faszination auf die sexuell frustrierten Kleinbürger aus. Die ›Naive‹ wird zum Objekt einer verklemmten Begierde.«

⁸² GW 1, 440.

zu haben, wie das Reimwort »poussiert« (V.12) nahelegt: »Von allen Leutnants wird sie stark poussiert. | Ein Jüngling, der statiert, ist Liebesbote« (V.12f.). Die Naive begeistert sich blindgläubig wie kindlich für *poetas minores*, während sie selbst ebenso unkritisch wie beliebig zum Objekt der Schwärmerei wird. Das indefinite Pronomen »alle« lässt keinen Zweifel, dass die nicht näher charakterisierten »Leutnants«, welche die Schauspielerin umschmeichelten, ebenso naiv sind und sich lediglich von deren körperlichen Reizen leiten lassen.⁸³ Die Beliebigkeit der Verehrung drückt sich jedoch nicht nur im Pronomen »alle« aus, sondern auch im unbestimmten Artikel »ein« (V.13) – die Gestalt des Jünglings bleibt letztlich ebenso undifferenziert und gesichtslos wie seine Konkurrenten. Zudem ist das Muster der Verführung stets dasselbe, wobei den Blicken die entscheidende Rolle zukommt: So ist es »[i]hr Augenaufschlag«, der »sentimental [winkt]« (V.7) und den Jüngling als männlichen (Back-)Fisch »verstört in ihrer Blicke Bann« (V.14) schwimmen lässt. Herrmann-Neisse legt in diesem Sonett wiederkehrende Muster frei – und bezieht zugleich merklich eine literarästhetische und unmerklich eine antimilitaristische Position.

Ebenso »jovial«, wie sich der Direktor gegenüber der Naiven benimmt, verhält er sich bei einem Treffen mit den stadtürgerlichen Honoratioren, welches den Auftakt des dritten Porträts bildet: »Nachmittags spielt er Billard im Café | Mit Doktor, Apotheker und Bankier, | Gibt ihnen drollig-freundschaftliche Namen | Und tischt Pikantes auf von seinen Damen« (V.1–4). Strukturiert wird dieses Sonett durch die voranschreitenden Tageszeiten, welche drei der vier Stropheneingänge markieren und einen Tagesablauf vom Nachmittag bis zum folgenden Mittag beschreiben. Nachmittag, Nacht und Mittag werden exponiert genannt – ausgelassen wird indes der Morgen, wobei diese Aussparung das Unstete im Lebenswandel des Direktors ebenso verdeutlicht wie sein abruptes und unerwartetes Erscheinen bei Proben. Deutlich wird zudem, dass das Leben des Direktors ein einziges Spiel ist und er nicht mehr zwischen den Brettern der Welt und der Welt selbst unterscheidet, da er mit »Doktor, Apotheker und Bankier« (V.2) ebenso »spielt« (V.1 und 12) wie mit seiner Familie (V.12). In jeder Strophe wird dem Theaterleiter eine Rolle angetragen, von ihm erwartet, oder er nimmt sich eine heraus – gleichwohl erfüllt er sie chamäleonartig alle und ist Freund, Lebemann, Direktor und Familievater zugleich. Eine Partie, die er darzustellen hat, schließt eine andere nicht aus: Zum einen führt der Binnenreim von »spielt« und »stiehlt« (V.1 und 5) die Verbindung der unterschiedlichen Sphären vor Augen, zum anderen korrespondiert das jeweilige Verhalten des Direktors mit

⁸³ Vgl. zur autobiographischen Grundierung GW1, 435: »Im Neißer Stadttheater spielte damals eine Soubrette namens Pätzold, in die wir Gymnasiasten alle verliebt waren, aus respektvoller Entfernung, versteht sich, denn gegen die glanzvolle Konkurrenz der Herren Leutnants konnte unsereins nicht aufkommen«. – Vgl. auch eine Postkarte Herrmann-Neisses an seine spätere Frau Leni Gebek vom 7. März 1913 (DLA, A:Herrmann-Neisse, 75.682/7, nicht in B), welche auf der Vorderseite das Ensemble des Stadttheaters Neisse der Spielzeit 1912/1913 zeigt.

den wechselnden Tageszeiten. Eine Rolle jedoch füllt er nicht aus, und zwar just jene, die er zuvorderst verkörpern sollte, denn während er sich mit »seinen Damen« (V.4) vergnügt, deren Geschichten er wiederum seinen Freunden aufzischt, erledigt seine nichtsahnende Frau zuhause seine Aufgaben: »Zu Haus sitzt seine Frau und schreibt Reklamen, | Teilt Rollen aus und liest die neusten Dramen« (V.7f.). Der Intendant selbst kommt, nachdem er sich von einer beliebigen, da ständig wechselnden und in Gestalt einer *contradictio in adiecto* dargestellten »Chargenfee« getrennt hat, nur widerwillig und erfolglos zugleich seinen Pflichten nach. Die Sonettgrenze scheint in dem Adjektiv »plötzlich« (V.9) durch, und polysyndetisch intensiviert versucht der Direktor im Folgenden auf sich aufmerksam zu machen (V.10); die adverbiale Markierung »oft« (V.9) verdeutlicht jedoch, dass es sich um ein wiederkehrendes Verhalten handelt, ein Spiel, an das sich alle Beteiligten bereits gewöhnt haben. Das Sonett erhält zum Ende des ersten Terzets zusätzliche kritische Schärfe, indem der Theaterdirektor als Jude gezeigt wird. Religiöse Vorbildfunktion kann ihm als Festtagsgläubigen bei all seinen Ausschweifungen kaum zukommen – indes hält dies seinen Sohn nicht davon ab, ihn als *patrem familias* zu vergöttern. Gleichwohl grenzt er sich und strebt weniger ein Leben weniger mit Talmud und Tora an, sondern »wird Theologe« – und kein Rabbiner: »Zu Mittag spielt er zärtlichen Papa, | Von seinem Sohne himmelhoch vergöttert. | Der ist ein Muster und wird Theologe«.⁸⁴ Ob der Vater jedoch überhaupt noch Herr seiner familiären Rolle ist, muss offenbleiben, denn schließlich »teilt seine Frau zu Haus die Rollen aus« (V.7f.) – und ein ähnliches Muster wird später in den Sonetten über den Regisseur und seine Frau wiederkehren, die den Zyklus beschließen.

Den »Damen« des Direktors wird zwar das folgende Sonett gewidmet – eine individuellere Zeichnung erfahren »Die Choristinnen« durch den Porträtmaler jedoch kaum, da sie im Plural typisiert als Kollektiv betrachtet werden. Ist die Figur des Direktors geprägt von einer Diskrepanz zwischen bürgerlichen Moralvorstellungen und seiner libertinistischen Lebensweise, besteht das Missverhältnis bei den Choristinnen zwischen ihrem Anspruch, »seltne Bühnensterne« (V.8) zu sein, und der theatralischen Wirklichkeit, in welcher sie »kaum zum Bau | Gerechnet« (V.2f.) werden. Im Grunde wird ihnen, die als »Lockvögel« (V.1)

⁸⁴ V. 12–14. – Vgl. zur impliziten Kritik dieser Verse an assimilierten Juden Sibylle Schönborn: Max Herrmann-Neisse und das Judentum. In: Auch in Neisse im Exil. Max Herrmann-Neisse, Leben, Werk und Wirkung (1886–1941). Hg. von Beata Giblak und Wojciech Kunicki. Leipzig 2012 (Schlesische Grenzgänger 5), 239–256, hier 241: »Dass er an Festen in die Synagoge geht, wertet Herrmann als Kennzeichen seiner Bigotterie, die er als öffentliche Inszenierung von Wohlstandigkeit und Tugend mit seinen katholischen oder evangelischen Glaubensgenossen teilt. Die nächste Generation in Gestalt des Sohnes, der Theologie studieren will, wird ihre jüdische Herkunft völlig abgelegt und verdrängt haben. Herrmanns Kritik zielt so auf ein assimiliertes Judentum, das ununterscheidbar von der christlichen Mehrheitsgesellschaft zur gesellschaftstragenden Schicht des späten Kaiserreichs zählt«. Gleichwohl wäre diese Argumentation womöglich sogar ergänzungsbefürftig und Herrmann-Neisses Kritik am assimilierten Judentum ihrerseits kritisch zu befragen, da sie nicht im Kontext einer innerjüdischen Debatte vorgebracht wird.

instrumentalisiert und funktionalisiert werden, jeglicher Anspruch auf eine künstlerische Existenz abgesprochen – und die folgenden Verse verstärken diesen Eindruck. Dass die Choristinnen nicht allein Schuld tragen denn vielmehr alle in den Reigen des Provinztheaters involviert sind, zeigen lexikalisch-semantische Markierungen: Waren die bisherigen Sonette vor allem durch die wiederkehrenden Akteure des Reigens verbunden, finden sich in diesem vierten Porträt erstmals Verweise, die sich nicht nur auf das vorangehende oder das nachfolgende Gedicht beziehen, sondern weitere Gedichte der Sammlung umfassen: So ist manche Sängerin »Braut« oder »Frau | Von dem und jenem Mimen nebenbei« (V.3f.), wie zuvor der Direktor »[m]it der und jener kleinen Chargenfee« schäkerte; so streifen die Sängerdamen »in der Nähe der Kaserne« (V.5) umher, in denen die »Leutnants« aus dem zweiten Gedicht des Zyklus die Naive anhimmeln; und gleichviel ob im Séparée oder auf den Bühnenbrettern – die »Chargen« (V.6) stehen im Vordergrund, während die Frage nach künstlerischer Qualität an Bedeutung verliert. Stilistisch verdeutlicht dies Herrmann-Neisse durch den Einsatz harter Enjambements (V.2/3, 3/4, 6/7, 7/8, 12/13), welche die Verse prosaischer erscheinen lassen. Die Kunst leidet insbesondere in den beiden Terzettten, wobei die Sonettgrenze durch das anaphorische »sie« überspielt wird:

Sie plärren monoton und stehn wie Holz
Und schmeißen Kitzel-Blicke nach den Rängen,
Und alle sind verliebt und schrecklich wild,
Voll Schwarmgier nach dem jungen Held. Sie drängen
Sich stets um ihn und schmeicheln seinem Stolz
Und betteln um sein Autogramm und Bild.

10

Geplärr statt Gesang und hölzern-marionettenartiges Stillstehen statt Spiel erzeugen eine monotone Darbietung, der die polysyndetische Reihung und die alliterierenden sch-Wendungen entsprechen: Siebenmal wird die Konjunktion »und«, ebenso oft ein auf »sch« anlautendes Wort in nur sechs Versen eingesetzt. Winkte die Naive noch »sentimental« mit ihrem »Augenaufschlag«, vermögen die Sängerinnen lediglich undifferenziert zu spielen und »Kitzel-Blicke nach den Rängen« zu »schmeißen« (V.10), sodass keinerlei theatralisch überzeugende Atmosphäre zu entstehen vermag. Und um zum Beginn des Gedichts zurückzukehren: Ihr Dasein als »Braut« oder »Frau« hält die Choristinnen nicht davon ab, kollektiv für den jungen Heros zu schwärmen – in diesem Verhaltensmuster dem Direktor nicht unähnlich. Diese Sympathiewechsel schlagen sich im Reimschema nieder: Als einziges Sonett des Zyklus weist es im zweiten Quartett ein neues Reimpaar auf. Erstmalig wird zudem der Partner als Bindeglied des Reigens nicht mehr in den Quartetten, sondern erst in den Terzettten eingeführt, wodurch sich die semantische Verknüpfung der einzelnen Gedichte verstärkt.

Das erste Quartett des »jugendliche[n] Held[en]« liest sich somit semantisch wie stilistisch als fugenlose Fortführung: Die »Schwarmgier« der Verehrerinnen findet wie die naiv-polysyndetische Sprechweise (Verse 2–4) ihre Fortsetzung.

Strukturiert wird das Sonett durch die anaphorischen Personalpronomina »Er« und »Sie«, welche die Stropheneinsätze markieren, wenngleich der zweite Vers verdeutlicht, dass sich die erste Strophe eigentlich weniger mit dem Schauspieler als seinen »Huldinnen« (V. 12) befasst. Über drei Strophen ist der Held deren begehrtes Subjekt, wobei die *adoratio* teilweise manische, »hartnäckig[e]« (V.3) Züge trägt. Sie warten ihm auf, »streichen« – durch ein Enjambement verdeutlicht – »[u]m ihn herum« (V.3f.) und suchen seiner Augen Blick zu erhaschen. Ob der Vergleichbarkeit dieses Unterfangens wenden sie sich im zweiten Quartett seinen Abbildern zu, die in photographischer Gestalt käuflich zu erwerben sind, und empfinden Freude an ihrem alliterierend intensivierten und assonantisch eindringlichen, gleichwohl dadurch nahezu ebenfalls »monoton« geplärrten Schönheitspreis: »Sie bleiben tausendmal vor jenem Laden, | Drin seine Bilder sind, und werden warm, | Wenn sie begeistert preisen seinen Arm, | Und seine Nase, Augen, Stirn und Waden« (V.5–8). Herrmann-Neisse rekurriert auf die petrarkistische Sonettdichtung, jedoch unter verkehrten Vorzeichen, da Frauen einen Mann preisen – und im Übrigen den Helden, der nur vermittelt in Gestalt einer Photographie anwesend ist, auf körperliche Eigenschaften reduzieren. Als unerreichbar erweist sich die Erfüllung der Sehnsucht indes bei den petrarkistischen Mustern wie bei deren weiblichen Nachkommen, welche sich – den Vorbildern nicht unähnlich – die dilemmatische Situation poetisch zunutze machen. Der Binnenreim »streichen«/»streicheln« (V.3/10) zeigt, dass beiden Handlungen, also der persönlichen Aufwartung wie der lyrischen Huldigung, dieselbe Motivation zugrunde liegt: »Sie stehlen heimlich die Visitenkarte | Von seiner Tür und streicheln im Gedicht | Den gertenschlanken, frühlingsfrischen Leib« (V.9–11). Ästhetisch vermag das anzitierte epigonele Verslein (V.11) nicht zu überzeugen; vielmehr zeigt sich an ihm, dass der »jugendliche Held« im wahrsten Sinn des Wortes einen Typus verkörpert, weshalb seine Erscheinung auf körperliche Merkmale, seinen »Leib« (V.11) reduziert wird. Das zweite Terzett bringt die unvorhergesehene Wende. Erstmals wird der Held selbst aktiv, distanziert sich sogleich von seinen Anhängerinnen – bevor sich die amourösen Bestechungsversuche mit »Konfekt und Schokoladen« (V.2) ob der Homosexualität des Schauspielers als verlorene Liebesmüh erweisen: »Er gibt geheim den Huldinnen recht harte, | Erboste Namen und – »Tu aus das Licht!« – | Lebt mit dem Komiker wie Mann und Weib« (V.12–14). Wiederum ist es die Dunkelheit, welche die Wahrheit an den Tag bringt: Imperativisch soll das Licht gelöscht werden (V.13) – wie sich auch der Kritiker im Eröffnungsgedicht des Zyklus sich seine Gefühle nur eingesteht, bevor die Saalbeleuchtung aufflammt.

Auffällig wird an dieser Stelle ein markanter Unterschied zu Schnitzlers *Reigen*: Herrmann-Neisse sprengt hier den Rahmen einer gesellschaftlich normierten Heterosexualität, indem der jugendliche Held »mit dem Komiker wie Mann und Weib [lebt]«, während sich bei Schnitzler an dieser Stelle des *Reigen* die junge Frau und der Ehemann mit dem ehelichen Beischlaf innerhalb des sozialen Konsenses

bewegen. Auffallend ist überdies eine gewisse Analogie zwischen dramatischem Prättext und lyrischem Pendant: Zwar kommt es bei Schnitzler (mit Ausnahme der letzten Szene) stets zu einer – gleichwohl ausgesparten – sexuellen Begegnung, doch finden die Beteiligten nicht in Liebe zueinander. Auch bei Herrmann-Neisse steht die Nicht-Erfüllung im Zentrum: Weder wird künstlerischen Ansprüchen genügt, noch besteht eine glückliche Liebesbeziehung. Vielmehr wollen die Akteure nichts voneinander wissen und sind sich, wie der Direktor über die Naive vermerkt, »[i]m Grunde [...] ja sehr egal« (V.3). Die angedeutete Erfüllung bei Schnitzler wird nicht zuletzt durch die Struktur des Reigens als Fassade entlarvt, deren gesellschaftlich normierter Anstandsputz bröckelt. So schwanken Schnitzlers Protagonisten zwischen lüsterner Gier und *ennui*, sie begehrn, ohne zu lieben, und folgen keinesfalls mehr dem tradierten Liebesdiskurs. An seine Stelle tritt eine instabile Flüchtigkeit der Gefühle, die in einer Indifferenz der Beziehungen mündet, welche auch Herrmann-Neisse ins Zentrum seiner *Porträte* rückt.

Der jugendliche Held spielt folglich im Leben des »Komiker[s]« keine Rolle; beide haben indes ihre Anhänger, deren Verhalten wiederum ähnlichen Mustern gehorcht. Entsprechend folgen die Stropheneingänge der Quartette dem Muster »Personalpronomen + Verb«, welches bereits das vorige Sonett kennzeichnete: »Er wirft« beziehungsweise »Sie finden« (V.1 und 5). In ihnen zeigt sich Herrmann-Neisses Vorliebe für Alliterationen (insbesondere im ersten Quartett) und Assonanzen, die hier etwa die Quartette verbinden. Dies führt zu klanglicher Eindringlich- und Eintönigkeit zugleich, die dem Wesen der auftretenden Figuren entspricht. Herrmann-Neisse schreibt somit auch an gegen kleinbürgerlich-beengte Verhältnisse, die sich in den Wendungen »steht mit ihnen im Verkehr« (V.4), den Blumenbuketts (V.6) oder dem Feuerwehrfest (V.7f.) spiegeln: »Oft kommt von ihren Frauen ein Bukett. | Man ladet ihn zu Tisch. Der Feuerwehr | Ist er beim Stiftungsfeste Arrangeur« (V.6–8). Die »Spießer[]« (V.10) werden sogar wörtlich genannt, und ihre konservative Grundüberzeugung zeigt sich in dem anachronistischen Idiom »[m]an ladet« (V.7). Dem Komiker ist – wie den übrigen Figuren – eine Rolle zugeschrieben, die er auszufüllen hat, um den gesellschaftlichen Erwartungen gerecht zu werden. Dass dies keineswegs freiwillig geschieht, zeigt sich an dem Verb »müssen« (V.10): Er erscheint als Gefangener seiner eigenen Stellung, die er zu verkörpern hat – und welcher er nicht entfliehen kann, denn der Endreim, der das Gedicht eröffnet, durchzieht Quartette wie Terzette gleichermaßen (*aabb aabb acd acd*). Die Terzette werden erneut von Tageszeiten strukturiert; die Nacht erweist sich abermals als Zeit, welche die moralische Doppelgesichtigkeit der bürgerlichen Gesellschaft entlarvt. Sitzt der Direktor schäkernd im Séparée und seine Frau zuhause, zeigt sich hier in ähnlicher Weise im ersten Terzett die Männerrunde der »besser[e]n Bürger[]« (V.3) in Abwesenheit der Gattinnen von ihrer »derb[en]« (V.10), berauschten, nächtlichen Seite, vor deren Hintergrund sich die soziale Normierung, welche in den Quartetten geschildert wird, umso konturierter als scheinbar zivilisierte Maskerade

abzeichnet: »Spät nachts, wenn ihre Gattinnen zu Bett, | Muß er den Spießern derbe Zoten geben, | Dann trinken sie bewundernd auf sein Wohl« (V. 9–11). Und obgleich die Angehörigen des Theaters ursächlich an dieser Maskerade beteiligt sind, gelingt es ihnen noch am ehesten (wenngleich oft nur im dionysischen Zustand), sich ihr zu entziehen: So lebt der Komiker offenbar mit dem jungen Helden und der, »[d]ie alte Damen spielt« (V. 13), in einer *ménage à trois*, die wiederum keine Erfüllung bringt, denn während des Liebesgeständnisses der Schauspielerin schläft der Komiker bereits. Dieser Widerspruch zwischen Schein und Sein, Anspruch und Wirklichkeit, der alle Sonette kennzeichnet, wird hier *en miniature* in der Wendung »hockt adrett« (V. 12) greifbar, die das Derbe mit dem Eleganten kontrastiert. Herrmann-Neisse gelingt es durch Zusammenstellung von Wörtern unterschiedlicher Sprachebenen, diese Diskrepanz so knapp wie prägnant deutlich zu machen.

Waren die beiden Sonette in der Zyklusmitte Männern vorbehalten, folgen ausgleichend zwei Gedichte, die sich mit zwei Frauenfiguren in Gestalt der »komische[n] Alten« und der »Elevin« befassen. Der erste der beiden Vierzehnzeiler erweist sich geradezu als Musterbeispiel eines an traditionellen Vorbildern orientierten Sonetts: Im zweiten Quartett wird der Reim des ersten wieder aufgenommen (*abba abba cde cde*), und das restriktive Adverb »Nur« (V. 9) betont den Einschnitt zwischen Oktett und Sextett, der überdies eine semantische Entsprechung findet. Denn die Quartette befassen sich mit der älteren Aktrice, die Terzette mit ihrem Verhältnis zur Nachwuchsschauspielerin. Wiederum verbindet ein anaphorisch eingesetztes Personalpronomen (»sie«) die ersten beiden Strophen – und wird in den Versen 2 und 3 wiederholt, um die Egozentriertheit der Mimin zu betonen. Der ihr zugeschriebenen Rolle wird sie nicht gerecht, denn wenngleich diese es »[v]erlangt«, ordnet sich die Schauspielerin ihr nicht unter und »schminkt sich niemals alt« – das harte Enjambement verdeutlicht dies: »Sie schminkt sich niemals alt. Auch wenns die Rolle | Verlangt. Sie ist erst sechsundvierzig Jahr. | Sie frischt die Augen auf und färbt das Haar | Und gibt dem Spott sich preis als Liebestolle« (V. 1–4). Die Fokuspartikel »erst« lenkt die Aufmerksamkeit auf ihr Alter, wobei just diese »sechsundvierzig Jahr« später Gottfried Benn in seinem Essay *Altern als Problem für Künstler* hervorheben sollte.⁸⁵ Dem Prozess des Alterns sucht die Schauspielerin entgegenzuwirken, indem sie dessen körperliche Anzeichen kaschiert. Sie wirkt wie die Verkörperung des Künstler-Seins an sich, über die Herrmann-Neisse in einer Kritik anlässlich einer Aufführung von Grillparzers *Sappho* schreibt: »Kunst ist eben nichts anderes im Grund als enttäuschtes, irgendwie be-

⁸⁵ »Dagegen frage ich mich, wann, in welchen Jahren eigentlich das Altern beginnt. Die sechsundvierzig Jahre, nach denen Schiller starb, die sechsundvierzig Jahre, nach denen Nietzsche schwieg, die nochmals sechsundvierzig Jahre, nach denen Shakespeare seine Arbeit beendete, um dann noch fünf Jahre als Privatmann zu leben, die sechsunddreißig Jahre, nach denen Hölderlin erkrankte, sind kein Alter« (Gottfried Benn: *Altern als Problem für Künstler*. In: G. B.: *Sämtliche Werke*. Band VI: Prosa 4, 1951–1956. Hg. von Gerhard Schuster und Holger Hof. Stuttgart 2001, 123–150, hier 129).

nachteiliges, zu kurz gekommenes Leben, Künstler-Sein eine Not, ja das Welken bei lebendigem Leib«.⁸⁶ Dieser ‚Leib‘ wird im Gedicht nur diäretisch genannt; der Alterungsprozess ist dennoch umfassend und umschließt das Seelisch-Innere (Augen), die Lebenskraft im allgemeinen (Haar) sowie die Sexualität (Busen). Der (Selbst-) Täuschung ist sich die »komische Alte« durchaus bewusst, beeinflusst diese doch ihren Umgang mit jüngeren Kolleginnen ganz wesentlich, wie alliterierend verdeutlicht wird: »In jeder Jüngren wittert sie Gefahr | Und ist ihr gram mit neidischwehem Grolle« (V. 7f.). Sie akzeptiert lediglich die Nachwuchsschülerin, zu der sie – anders als die männlichen Kollegen vor ihr – in keiner erotischen, sondern vielmehr mütterlichen Beziehung steht (V. 10) und die ihr (obgleich man ein umgekehrtes Verhältnis erwarten würde) in christlich-religiös konnotierter Metaphorik »Hort und Heil [ward]« (V. 9). Uneigennützig handelt die »Alte« jedoch keineswegs – das Pronominaladverb »[d]afür« (V. 12) verdeutlicht, dass es sich vielmehr um eine Tauschbeziehung handelt, von der beide profitieren: Die ältere Schauspielerin verrichtet Handlangerdienste (V. 11) – und erhält im Gegenzug »[noch] ein bischen Zärtlichkeit« (V. 14) von den Liebhabern der jüngeren Schauspielerin, nachdem diese (wie zuvor Direktor und Komiker) dem Alkohol zugesprochen haben und ihre Sexualität enthemmter ausleben.

Als Bindeglied zwischen der »komische[n] Alten« und der »Elevin« erweist sich das Adverb »noch«: Gerade »noch« fällt ersterer ein wenig Zuneigung zu, während letztere »noch ganz erstaunt« (V. 1) auf die Theaterwelt blickt; beide stehen somit auf unterschiedlichen Stufen derselben Lebensleiter. Neben dieser semantischen Verknüpfung ist vor allem der identische b-Reim in beiden Sonetten auffällig (»Jahr«/»Haar«/»dar«/»Gefahr«, »wunderbar«/»Jahr«/»rar«/»wahr«), der die Verbundenheit beider Schauspielerinnen ausdrückt. Abweichend ist das Reimschema der »Elevin«, in der das zweite Quartett spiegelbildlich zum ersten gebaut ist (*abba baab cde cde*), was die Verbundenheit der Schauspielerinnen (*abba* in den ersten Quartetten) bei gleichzeitiger Differenz der Lebensalter (*abba* vs. *baab* in den zweiten Quartetten) verdeutlicht. Die Elevin hat die Schwelle der Theaterstube, die ihr noch eine »Welt« ist, gerade überschritten: »Sie blickt noch ganz erstaunt in diese Welt, | Wo alles anders ist und wunderbar« (V. 1f.). Doch bildete sie nach ihrer Initiation keine kritisch-differenzierte Sicht des Geschehens aus: Unterschiedslos hält sie »alle diese Menschen [...] | Vom Logendiener bis zum ersten Held« (V. 5f.) für Ausnahmerscheinungen. Der Naivität ihrer Weltsicht entspricht einmal mehr die (hier fünfmal) anaphorisch wiederkehrende Kette des Personalpronomens »sie« (V. 1, 4f., 7, 9), bevor im zweiten Terzett mit der Variation »So sonnt sie sich verklärt im Bühnenglanz« (V. 12), bei der das Personalpronomen an die dritte Position rückt, ein Resümee gezogen wird. Kindlich-unbefangen lässt sie sich umschmeicheln (V. 8), um ihrerseits für »die Reden ihres Regisseurs« (V. 10) zu schwärmen. Zum ersten Mal in ihrem Leben »ganz auf sich gestellt« (V. 4), »[g]ibt [sie] sich ganz« (V. 9), womit – nach dem zuvor Geschilder-

⁸⁶ GW 8, 390. Vgl. auch B 1, 51.

ten – auch das Körperliche gemeint ist. Gleichwohl durchläuft die junge Aktrice eine gewisse Entwicklung, denn nach der ersten Anschauung (»Sie blickt«, V. 1) und Empfindung (»Sie findet«, V. 5) sucht sie nach ihrem eigenen Platz innerhalb des Theaterbaus (»Sie wünscht«, V. 7) und schmiedet erste Zukunftspläne (»Sie träumt«, V. 9), die sich als Phantasmagorie entpuppen werden. Im abschließenden Fazit ähnelt die Geste, welche die Elevin einnimmt, derjenigen des Kritikers, der (im selben Vers »seines« Sonetts) seine Hand »im Samt der Brüstung [sonnt]«. Dass der »Bühnenglanz« (V. 12) unecht ist, zeigt sich letztlich bereits an der Helligkeitsmetaphorik, die in diesem Zyklus mit Unehrlichkeit verbunden ist. Transitorisches wird der Elevin zum festen Glauben, und die Präfigierung des Flatterns im letzten Vers lässt – alliterierend intensiviert – keinen Zweifel daran, dass das kindliche Erleben des dionysischen Theaterrauschs zeitlich begrenzt ist: Sie »[g]laubt an die Phrasen jeglichen Flaneurs, | Und wie im Rausch zerflattert ihr die Zeit«.⁸⁷

Dem Regisseur und seiner Frau sind die letzten beiden Sonette des Zyklus gewidmet, bevor sich der Reigen durch den Verweis auf den Kritiker schließt. Der Spielleiter ist indes nicht Herr der Bühne – so wenig wie der Direktor sich um die Theaterführung kümmert, sondern dies seiner Frau überlässt. Die Schauspieler bringen dem Regisseur kollektives Misstrauen entgegen, das sich in den Quartetten ausdrückt, die durch die anaphorische und-Reihung eng verbunden werden:

Heimtückisch tuscheln sie in der Garderobe
(Daß er es hören muß): »Im Publikum
Geht man mit der Regie nicht glimpflich um,
Und Worte fallen oft, sehr böse, grobe.«

Und immer trifft der Haß ihn, starr und stumm
Prallt er aus scheelen Mienen auf der Probe. –
Man zischelt von erkauftem Zeitungslobe
Und von perfid erjagtem Gönnerum.

5

Das »heimtückische Tuscheln« unterstützen stilistisch zwei Doppelsenkungen, die das jambische Versmaß durchbrechen; das semantisch verwandte »Zischeln« wird durch die Alliteration mit dem »Zeitungslobe« onomatopoetisch verdeutlicht. Die Gerüchte von gekauften Kritikerstimmen sind – im Blick auf das folgende Sonett – nicht völlig haltlos, wenngleich wohl überzogen, und so handelt

⁸⁷ V. 13f. – Vgl. zum Motiv des Flaneurs Harald Neumeyer: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg 1999 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 252; zugl. Freiburg [Diss.] 1996), Matthias Keidel: *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg 2006 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 536; zugl. Hildesheim [Diss.] 2005) sowie Stephanie Gomolla: *Distanz und Nähe. Der Flaneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*. Würzburg 2009 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 46; zugl. Saarbrücken [Diss.]). Mit Blick auf Herrmann-Neisse zuletzt Beata Giblak: *Stufen des Flanierens und der dichterische Werdegang Max Herrmann-Neißes*. In: *Auch in Neisse im Exil. Max Herrmann-Neisse, Leben, Werk und Wirkung (1886–1941)*. Hg. von B. G. und Wojciech Kunicki. Leipzig 2012 (Schlesische Grenzgänger 5), 318–336.

es sich weniger um »perfid erjagte[s] Gönnertum«, sondern allerhöchstens um die Honoratiorenrunden mit »Doktor, Apotheker und Bankier«. Zu den Gesetzen des Provinztheaters gehört es auch, Kleinigkeiten angesichts mangelnder Alternativen aufzubauschen (V.7f.) – zumal die Schauspieler im Regisseur einen Sündenbock gefunden haben, an dem sie ihre Unzufriedenheit auslassen können. Denn für die Akteure besteht eine Diskrepanz zwischen Anspruch und Realität, zwischen der Hoffnung auf Erfolg, auf »Zukunftswunder« – und den Gegebenheiten der peripheren Theaterwelt, in der sie »komisch altern«, da ihnen die Zeit zerflattert und es oftmals nur noch der Rausch ist, der diese Welt für sie erträglich macht. Einzig die Elevin, der in einem Rückverweis das erste Terzett des »Regisseur«-Sonetts zugeeignet ist, scheint noch mit naiver Blindheit geschlagen, sodass der Regisseur noch unangefochten wie zauberlehrlingshaft »Herr[] und Meister« für sie ist: »Die eben von der Schauspielschule kam, | Verehrt allein in ihm den Herrn und Meister | Und lächelt hold ihn an und wundersam« (V.9–11). Doch die Figuren spielen und leben abermals aneinander vorbei, und die bittere Ironie besteht darin, dass die Elevin, die sich wohl als einzige »ganz [gibt]«, vom Spielleiter »ganz« (V.12) übersehen wird. Und dennoch reicht die Verehrung, welche die Nachwuchsschauspielerin dem Regisseur entgegenbringt, aus, ihr in dessen Frau eine eifersüchtige Kontrahentin erwachsen zu lassen, deren übersteigertes Misstrauen sich in drei Versen und zwei Enjambements Gehör verschafft.

Im abschließenden Sonett werden die Ursachen dieses Verhaltens genannt; sie liegen in ihrer Kindheit, die einem eindeutigen, (spieß-)bürgerlichen Erziehungsideal unterworfen war. Dieses wird im ersten Quartett *ex positivo*, im zweiten *ex negativo* näher erläutert, wobei die spiegelbildliche Reimanordnung (*abba baab*) ebenso wie die anaphorische Verbindung der Verse 1 und 5 sowie 2 und 6 verdeutlicht, dass es sich um zwei Seiten derselben Medaille handelt. Das doppelt verwandte Negationswort »nie« (V.1 und 4) zeugt davon, dass es sich um ein Ideal handelt, an dem die Frau des Regisseurs nicht zweifelt. Kennzeichnend für dieses sind ein geordneter, reglementierter Alltag, ein klarer »Tugendkodex«, der ihr zwar von ihrer »Gouvernante« (V.3) oktroyiert wurde, den sie indes vollkommen verinnerlicht hat und zu welchem der sonntägliche Kirchgang gehört. Die Regeln der Poussage beherrscht sie demgegenüber nicht und kann sich weder an das »Blickeflackern« noch den »[v]erruchten Ton« (V.6f.) gewöhnen, der zum Bühnenleben gehört: »Sie denkt gerührt der Zeit, die noch nicht kannte | Dies freie Blickeflackern und den kessen, | Verruchten Ton der Bühnenweltprinzessen, | Da keine Eifersucht ihr Herz verbrannte«.⁸⁸ Selbst das Provinztheater ist ihr demnach zu städtisch, und sie sehnt sich nach der »Hut« der ruralen »Heimat« (V.1). In den Terzetten wird erneut die Provinzialität der Spielstätte betont, die Frau des

⁸⁸ V.5–8. – Vgl. Dziedzic: Kultur (2012), 25: »Die Frau des Regisseurs« wiederum [...] sehnt sich nach einer Vergangenheit zurück, in der traditionelle bürgerliche Tugenden und kirchliche Bindung »Sicherheit« spendeten und die Frivolitäten des Theaterbetriebs noch keine Macht über die Menschen ausübten. Es ist eine kleinbürgerliche Sehnsucht, von der sie erfüllt ist«.

Regisseurs bekommt ihren Platz innerhalb des Theaterkosmos zugewiesen – und der Reigen schließt sich, greift in sein erstes Glied. Wegen der beschränkten Verhältnisse muss der Regisseur auch als Schauspieler auf der Bühne aktiv werden, wobei für ihn keine andere Möglichkeit besteht (»muß«, V.11). So wie er – wohl aufgrund einer dünnen Personaldecke – nur gezwungen als Schauspieler agiert, ist Zwang für seine Frau das Movens: »Dann zwingt sie sich, den Kritiker kottet | Zu locken« (V.12f.). Der Grund ist indes ausschließlich eigennützig, denn sie wünscht sich, dass ein wenig vom »Ruhm und Glanz« (V.13) ihres Gatten auf sie abfallen möge, um die »Qual« (V.11) der Eifersucht zu mildern. Die Selbstreferentialität des sonettistischen Reigens wird an den Reimwörtern der Terzette offensichtlich, denn alle verweisen auf andere Gedichte des Zyklus: die Verse 10 und 11 auf das zweite Sonett, die Verse 9 und 12 auf das sechste und die beiden Schlussverse auf das achte. Der Reigen der *Porträte* schließt und durchdringt sich zugleich; ein Ausbruch aus dieser Sphäre ist jedenfalls unmöglich.

Entlarvt Schnitzlers *Reigen* »den Sexus als Generalnener menschlichen Handelns und Redens«,⁸⁹ demaskiert Herrmann-Neisse persönliche Eitelkeiten und provinzielle Verflechtungen als Hemmschuh theatralischen Sprechens und Spiegels. Die Werke beider Autoren dekuvrieren sicherlich historisch sehr genau bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse, doch zugleich weniger konkrete Situationen denn überzeitliche wie allgemeingültige Prinzipien: Schnitzler durchschreitet in seinen zehn Dialogen die noch ständisch hierarchisierte Gesellschaft, während Herrmann-Neisse in zehn Porträts ein theatralisches Panoptikum entwirft; Komödie wie poetischer Zyklus erweisen sich als Teil des *theatrum vitae humanae*. Schnitzler wie Herrmann-Neisse ermöglicht die »Form der Reihung [...], die Konzentration auf die Zweierbeziehung zu einem Panorama der ganzen Gesellschaft auszuweiten«.⁹⁰ Getragen vom Gedanken der Wiederkehr des Gleichen erweist sich »[d]as dramentechnische Experiment« in demselben Maße wie sein lyrisches Pendant »als eine Versuchsanordnung, die das Verhalten von Menschen« im Leben ebenso wie auf der Bühne »wie in einem Experiment zu analysieren ermöglicht«.⁹¹ Für Schnitzler wie Herrmann-Neisse zeitigten die Veröffentlichungen beziehungsweise Aufführungen ihrer Werke überdies persönliche Folgen – wenngleich in graduell unterschiedlichem Maße: Die Uraufführung des *Reigen* geriet zu einem großen Theaterskandal, der einen Prozess gegen den Autor nach sich zog, welcher seinerseits ein sechzigjähriges Aufführungsverbot verhängte;⁹² Herrmann-Neisse trugen die Gedichte »die erbitterte Feindschaft der Theater-

⁸⁹ Sprengel: Geschichte (2004), 359.

⁹⁰ Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München 1998 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 9,1), 471.

⁹¹ Ebd.

⁹² Vgl. u. a. die Dokumentation von Alfred Pfoser/Kristina Pfoser-Schewig/Gerhard Renner: Schnitzlers »Reigen«. Zehn Dialoge und ihre Skandalgeschichte. Analysen und Dokumente. 2 Bände. Frankfurt/M. 1993, sowie Gerd K. Schneider: Die Rezeption von Arthur Schnitzlers »Reigen« 1897–1994. Text, Aufführungen, Verfilmungen. Pressespiegel und

direktion ein« und bewirkten »schließlich auch seine Kündigung als Kritiker«⁹³ der örtlichen Zeitung.

*

Doch geht es Herrmann-Neisse nicht nur um eine karikierende Darstellung einer typisierten Theaterwelt, sondern um eine dichterische Standortbestimmung, die sich am Sonett über den »Regisseur« verdeutlichen lässt. Nach dem Verweis auf den Lesezirkel verbirgt sich hier die zweite poetologische Stellungnahme des Zyklus, die zunächst den Ästhetizismus Rilkes und Hofmannsthals konterkariert. Ein Kennzeichnen der Lyrik Hofmannsthals sind die oft nachgestellten Attribute:⁹⁴ Beispielsweise ist im Sonett »Frage« von dem »Aug‘, dem tiefen« oder »der Fluth, der dunkeln«⁹⁵ die Rede – hier fallen »Worte [...] oft, sehr böse, grobe« (V.4), die zudem in Anführungszeichen wiedergegeben werden. Herrmann-Neisse übernimmt die Diktion Hofmannsthals, um in ihr auf Rilkes dreistrophiges Gedicht mit dem Incipit »Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort...« zu verweisen, das 1898 entstand und erstmals im folgenden Jahr in der Sammlung mit dem programmatischen Titel *Mir zur Feier* veröffentlicht wurde.⁹⁶ »Sie sprechen alles so deutlich aus«, so die Furcht des lyrischen Ich Rilkes – und des Regisseurs, der nicht hören möchte, aber »hören muß« (V.2). »Manche Worte giebts, die treffen wie Keulen. Doch manche | Schluckst du wie Angeln und schwimmst weiter und weißt es noch nicht«,⁹⁷ weiß Hofmannthal. Schluckt hier der Regisseur den Köder und schweigen die missgünstigen Stimmen, »trifft der Haß ihn« (V.5). Das lyrische Ich Rilkes hört »[d]ie Dinge [so gern] singen« – werden sie indes mit Worten ›berührt‹, bleiben sie alliterierend eindringlich »starr und stumm«, und Herrmann-Neisse zitiert den lyrischen Prätext in diesem Fall sogar wörtlich (V.5). Doch war Rilke als intertextuelles Vorbild nur mehr bedingt tragfähig, denn er stellte für Herrmann-Neisse »Gipfel und Abschluß der vorhergehenden [Epoche]«⁹⁸ dar, während die seinige nach eigenen Ausdrucksformen verlangte. Dergestalt verharrt einzig die Eleven noch auf dieser Stufe der lyrischen Entwicklung und versucht sich in ihrer Einfalt in einem Lächeln, »hold [...] und wundersam« (V.11). Im Reimwort »wundersam« klingt erneut Rilke an, bei dem ebenfalls bereits nichts mehr »wunderbar« ist – und das ›holde Lächeln‹ verweist

andere zeitgenössische Kommentare. Riverside 1995 (Studies in Austrian Literature, Culture and Thought).

⁹³ GWI, 440.

⁹⁴ Vgl. hierzu Werner Derungs: Form und Weltbild der Gedichte Hugo von Hofmannsthals in ihrer Entwicklung. Zürich 1960 (zugl. Freiburg/Schweiz [Diss.] 1955), insb. 20 und 24.

⁹⁵ Hofmannthal: HKA (1984), Band 1, 8.

⁹⁶ Rainer Maria Rilke: *Mir zur Feier. Gedichte*. Berlin 1899, 107 (wieder in: R. M. R.: Werke. Band 1: Gedichte 1895 bis 1910. Hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt/M. und Leipzig 1996, 106).

⁹⁷ Hofmannthal: HKA (1984), Band 1, 87.

⁹⁸ Brief Herrmann-Neisses an Schickele vom 13. März 1915 in B 1, 221; vgl. auch Anm. 43.

auf einen weiteren Prätext, der das Schicksal der Elevin und damit dasjenige einer ästhetizistischen Poetologie vorwegnimmt.

1880 waren die *Contes en vers et poésies diverses* François Coppées erschienen, unter denen sich der »conte parisien« »L'enfant de la balle« befand.⁹⁹ Von Ferdinand Hiller 1884 unter dem Titel »Ein Theaterkind« ins Deutsche übertragen,¹⁰⁰ erzählt Coppée die Geschichte des »Theaterkinds« Adele, deren Mutter Pförtnerin und deren Vater Souffleur ist. Sie wächst in der künstlichen Welt des Theaters auf, feiert einen frühen Erfolg, geht jedoch daran zugrunde, sie lernt – »[g]ewohnt an falsche Blumen nur«¹⁰¹ – erst spät die ›richtige Welt‹ kennen, bevor sie stirbt. Bei Adeles Geburt halten »[d]ie Damen des Theaters« bei der Mutter Wacht, da der Vater im Souffleurkasten arbeiten muss, bis ihm schließlich »die Naive« die freudige Nachricht überbringt. Die Geburt stellt für den »Vater eine schwere Sorge« dar, »[u]nd um in etwas ihn zu unterstützen, | Vereinigt' sich die heit're Künstlerschar, | Des ersten Augenblickes Noth zu lindern. | [...] | Das Saughorn aber gab, galant und witzig, | Der komische Alte, der ein starker Trinker«; der Pate der Kleinen wird der »erste[] Heldenspieler«.¹⁰² Die Bedenken der Eltern vor einem allzu frühen Auftritt ihrer Tochter werden durch eine finanzielle Hilfe aus dem Weg geräumt; »[d]er alte Regisseur studirt' mit ihr«, und bald »mußte die Reclame spielen – es | Belagert' der Director jede Zeitung«.¹⁰³ Die Aufführung wird ein Erfolg, doch erkrankt Adele bald darauf. Gerade gesundet, »[e]rhebt Adele sich und lächelt hold«¹⁰⁴ – doch ihre Gesundung ist nicht von Dauer, und so lernt sie gerade noch »das frische Bild«¹⁰⁵ der Welt kennen, das sie jedoch um den Verstand bringt: »'s war eine Blume, blühend nur im Schatten, | Der erste Sonnenstrahl gab ihr den Tod«,¹⁰⁶ so das abschließende Couplet.

Nicht nur sind die Poeme Coppées wie Herrmann-Neisses in derselben Sphäre angesiedelt; nicht nur tauchen dieselben typisierten Gestalten wie etwa »die Naive« auf; nicht nur ähneln sich einzelne Situationen, wenn der Direktor die Zeitungen belagert oder die Frau des Regisseurs den Kritiker auf ihre Seite zu ziehen versucht; nicht nur werden beide von einer Metaphorik des Lichts durchzogen, wobei Coppée eher zwischen dem künstlichen Gaslicht und der natürlichen Helle der Sonne unterscheidet, Herrmann-Neisse einem Hell-Dunkel-Kontrast im allgemeinen zuspricht. Herrmann-Neisse wie Coppée dekonstruieren zudem die theatralische Fassade von Anbeginn, gleichwohl in unterschiedlichem Maße: In ironischer Brechung lässt Coppée einen Spieler die Patenschaft für Adele über-

⁹⁹ François Coppée: *Contes en vers et poésies diverses*. Paris 1880. – Die Verserzählung erschien auch als Separatdruck: *L'enfant de la balle. Conte parisien*. Paris 1883.

¹⁰⁰ Ein Theaterkind. In: Ferdinand Hiller: *Erinnerungsblätter*. Köln 1884, 150–160.

¹⁰¹ Ebd., 159.

¹⁰² Ebd., 152.

¹⁰³ Ebd., 156.

¹⁰⁴ Ebd., 159.

¹⁰⁵ Ebd., 159.

¹⁰⁶ Ebd., 160.

nehmen und einen Trinker für das Trinkgeschirr der Kleinen sorgen. Dennoch »vereinigt sich die heit're Künstlerschar«, um einem der ihnen zu helfen, während in Herrmann-Neisses Zyklus statt dieser karitativen Unterstützung gegenseitiger Hass, Neid und Missgunst dominieren. Coppée wie Herrmann-Neisse ähneln sich in ihrer Absage an das rein Ästhetizistische, wenngleich wiederum in unterschiedlichem Grad: Adele stirbt letztlich, weil sie »natürlich all' die Unnatur [fand]«¹⁰⁷ – und ein ähnliches Schicksal scheint womöglich der Elevin bevorzustehen. Doch ist Adele letztlich die Einzige, die ausschließlich in dieser Parallelosphäre zuhause ist, während die übrigen Protagonisten zwischen den ›Welten‹ wandern.¹⁰⁸

Bei Coppée ist es somit eine Frage des ästhetizistischen Maßes und Maßhaltens, während Herrmann-Neisses Positionierung schärfer ausfällt: Er destruiert den Glauben an die Welt des Theaters, der einzig in der Elevin noch lebendig ist, von Anbeginn; bei ihm ist es folglich eine prinzipielle Frage – und die Ernüchterung der Theaterschülerin nur eine Frage der Zeit. Damit weist er jedoch weit über eine Karikatur der konkreten Verhältnisse am Neisser Stadttheater hinaus, und umso ungerechtfertigter erscheint, dass die *Porträte* Herrmann-Neisses Kündigung als Kritiker bewirkten – zumal er sich in einer biographistischen Lesart als solcher in den Zyklus einschreibt.¹⁰⁹ Die *Porträte des Provinz-Theaters* erweisen sich somit als lyrisches Experiment, das – durchgehend im Präsens gehalten – ebenso momenthaft-aktuelle wie allgemeine Gültigkeit beansprucht. Formal vielgestaltig zeugen die Gedichte von einem parodistischen Zugriff auf die strenge Sonettform; sie sind wie Schnitzlers *Reigen* eine Versuchsanordnung, beschreiben jedoch eine Ronde des Aneinandervorbeilebens und -spielens, geprägt von Zwang, Hass, Neid und Missgunst, und erteilen poetologisch zugleich dem literarischen Ästhetizismus eine Absage.

Wie sehr Herrmann-Neisse seinen Wiener Schriftstellerkollegen schätzte, belegen neben dieser lyrischen Hommage zwei weitere, bislang unveröffentlichte Gedichte, die er anlässlich des zwanzigsten Geburtstags seiner späteren Frau Helene ›Leni‹ Gebek im August 1914 verfasste und »Dem herzallerliebsten Lenilein mit

¹⁰⁷ Hiller: Erinnerungsblätter (1884), 154. – Hervorhebung im Original.

¹⁰⁸ So pflegt der Direktor Adele in seiner eigenen Wohnung fern des Theaters, oder die »Coquette« quartiert sich bei ihrem »Gönner« ein, der »ein grünes Hüttlein [besaß], | Wo man zu zwei'n sich wohl befand« (Hiller: Erinnerungsblätter [1884], 159).

¹⁰⁹ So etwa Jadwiga Sucharewska: Max Herrmann-Neisse und Alfred Kerr. Facetten einer Jünger-Meister-Beziehung. In: Auch in Neisse im Exil. Max Herrmann-Neisse, Leben, Werk und Wirkung (1886–1941). Hg. von Beata Giblak und Wojciech Kunicki. Leipzig 2012 (Schlesische Grenzgänger 5), 131–140, hier 134: »Eine interessante Momentaufnahme seiner selbst von damals liefern die frühen Gedichte in ›Porträte des Provinztheaters‹. Dieser Band [...] beginnt mit einer Art Autoporträt«. – Allgemein hierzu auch Hans-Harald Müller: Lyrische Selbstbilder. Max Herrmann-Neisses Selbststilisierungen im Gedicht. In: Auch in Neisse im Exil. Max Herrmann-Neisse, Leben, Werk und Wirkung (1886–1941). Hg. von Beata Giblak und Wojciech Kunicki. Leipzig 2012 (Schlesische Grenzgänger 5), 271–279.

Schnitzlers »Erzählenden Schriften« übersandte. Drückt er zunächst seine Anerkennung aus und beugt vor dem Vorbild das Knie, emanzipiert er sich zusehend von seinem literarischen Mentor und spricht ihn zuletzt gar als »Bruder« an:

I.

Du spiegelst dich und hebst dich steiler, lichter:
Da blüht das Buch mit dir zu immer neuer
Verwandlung in dein Blut als dein getreuer
Traumdeuter und dein gütiger Richter.

Ich aber knei und schau mit innig-scheuer
Hingebung dich als einen andern Dichter,
Der alle Schätze dieser Welt mit schlichter
Vornehmheit schützt und steht besternt am Steuer
des Kahnes, den er sich mit reifer Frucht
Belud und führt zu stiller Inseln Bucht,
Wo seine Saat trägt hundertfältig Frucht.

5

10

Da singt mein Herz, dir lang schon dargebracht
Zum Opfer: »Nimm auch mich in deine Hand:
Denn nur mit dir erreich ich Morgenland!«

II.

Auf diesem Altar brennt dein Geist als Feuer,
Das Altar, Tempel und Levit verklärt,
Aus diesem Kelche springt ein herrlich neuer,
Erfüllter Sinn, der weiß gen Himmel fährt.

Wenn ich mit dir die holden Zeilen lese,
Hat jede Silbe einen helleren Wert,
Aus jedem Komma, jeder Parenthese
Reift eine Rose, schwingt ein Flammenschwerdt.

5

Und erst die Rose reift auch mich zum Dichter,
Der mit dem Flammenschwerde in der Hand
Herr wird von Angst, Versuchung, Staubgelichter,
Und als dein Bruder Fürst im Morgenland!¹¹⁰

10

*

Die Rezeption der *Porträte* fiel eher bescheiden aus, obgleich Herrmann-Neisse als Vortragskünstler großen Anklang fand¹¹¹ und Alfred Kerr ihn nach Kräften

¹¹⁰ DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1006, 78f. – Datiert: »20. August 1914. Neisse«. Lenis Geburtstag war wohl der 18. August; vgl. hierzu das Gedicht »Ein Leben mit Leni« mit der Widmung »Für Leni zum Geburtstag 18.8.1929« in GWIV, 244–246 und 519, und M. H.-N.: Mir bleibt mein Lied. London und New York 1942, 8. Vgl. auch die Rezension Herrmann-Neisses von Schnitzlers »Komödie der Worte« in: Zeit-Echo 2 (1915), H. 3, 46f.

¹¹¹ Vgl. etwa den Brief an seine Geliebte Leni Gebek vom 29. November 1913: »Herzallerliebtestes Lenilein, es war also ein Bombenerfolg! Ich wollt's gestern bloß nicht so protzig auf die Karte schreiben, weil Meyers sich ohnehin schon zu ärgern schienen, daß sie etwas abfielen. Also, der Reihe nach [...] Dann kam ich – und Leni, ich las prächtig. Ich war so

unterstützte.¹¹² Gleichwohl reizte die Parallelwelt des Theaters mit ihren Eigen- gesetzlichkeiten insbesondere zwei Zeitgenossen Herrmann-Neisses, sich mit ihr ebenfalls in kleinen Sonettzyklen auseinanderzusetzen: 1919 erschienen unter dem Titel »Theater« in der *Neuen Schaubühne* dreizehn Gedichte des 1889 geborenen Rudolf Leonhard,¹¹³ und im Jahre 1920 veröffentlichte der Hamburger Dichter und promovierte Kunsthistoriker Hans Harbeck seine Gedichtsammlung *Der Vorhang*,¹¹⁴ die 53 Sonette umfasst. Insbesondere Harbecks Zyklus könnte hierbei aufgrund der Beschäftigung mit Herrmann-Neisses *Porträten* entstanden sein.

Harbeck verfolgte die Literatur seiner Zeit aufmerksam; bereits als 21-jähriger rezensierte er etwa die lyrischen Flugblätter Alfred Richard Meyers,¹¹⁵ zu denen Herrmann-Neisse Gedichte beisteuerte. Harbeck, Jahrgang 1887, setzte sich zudem kritisch mit den zeitgenössischen Theaterverhältnissen auseinander, so in seinem Beitrag *Über den Niedergang der Schauspielkunst*.¹¹⁶ Just 1913, im selben Jahr wie Herrmann-Neisses Zyklus, veröffentlichte Harbeck in der *Schaubühne* ein »Einem Theaterbesucher« gewidmetes, thematisch verwandtes Sonett, welches später die Gedichtsammlung *Der Vorhang* eröffnen sollte.¹¹⁷ Weitere Gedichte wurden in den Folgejahren verstreut publiziert, etwa das »Lampenfieber«, die Ansprache eines »Schauspieler[s] an einen Dichter« oder ein Porträt des »alte[n] Schauspieler[s]«.¹¹⁸ Seit 1918 sammelte Harbeck weiteres Material für seine oft humoristischen poetischen Analysen in der Praxis, da er nunmehr als Dramaturg und Schauspieler an den neugegründeten Hamburger Kammerspielen tätig war. Seinen *Vorhang* teilte er in die »Seele des Theaters« und das »Theater der Seele«, wobei sich nur der erste, 32 Sonette umfassende Teil mit der Bühne beschäftigt. Über einen längeren Zeitraum als Herrmann-Neisses Gedichte entstanden, bilden die Sonette keine in sich geschlossene Einheit, und dennoch finden sich vier thematische Schwerpunkte: Zum einen Apostrophen, die sich an alle Beteiligten und an Beteiligt – Besucher, Akteure oder Gegenstände des Theaters – richten; zum anderen Skizzen und Porträts einzelner Schauspielercharaktere oder Situationen; schließlich werden fünf Gedichte konkreten Akteuren gewidmet, den Schauspielern Emilia Unda, Mirjam

recht bei Laune und Stimme. [...] Donnernder Applaus, der größte Erfolg des Abends« (B1, 96f.; auch in Völker: Künstler [1991], 33f.).

¹¹² Vgl. Anm. 70. – Der Band erreichte keine große Leserschaft und teilte sich dieses Schicksal etwa mit seinem Nachfolger »Verbannung«. Von letzterem, 1919 in tausend Exemplaren gedruckt, war 1934 noch mehr als ein Drittel am Lager. – Vgl. Völker: Künstler (1991), 59.

¹¹³ Rudolf Leonhard: Theater. In: Die Neue Schaubühne 1 (1919), H. 8, 240–246.

¹¹⁴ Hans Harbeck: Der Vorhang. Hamburg 1920.

¹¹⁵ Hans Harbeck: Das lyrische Flugblatt. In: Das literarische Echo 12 (1909/10), 1275–1277.

¹¹⁶ In: Die Hilfe 19 (1913), 202.

¹¹⁷ In: Die Schaubühne 9 (1913), 966 (wieder in: Harbeck: Vorhang [1920], 1).

¹¹⁸ Lampenfieber. In: Die Schaubühne 9 (1913), 461 (wieder in: Harbeck: Vorhang [1920], 6); Ein Schauspieler an einen Dichter. In: Phoebus 1 (1914), H. 1, 6 (wieder in: Harbeck: Vorhang [1920], 8); Der alte Schauspieler. In: Die Schaubühne 10 (1914), Band 1, 650 (wieder in: Harbeck: Vorhang [1920], 12). Zudem: An eine Schauspielerin. In: Jugend 19 (1914), 648 (wieder in: Harbeck: Vorhang [1920], 24); An eine junge Schauspielerin. In: Der Freihafen 2 (1919), 95 (wieder in: Harbeck: Vorhang [1920], 25).

Horwitz, Anni Mewes, Fritz Kortner und zuletzt Erich Ziegel, wobei letztergenanntem, dem Leiter der Kammerspiele und Mann von Horwitz, der gesamte *Vorhang* »in herzlicher Verehrung« zugeeignet ist. Doch vor allem – und viertens – fügt Harbeck innerhalb seiner Gedichtsammlung sieben Gedichte zu einem Binnenzyklus unter dem Titel »Theater in Dingsda«¹¹⁹ zusammen, dem das Gedicht »Ländliches Theater« vorangestellt wird. Herrmann-Neisse und Harbeck situieren somit bei de ihre lyrischen Skizzen in einem rural-peripheren Raum und gehen über eine Beschreibung der konkreten Verhältnisse hinaus, indem ihre Protagonisten typisiert, auf bestimmte Eigenschaften reduziert geschildert werden.

Harbeck schildert in seinen formal einheitlichen Gedichten, die stets mit demselben Reimschema aufwarten (*abba abba ccc ddd*), im Gegensatz zu Herrmann-Neisse den Verlauf einer Vorstellung am dritten Sonntag nach Ostern, welche der »biedere[] Daniel Dung«¹²⁰ als Zuschauer verfolgt und – in drei Sonetten als Endreim wiederkehrend – als Bindeglied den Zyklus strukturiert. Trauerte Herrmann-Neisses Regisseursfrau der »Sicherheit der nie versäumten Messen« hinterher, scheint in »Dingsda« die fromme Welt noch in Ordnung, »Mann wie Weib« geht »im Kirchgangkleiderstaate«¹²¹ ins Theater; die Sphären von Religion und Theater schließen sich bei Harbeck nicht aus, sondern ergänzen sich. So wird das Bühnenleben von einer religiös überhöhten Metaphorik unterschwellig gründiert: Die Maske wird zum »Wunder« verklärt, gesungen werden »fromme Lieder«, die Schauspielerin erscheint »wie ein von Gott gesandter schöner Traum«.¹²² Die Anziehungskraft des Theaters scheint ungebrochen.

Auch Harbeck führt die Protagonisten zumeist mit dem bestimmten Artikel ein – »der würdevolle Daniel Dung«, »das bleiche Fräulein«, »die Männer«, »das blonde Fräulein«, »[d]ie blonde Dame«, »[d]er Lebemann«¹²³ –, sodass ihnen etwas Schematisches anhaftet. Die Figur des Kritikers findet ebenfalls Eingang in Harbecks »Dingsda«, der jedoch die Doppelgesichtigkeit Herrmann-Neisses vermissen lässt und lediglich als gefühlskalter Rezensent erscheint: »indes ein feister und bebrillter Mucker, | aus dessen Augen kalte Bosheit blitzt, | stolz wie ein Trut-hahn in dem Sessel sitzt | und schadenfroh den bösen Bleistift spitzt«.¹²⁴ Dies ist letztlich kennzeichnend für Harbecks Kleinzyklus: Zwar eignen ihm bestimmte humoristische Eigenschaften, und sicherlich sind Detailbeobachtungen gegückt, doch wirkt die gesuchte gewollte Komik wie etwa im Namen »Daniel Dung« allzu flach und eher unfreiwillig komisch; die »Schattenseite« fehlt den Theaterangehörigen ebenso wie den Zuschauern. Vielleicht war Harbeck als Schauspieler und

¹¹⁹ Der Titel verweist zum einen auf Johannes Schlaf: *In Dingsda*. Berlin 1892, und J. Sch.: *Stille Welten. Neue Stimmungen aus Dingsda*. Berlin 1899; zum anderen lässt dies an Morgenstern denken, mit dem Harbeck befreundet war.

¹²⁰ Harbeck: *Vorhang* (1920), 22.

¹²¹ Ebd., 16.

¹²² Ebd., 17, 19 und 22.

¹²³ Ebd., 16–21.

¹²⁴ Ebd., 18.

Dramaturg auch zu sehr Teil des Geschehens, um sich kritisch wie humorvoll mit seinem eigenen Berufsbild auseinanderzusetzen.

Ausblick und Tendenzen

Die *Porträte des Provinz-Theaters* waren Herrmann-Neisses zweite und letzte Veröffentlichung im Verlag von »Munkepunke« Alfred Richard Meyer, der bereits selbst als Sonettist hervorgetreten war;¹²⁵ die weiteren Gedichtbände Herrmann-Neisses *Sie und die Stadt* sowie *Verbannung* erschienen bei S. Fischer, *Empörung, Andacht, Ewigkeit* bei Kurt Wolff.¹²⁶ Diese drei Gedichtbände enthalten weitere 32 Sonette – zu schweigen von den 88 Sonetten, die Herrmann-Neisse bis 1919 unselbständig in Zeitungen, Zeitschriften, Anthologien und Almanachen veröffentlichte. Größere Sonettzyklen finden sich nicht mehr darunter; nur mehr Teile von Zyklus – neben den »Gedichten aus der Nachfolge Jakob Böhmes« etwa die »Gefährtin der Gefangenschaft«¹²⁷ – sind als Vierzeiler gegliedert.

Trotz der nicht nur formalen Vielfalt finden sich thematische Kristallisierungspunkte im sonettistischen Werk Herrmann-Neisses, die im Folgenden kurSORisch gemustert werden, da sie Aufschluss über die dichterische Entwicklung wie die literaturgeschichtliche Stellung des Dichters bieten. Wie bereits der Titel des Gedichtbands *Sie und die Stadt* erahnen lässt, nimmt die Beschreibung der Metropole weiten Raum ein, und diese Gedichte weisen die größten Schnittmengen mit den Dichtungen anderer Expressionisten auf: »Stadt« ist ein Lieblingswort angehender Expressionisten bei der Wahl eines Titels für einen lyrischen Zyklus oder einen Gedichtband.¹²⁸ Die synoptische lyrische Betrachtung von Stadt und Geliebter wiederum teilt Herrmann beispielsweise mit Ernst Blass: Das Sonett »An Gladys«,¹²⁹ dessen dritter Vers dem wohl bekanntesten Gedichtband Blass' seinen Titel gab, synthetisiert in ganz ähnlicher Weise Metropole und Angebetete.¹³⁰ Hinzu treten bei Herrmann-Neisse – neben Liebesgedichten an Leni Gebek – eine Reihe von Dichtungen, in denen sich der Autor mit poetologischen Fragen befasst und sein eigenes Werk nicht ausspart, durch das sich überdies die

¹²⁵ Alfred Richard Meyer: Berlin. Ein impressionistischer Sonettenkranz. Berlin 1907 (Repr. Berlin 2011).

¹²⁶ Sie und die Stadt. Gedichte. Berlin 1914. – Empörung, Andacht, Ewigkeit. Leipzig [1917] (Der jüngste Tag 49; Repr. Frankfurt/M. 1970). – Verbannung. Ein Buch Gedichte. Berlin 1919 (Repr. Nendeln 1973).

¹²⁷ Gefährtin der Gefangenschaft. In: GW 3, 312–316.

¹²⁸ Sprengel: Geschichte (2004), 671.

¹²⁹ Ernst Blass: Die Strassen komme ich entlang geweht. Heidelberg 1912, 11 (wieder in: Der Kondor [1912], 23; Pan 2 [1912], Nr. 29, 823; Verkündigung [1921], 24; Verse der Lebenden [1924], 52).

¹³⁰ Vgl. Hanna Delf von Wolzogen: Die Straßen komme ich entlang geweht. Ernst Blass und das expressionistische Jahrzehnt. In: Schlüsselgedichte. Deutsche Lyrik durch die Jahrhunderte. Von Walther von der Vogelweide bis Paul Celan. Hg. von Jattie Enklaar, Hans Ester und Evelyne Tax. Würzburg 2009, 135–143, hier 139: »An Gladys« ist ein Großstadtgedicht und »An Gladys« ist ein Liebesgedicht«.

schonungslose Selbstanalyse wie ein roter Faden zieht; Leid und Einsamkeit sind ebenso Konstanten, welche die Gedichte nicht erst während der Londoner Exilzeit prägen, ebenso wie der eindeutige Antimilitarismus. Das Gefühl der Isolation gründet in der Empfindung Herrmann-Neisses, nicht zuletzt aufgrund seiner körperlichen Alterität Außenseiter zu sein. In einer fragmentarischen autobiographischen Skizze fasst der Dichter dies Ende der 1920er Jahre folgendermaßen:

Der harte, gewalttätige, böse Grundanstöß, der sozusagen meine Wunde zum Bluten brachte, das erste wirklich schwere Leid, das mich zum Dichter schlug, war das Erlebnis missgestalteter Körperhaftigkeit, des Verwachsenseins. Die Mitschüler machten mit der unschuldigen Grausamkeit gesunder Knaben ihre rohen Späße über die anormale Erscheinung [...]. Als Gefühlsreaktion ergab sich eine Mischung aus Mitleid mit sich selbst, Minderwertigkeitsgefühl und trotziger Selbstüberhebung, Ausspielen vermeintlicher geistiger Überlegenheit gegen die dumme Gesundheit vom Schicksal besser bedachter Altersgefährten. Aus so doppelseitiger Stimmung entstand diese bis heut in meinem Werk feststellbare Zweiseelenhaftigkeit: Trauer und Trotz, Andacht und Empörung, Zärtlichkeit und Zynismus, Lied und Pamphlet.¹³¹

Herrmann-Neisses Dichtungen, die das Großstadtgedicht sonettistisch aktualisieren, entstanden zumeist zwischen 1912 und 1914 und sind thematisch bipolar, changierend zwischen Provinz- und Hauptstadt, zwischen Neisse und Berlin. Herrmann folgt damit Lyrikern wie Jakob van Hoddis, Alfred Lichtenstein, Georg Heym oder Ernst Blass, die ihrerseits an naturalistische Strömungen anknüpften¹³² und um 1910 die Stadt als Genre für sich (wieder-)entdeckten und beschrieben. Generell lassen sich zwei Haupttendenzen dieser Großstadtlyrik bestimmen: »einerseits die mythisierende Beschwörung der großen Stadt als eines dämonischen Wesens, wie sie vor allem von Georg Heym vollzogen wurde, andererseits die satirisch-zynische Auflistung heterogener Elemente in einem – das Klappern der Verse bewusst in Kauf nehmenden – Reihungsstil«.¹³³ Herrmann-Neisse bevorzugt bei der sprachlichen Gestaltung seiner Gedichte eindeutig letzteres und sucht panoramatisch in der Zusammenstellung des Ungleichartigen die Sinneseindrücke in einem Gedicht zu amalgamieren. Asyndetisch-unverbundene Verse wechseln mit polysyndetischen Reihungen, welche die Gleichzeitigkeit des Geschauten verdeutlichen. Diese Reihungen äußern sich paradigmatisch etwa in den Quartetten des Sonetts »Das eine Dorf«, das einen Gegenentwurf zur städtischen Sphäre, aber auch zu dem nachfolgenden »andere[n] Dorf« beschreibt:

Hier ist ein Herregut mit düstrem Park
Und eine Kirche und zwei scheele Schänken,
Und eine Schule mit ganz alten Bänken,
Und eine wüste Mauer, steil und stark.

¹³¹ GW 1, 433f.

¹³² Vgl. etwa Wilhelm Bölsche: Die Poesie der Großstadt. In: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900. Naturalismus. Hg. von Manfred Brauneck und Christine Müller. Stuttgart 1987, 253–270.

¹³³ Sprengel: Geschichte (2004), 670.

Und eine Pfütze, wo sie Tiere tränken.
Und alles tot als wie in einem Sarg,
Und alle Menschen ohne Mut und Mark
Und ganz verzerrt von Rache, Neid und Ränken.¹³⁴

5

Im einleitenden »Hier ist«, dem »il y a«, wird das Sein des Zustands ausgedrückt, das Dasein des Dorfes, das in einem ersten Entwurf »Das finstere Dorf« überschrieben war. Alles Unbelebte ist düster und abweisend, alles Belebte »tot als wie in einem Sarg«. Weder können in dieser beklemmenden Szenerie einzelne Elemente für sich betrachtet werden, noch ist ein Ausbruch aus der in sich geschlossenen Konjunktionitis möglich.

Charakteristisch für weitere Großstadtsonette Herrmann-Neisses ist neben der Spannung zwischen Zentrum und Peripherie der Tageszeitenbezug, der viele Sonette strukturiert: »Sommertagfrühe in der kleinen Stadt«, »Mittag im Krankenhaus«, »Abendlicher Fleischmarkt«, »Späte Rückkehr des feinen Herrn« oder auch zwei »Nächtliche Heimkehr« überschriebene Gedichte entwerfen in ihrer Zusammenstellung ein städtisches Panorama.¹³⁵ Zehn Tage nach dem Gedicht »Das eine Dorf« entstand Ende Juli 1912 ein weiteres Sonett, welches ebenfalls durch eine anaphorisch-polysyndetische Reihung strukturiert wird, die jedoch – insbesondere in den Quartetten – durchbrochen wird und die düstere Stimmung des »eine[n] Dorf[s]« dergestalt einem heiteren »Vorstadtmorgen« – so der Titel dieses Gedichts – weichen lässt:

Ich bin ein Morgen, den die Vorstadt schenkt:
Wo Linden duften auf den leeren, stillen
Verschlaf'nen Strassen um sehr weisse Villen,
Und sich ein Fremder lass zum Bahnhof lenkt.

Wo sich zerzauste Mädchen scherzend scharen
Um eines Milchmanns Wagen, und ein Kind
Vom Bäcker kommt, und Hunde sich geschwind
Und sehr gehässig in die Beine fahren.

5

Und Burschen gähnend ihre Pferde striegeln,
Und grüne Jalousien die Welt versiegeln,
Und kleine Gärten vor den Läden blühn –

10

¹³⁴ Die Aktion 3 (1913), Nr. 2, 45f./GW 3, 86. – Es gibt zahlreiche weitere Sonette, in denen Herrmann-Neisse nach demselben Muster verfährt. So lauten beispielhaft die Terzette der ebenfalls im Juli 1912 entstandenen »Nächtliche[n] Heimkehr (2)« (GW 3, 83): »Und irgendwer hält plötzlich eine Rede, | und neidisch grinst man einem Pärchen nach | und blickt empor zum Fenster der Scharmanten, || und wünscht sich in sein Bett jede und jede | und schmückt mit geilen Träumen sein Gemach | und mit geheimen Festen, sehr galanten ...«.

¹³⁵ »Sommertagfrühe in der kleinen Stadt« (GW 3, 211); »Mittag im Krankenhaus« (Die Aktion 2 [1912], Nr. 31, 977f./GW 3, 80); »Abendlicher Fleischmarkt« (GW 3, 124); »Späte Rückkehr des feinen Herrn« (GW 1, 159); »Nächtliche Heimkehr« (Die Aktion 2 [1912], Nr. 33, 1042/GW 3, 81); »Nächtliche Heimkehr (2)« (GW 3, 83).

Wo Arbeiter sich zu Fabriken schieben,
Und eine ferne Uhr schlägt säumig sieben,
Und nichts als grelles Rot und Weiss und Grün!¹³⁶

In dem Rollengedicht wendet sich ein Morgen als lyrisches Ich an den Leser und lässt – dem Kolon in Vers 1 folgend – seinen Blick über den erwachenden Stadtrand schweifen. Dass Herrmann-Neisse sein Gedicht just in der Vorstadt ansiedelt, zeigt zweierlei: Zum einen nähert er sich dem Stadtkomplex über die Peripherie, die nahezu topisch insbesondere in zeitgenössischen Dichtungen Eingang findet,¹³⁷ zum anderen kommt seiner Vorstadtdichtung nahezu alles Städtische abhanden: »Linden duften«, ein Kind holt Backwaren, Burschen pflegen ihre Pferde, und in den Gärten blüht es. Existierten nicht einzelne Attribute wie Villen, ein Bahnhof oder Fabriken – das nahezu ländliche Idyll bekäme zunächst kaum einen Riss, zumal Natur und Stadt zu verschmelzen scheinen, wenn etwa der Lindenduft auf den Straßen um die Villen zieht.¹³⁸ In dieser anfänglichen Synthese sowie weiteren Motiven ähnelt der »Vorstadtmorgen« Georg Heyms »Sommernachmittag«, den dieser in seinem sechs Sonette und zwei Achtzeiler umfassenden »Berlin«-Zyklus an vierter Stelle platzierte.¹³⁹ In dem nach Heyms Angabe am 7. Juli 1910 entstandenen Gedicht werden sogleich im ersten Vers natürliche und menschliche Sphären, »Wasser« mit »Asphalt« kontrastiert. Dieser Gegensatz zeigt sich überdies semantisch: Flüssig-Weiches kontrastiert mit Festem, Hartem, zumal sich das Harte hier im männlichen Schluss der umarmenden Reime ausdrückt. Sukzessive verschiebt sich jedoch die anfängliche Synthese hin zur Dominanz des menschlichen Lebens- und Einflussbereichs. So wirkt etwa die Tonbeugung »staubbezogenen« in Vers 6 wie ein letztes Aufbüumen der Natur, die nicht mehr ihrer eigentlichen »Aufgabe« nachkommen kann: Da die Bäume

¹³⁶ Die Aktion 2 (1912), Nr. 38, 1206/GW 1, 148. – Varianten: 2: stillen] stillen, GW.

¹³⁷ Vgl. etwa neben dem kleinen Sonettzyklus von Paul Zech: »Vorstadtbalkon I–IV« (in: Saturn 4 [1914], H. 5/6, 138–141; wieder in: Der feurige Busch. Neue Gedichte [1912–1917]. München 1919, 48–51) auch das Sonett Hermann Plagges: »Vorstadtabend« (in: Die Aktion 4 [1914], Nr. 25, 547) sowie die Dichtungen von Georg Heym: »Die Vorstadt« (in: Der Demokrat 2 [1910], Nr. 51, Beil.; wieder in: G. H.: Dichtungen und Schriften [=DS]. Gesamtausgabe. 6 Bände [4 erschienen]. Band 1: Lyrik. Hamburg und München 1964, 133f.), Georg Trakl: »Vorstadt im Föhn« (in: Der Brenner 2 [1911/12], 841; wieder in: G. T.: Dichtungen und Briefe [=HKA]. Hg. von Walther Killy und Hans Szklener. Band 1. 2., ergänzte Auflage. Salzburg 1987, 51, G. T.: Sämtliche Werke und Briefwechsel [=ITA]. Hg. von Eberhard Sauermann und Hermann Zwerschina. Historisch-kritische Ausg. mit Faks. der handschr. Texte Trakls. 6 Bände, 2 Supplementbände, hier Band 1. Frankfurt/M. und Basel 2007, 569–573, sowie G.T.: Dichtungen und Briefe [=DB]. Hg. von Hans Weichselbaum. Salzburg und Wien 2020, 49) oder Friedrich Eisenlohr: »Vorstadt« (in: Revolution [1913], Nr. 2, [6], sowie in: Die Aktion 3 [1913], 593).

¹³⁸ Müller: Selbstbilder (2012), 275: »Das lyrische Ich identifiziert sich mit dem Morgen, der in das für Herrmann charakteristische Nebeneinander unverbundener typischer Szenen und Eindrücke aufgelöst wird, um sich in einer grellen Farbwahrnehmung schließlich selbst auszulösen. In diesem Gedicht sind Ich und Welt verbunden, ohne dass irgendeine Reflexion störend dazwischentrifft.«

¹³⁹ Vgl. die Wiedergabe des Gedichts in Kapitel 2.1.2 dieser Arbeit.

kaum noch Schatten spenden (V.5), erfüllen diese Funktion nunmehr die »Markisen«. Der Anthropomorphismus der beiden letzten Worte (»schlafende[] Balkone«) veranschaulicht, dass der Mensch sich nicht nur die Natur, sondern auch die Ding-Welt vollständig zu eigen gemacht hat.

Diese Tendenz kennzeichnet ebenso Herrmann-Neisses Gedicht, das dem »Sommernachmittag« überdies in einzelnen Motiven gleicht: Finden sich bei Herrmann-Neisse »Linden«, »Jalousien« und »kleine Gärten vor den Läden«, so bei Heym »Bäume«, »Markisen« und »Blumenläden«. Herrmann-Neisse setzt zu dem zunächst das letzte Terzett, aus welchem sich die Natur zurückzieht, durch einen Gedankenstrich von den vorherigen Strophen deutlich ab. Das einleitende »Wo« (V.12) gemahnt zwar in anaphorischer Reihung noch an die Verse 2 und 5, doch verschiebt sich der Akzent von den »Linden« über die »scherzenden Mädchen« hin zu »Arbeiter[n]«, die sich als kollektive Masse »zu Fabriken schieben«. Was bleibt, ist ein abstrakter Farbakkord, »grelles Rot und Weiss und Grün« hier, »Weiß, rot und braun« dort. Die »weisse[n] Villen« und »grüne[n] Jalousien« erweitert Herrmann-Neisse polysyndetisch zum farbigen Dreiklang, wodurch zum einen die sprachlich vermittelten Farben in ihrem Eigenwert gestärkt werden und der Dichter zum anderen gleichzeitig seinem Vorbild René Schickele huldigt.¹⁴⁰

Doch weicht das städtische »Idyll« mitunter Gedichten, in denen Herrmann-Neisse expressionistisch eindringlich in morbider Szenerie etwa den »Mittag im Krankenhaus« inszeniert:

Schmerzen brüten unter Mittagsdächern,
Wo sich Fiebernde in Wunden greifen,
Und Gelähmte mit dem steilen, steifen
Rücken schlürfen durch den Kreis von Schächern.

Aus Fabriken fern schrillt grelles Pfeifen,
Aber ihnen klingt's wie Ruf von Rächern,
Die mit Zweigen nah'n und kühlen Fächern
Und die Binden von den Wunden streifen.

In der Gummizelle tobt ein Säufer,
Einer schreit wie ein gequältes Tier,
Andre löffeln grinsend ihre Suppe –

5

10

Unten schellt verstockt ein Eisverkäufer,
Irgendwo spielt jemand schlecht Klavier,
Irgendwo erschrecken Autohuppen.¹⁴¹

Das Reimschema, bei dem von Quartett zu Quartett die umarmenden und eingeschlossenen Reime ihre Positionen wechseln (*abba baab*), wurde von Herrmann-Neisse vor allen anderen bevorzugt: Es kehrt in rund sechzig Gedichten

¹⁴⁰ Vgl. Anm. 68.

¹⁴¹ Die Aktion 2 (1912), Nr. 31, 977f./GW 3, 80. – Varianten: **11:** Suppe –] Suppen. GW. **14:** Autohuppen.] Autohuppen ... GW. – Vgl. hierzu Golec: Stadtbild (2012), 206, der Herrmanns Gedicht »mit dem ‚Fieberspital von Georg Heym assoziieren« möchte.

und damit in etwa einem Drittel seiner Sonette wieder. Die Verbundenheit der Strophen bei gleichzeitiger Differenz ist vorzüglich geeignet, um sich dem poetisch Darzustellenden von zwei Seiten zu nähern, und kann – insbesondere in Herrmanns Fall – die »Zweiseelenhaftigkeit« des Autors ausdrücken. Gegensätze prägen auch dieses Gedicht: Kontrastiert werden das Innere des Spitals und die äußere Welt; dies wiederholt sich innerhalb des Krankenhauses, indem die »Gummizelle« vom »normalen« Betrieb separiert wird; zudem stehen sich brütende Hitze und (vermeintlich) gefächerte Kühle gegenüber, implizit ein Oben und ein »Unten« (V. 12), vor allem jedoch Realität und Einbildung. So wird in fiebtermatter Phantasie der Lärm der Fabriken zu einem »Ruf von Rächern« umgedeutet, welcher an den als »Schächer« personifizierten Krankheiten Vergeltung üben soll. Die Kranken erhoffen wenn nicht Heilung, so doch Linderung ihres Leids und Kühlung ihrer Wunden – die ihnen nicht gewährt wird: Kein »grelles Pfeifen« vertreibt den Dschinn des Übels, und das assonantisch verwandte Schellen des »Eisverkäufer[s]« zeugt allenfalls vom kaustischen Witz Herrmann-Neisses. Das anaphorische Schlusscouplet löst schließlich die zuvor lokal konturierte Szene (»wo«, V. 2) zugunsten eines unbestimmten »Irgendwo« auf: Bürgerliche Idealvorstellungen werden im Motiv des schlechten Klavierspiels destruiert, und beinahe scheint es, als schockiere die philisterhafte Disharmonie sogar die »Autohuppen«.

Der dissonante Schlussakkord des Sonetts verdeutlicht derweil semantisch die akustische Grundierung des Gedichts; die »Szene [lebt] vor allem aus dem Akustischen«.¹⁴² Deren sprachlich-stilistische Gestaltung ist im gesamten Gedicht paradigmatisch zu verfolgen: Insbesondere Alliterationen erzeugen im Verbund mit Assonanzen einen Klangteppich, der in manch anderem Poem Herrmann-Neisses über seine Bordüre bordet, da der Sinn einerseits hinter den Klang zurücktritt, dieser andererseits indes nicht so dominant wäre, als dass er sich zu einer wirklichen Eigenständigkeit erhöbe.¹⁴³

Doch ist die erhöhte Aufmerksamkeit, die Dichter auf das Akustische verwenden, die dem »Musikalischen«¹⁴⁴ in den Gedichten zukommt, nicht nur spezifisch

¹⁴² Lorenz: Herrmann-Neisse (1966), 95. – Vgl. auch Golec: Stadtbild (2012), 206: »Herrmann zeigt hier die Vielfältigkeit der Großstadt, die polyphon und simultan dargestellt wird und deutlich ein Störfaktor für die Kranken ist«.

¹⁴³ Vgl. beispielsweise die Quartette des Sonetts »Orgie«/»Sommerspuk« (in: Pan 3 [1913], Nr. 24, 581 [GW 1, 122] und B 1, 35): »Wir tappen tief durch Raps und Röhricht | Und Sumpf und Säume von wilden Wiesen | Und fallen nach Faltern und tuscheln töricht | Und narrn uns mit Mohnsam und müssen niesen. | Und wühlen uns wütend in Haufen Heues | Und juchzen und johlen wie fröhliche Fohlen | Und streifen ab unser Schwaches und Scheues | Und kreisen kreischend wie wehende Dohlen«. – Zur Entstehung des Sonetts vgl. DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1005, 38: »Gestern war ich noch so froh, in der Vorfreude auf heut. Schrieb auf meinem Spaziergang Strophen sommerlicher Süße, gewisser Ausgelassenheit auf«. – Zu dem Gedicht »Orgie« auch Golec: Stadtbild (2012), 201f.

¹⁴⁴ Brief an Leni Gebek vom 24. November 1913 in B 1, 79–86, hier 82 (auch in Völker: Künstler [1991], 30–33, hier 32). Ähnlich äußerte sich Herrmann-Neisse auch später: »Meine Dichtungen bestreben sich, mein Dasein umzusetzen in jenes Erfühlt-Musikalische,

für Herrmann-Neisses Entwicklung, sondern vielmehr ein Charakteristikum, das ihn mit Autoren seiner Zeit verbindet. Bereits das 1870/71 entstandene *Alexandrineronett* »Voyelles« Arthur Rimbauds feierte die Vokale in ihrer klanglichen Eigenständigkeit, und eine Entwicklung hin zur Dominanz des Klangs findet sich beispielsweise in der Dichtung Georg Trakls.¹⁴⁵ Wie sehr jedoch das Musikalisch-Akustische in seiner Eigenständigkeit als charakteristisches Signum der literarischen Moderne angesehen werden kann, zeigt sich daran, dass später etwa mit Ernst Jünger ein jüngerer Vertreter völlig anderer dichterischer Couleur in das »Lob der Vokale« einstimmte.¹⁴⁶

Max Herrmann registrierte die Ähnlichkeit, die seine Lyrik mit den Dichtungen anderer aufwies, und notierte rückblickend: »Die Ausdrucksart eines bestimmten Zeitabschnitts liegt immer irgendwie latent in seiner ganzen Atmosphäre, und auch völlig Abgeschiedene, in kleine Städte Verspönnene bekunden von sich aus den gleichen künstlerischen Willen«.¹⁴⁷ Und durchaus selbstbewusst suchte er in diesen Strömungen des literarischen Zeitgeists seine eigene Stellung zu behaupten: »Ebenso schrieb ich ‚Fortgeschrittene Lyrik‘, ehe noch der Begriff geprägt und der Name van Hoddis oder Lichtenstein in meine Entlegenheit gedrungen war«.¹⁴⁸ In dieser retrospektiven Aussage mag gleichwohl ein wenig

Rhythmisches-Volle, was ich für das Ursprüngliche und Wesentliche des Lyrischen halte
(Max Herrmann-Neisse: Aus meinem Leben. In: *Die Lebenden. Flugblätter*. Hg. von Ludwig Kunz. Bl. 1 [zweite, veränderte Ausg. 1923], [o. S.] [Repr. Zürich 1966]).

¹⁴⁵ Vgl. etwa das »Märchen« überschriebene Sonett sowie generell Kapitel 2.2.2 dieser Arbeit.

¹⁴⁶ Ernst Jünger: *Lob der Vokale*. In: E. J.: *Sämtliche Werke*, Band 12: Zweite Abteilung, Essays VI. Stuttgart 2002, 11–46. – Die Abhandlung entstand 1934 und wurde 1937 sowie 1963 in »Geheimnisse der Sprache« revidiert.

¹⁴⁷ Hans Daiber: *Vor Deutschland wird gewarnt. 17 exemplarische Lebensläufe*. Gütersloh 1967, 53 (DLA, A:Dresdner Verlag, 57.5564).

¹⁴⁸ Daiber: *Deutschland* (1967), 53. – Vgl. die ähnliche Aussage in GW, Prosa 1, 443: »Da ich abseits in der Stadt lebte, war ich allein auf mich angewiesen, ohne jeden Zusammenhang mit irgendwelchen literarischen Gruppen oder Cliquen«. – Dem Begriff der »fortgeschrittenen Lyrik« kam um 1912/13 durchaus literaturkritische Distinktionsfunktion zu, nachdem Alfred Kerr in seiner Zeitschrift »Pan« eine gleichnamige Rubrik »eingerichtet [hatte], in der junge Talente zu Wort kamen, die sich in Stil und Themenwahl dem Duktus der frühexpressionistischen Lyrik annäherten« (Peter Sprengel: *Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne*. Berlin 1993 [Philologische Studien und Quellen 125], 60). Kerr wollte, wie er in einleitenden Worten vermerkte, einer »fortgeschrittenen[n] Lyrik der großen Städte« Gehör verschaffen, wodurch man »[e]inen Umriß der Strömung« erhalten (Pan 2 [1911/12], Nr. 24, 698). Vernichtend fiel die Kritik daran von Ferdinand Aenarius aus: »Fortgeschrittene Lyrik«. Oder: etwas vom Bluffen. In: *Der Kunstwart* 26 (1913), H. 17, 351–353. Die Replik von Kerr folgte rasch: *Der Kunstwart*. In: Pan 3 (1912/13), Nr. 28, 669. Vgl. zur Diskussion Angela Reinalth: »Wo Himmel und Kurfürstendamm sich berühren«. *Studien und Quellen zu Ernst Blass* (1890–1939). Mit einer umfangreichen Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur. Hamburg 2010, 216–242. – Herrmann-Neisse veröffentlichte am 11. Juli 1912 unter dem Titel »Fortgeschrittene Lyrik« drei Gedichte in: Pan 2 (1911/12), Nr. 34, 946–948. Lorenz: *Herrmann-Neisse* (1966), insb. 86–107, sieht die »Fortgeschrittene Lyrik« Herrmann-Neisses etwas schematisch als zweiten Abschnitt von sechs Werkphasen, in welche das Œuvre unterteilt werden könne. Vgl. zur »Fortgeschrittenen Lyrik« als Epochensignum des Expressionismus Sabina Becker: *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur, 1900–1930*. St. Ingbert

Resignation mitschwingen, denn Herrmann-Neisse war es nicht gelungen, den Bekanntheitsgrad seiner Dichterkollegen zu erreichen, obgleich er sich ihnen formal-klanglich wie thematisch-inhaltlich verwandt sah. Auch Herrmann schmiedet wie Trakl unterschiedliche Eindrücke in einem Vers zusammen; auch seine Gedichte durchzieht die charakteristische Motivik der Cafés, Kneipen¹⁴⁹ und Prostituierten,¹⁵⁰ auch in seiner Lyrik treten Farben wie Wortklänge in neuartigem Eigenwert hervor.¹⁵¹

Gleichwohl gibt es Unterschiede zu seinen Zeitgenossen, die sich zugleich als Rezeptionshemmnisse erwiesen. Herrmann-Neisse, der jenseits seiner körperlichen Alterität Außenseiter blieb, betrat die Berliner Expressionisten-Bühne mit einer geringen, jedoch nicht unwesentlichen »Verspätung«. So gehörte er zunächst keinem literarischen Zirkel, keiner expressionistischen Keimzelle wie dem »Neuen Club«¹⁵² an; seine erste Veröffentlichung im *Pan* datiert vom Juli 1912, sein erster umfänglicher Gedichtband *Sie und die Stadt* erschien 1914 und erst im Jahr 1917 übersiedelte er in die deutsche Hauptstadt. Seinen Gedichten eignen eine vergleichsweise konventionelle Syntax sowie traditionelle Figuren, und seine durchaus expressive Bildsprache ist – verglichen mit Trakl, Heym oder Benn – nicht so drastisch. Manche Gedichte mögen weniger vom Pathos getragen und somit nüchtern erscheinen, doch wirken sie partiell versatzstückhaft-modisch wie etwa das Ende November 1913 entstandene »Berlin im Dauerregen«:

1993 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 39; zugl. Saarbrücken [Diss.] 1992), 156–222.

¹⁴⁹ Vgl. etwa die »Trilogie der ›Malepartus-Bar‹« (in: GW 3, 173–175; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1005, 108–111). – Die Malepartus-Bar befand sich in Frankfurt/M. in der Großen Bockenheimer Straße 30.

¹⁵⁰ Vgl. u. a. die Sonette: »Die Kurtisanen«/»Die Damen des Ballhauses«/»Die Courtisanen« (in: Ballhaus. Ein lyrisches Flugblatt. Hg. von Ernst Blass und Max Brod. Berlin-Wilmersdorf 1913, [9]; M. H.-N.: Sie und die Stadt. Berlin 1914, 88; GW 1, 183; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1003, 65), »Das elektrische Klavier« (in: Die Aktion 3 [1913], Nr. 2, 45f.; GW 3, 82; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1003, 53), »Abendlicher Fleischmarkt« (GW 3, 124; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1004, 229) und »Sommertagfrühe in der kleinen Stadt« (in: M. H.-N.: Mir bleibt mein Lied. London und New York 1942, 16; GW 3, 211; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1006, 26). – Vgl. ferner beispielhaft die Gedichte von Paul Boldt: »Die Dirne« (in: Die Aktion 3 [1913], Nr. 2, 42; P. B.: Junge Pferde! Junge Pferde! Leipzig 1914, 24; Junge Pferde! Junge Pferde! Olten [u. a.] 1979, 36; P. B.: Der Wind schweigt weit. Wiesbaden 2008, 28) oder »Friedrichstraßendirnen« (in: Die Aktion 3 [1913], Nr. 33, 779; P. B.: Junge Pferde! Junge Pferde! Leipzig 1914, 7; Verse der Lebenden [1924], 58; Kircher: Sonette [1979], 305; Junge Pferde! Junge Pferde! Olten [u. a.] 1979, 19; GdE, 72f.). – Zur Thematik im Allgemeinen Christiane Schönfeld: Dialektik und Utopie. Die Prostituierte im deutschen Expressionismus. Würzburg 1996 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 165; zugl. Pennsylvania [Diss.] 1994).

¹⁵¹ Zur Bedeutung des Klanges vgl. auch Anm. 143. Zum Farbgebrauch s. etwa den Schlussvers des Sonetts »Vorstadtmorgen« (»Und nichts als grelles Rot und Weiss und Grün!«; GW 1, 148) sowie zahlreiche weitere Gedichte, etwa V. 9 in »Das elektrische Klavier« (»Und plötzlich glühen blau und gelb die Birnen«; GW 3, 82) oder V. 12 in dem Gedicht »Am Fluß« (»O Braun und Weiß unter dem Himmelsblauen«; GW 3, 90).

¹⁵² Vgl. Richard Sheppard (Hg.): Die Schriften des Neuen Clubs. 2 Bände. Hildesheim 1980–1983.

Weiber zerweichen. Straßen strömen hin.

Villen faulen und Cafes zerfetzen.

Entfärbt fällt eine Zirkus-Negerin.

Tanzsäle fangen an, sich zu entsetzen.

In Schrebergärten rettet sich ein stiller Fisch.

5

Schornsteine schmelzen weich wie Zuckerstangen.

Aus offnen Stuben segelt Stuhl und Tisch.

Zu Meeren mürbt die Schminke von den Wangen.

Auf allen Pfützen rieseln Unterröcke,

Lackschuhe werden Tinte, Hosen Spreu.

10

Wie Archen schwimmen wacklig Straßenbahnen.

Die Mietskasernen stehn wie Wasserböcke.

Zu roten Bächen taut ein Messingboy.

Wie Frösche plumpsen Menschen aus Altanen.¹⁵³

Mit Ausnahme der Verse 9 und 10 fallen syntaktische und metrische Gliederung stets zusammen; Herrmann-Neisse kombiniert disparat-isolierte Eindrücke im separierenden Zeilenstil. Einheitlich ist auch das rhetorische Verfahren der Anthropomorphisierung beziehungsweise Verdinglichung, was zu repetitiver Einheitlichkeit wie Eintönigkeit führt. Moderne Metaphern einer gewissen Drastik wie »zerweichende Weiber« oder »faulende Villen« werden kontrastiert mit Bildern, deren semantische Bereiche deutlich konventioneller sind, etwa Schrebergärten, Spreu oder die Arche. So entsteht letztlich der Eindruck einer gewissen Serialität, der weitere Großstadtgedichte Herrmann-Neisses kennzeichnet. Über die »Schornsteine« Heyms, die schon Ende 1910 »in großem Zwischenraum«¹⁵⁴ standen, weisen die »schmelzenden Zuckerstangen« jedenfalls nicht hinaus. Gleichwohl zeigt sich hier en détail der Humor Herrmanns, etwa wenn eine »Zirkus-Negerin [entfärbt fällt]«,¹⁵⁵ und dieser wiederum unterscheidet vom oftmals pathetisch-apokalyptischen Ton seiner literarischen Zeitgenossen.

Doch wird dieser humoristisch-satirische ›Sound‹ von den Zeitalüften erfasst und tritt zunehmend in den Hintergrund; vor allem der Ausbruch des Ersten Weltkriegs stellte für Herrmanns Schaffen hierbei einen signifikanten Einschnitt dar:

In Herz und Hirn gegen Militarismus und Staatsgesinnung, Besitz- und Machtwahn und jede Form nationaler Beschränktheit, solange ich bewußt denken und fühlen kann, konnte ich den Beginn der Kriegsorgie höchstens als Verstärkung meiner oppositionel-

¹⁵³ GW 3, 154; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1005, 71; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1071/31. Vgl. auch B 1, 101.

¹⁵⁴ »Berlin III/Berlin 8«. In: Heym: DS (1964), Band 1, 188. Vgl. hierzu auch Kapitel 2.1.2 dieser Arbeit.

¹⁵⁵ Vgl. Wojciech Kunicki: Dichter als Vagabund? Zu einigen Zirkus-Gedichten Max Herrmann-Neißes. In: Auch in Neisse im Exil. Max Herrmann-Neisse, Leben, Werk und Wirkung (1886–1941). Hg. von Beata Giblak und W.K. Leipzig 2012 (Schlesische Grenzgänger 5), 337–348, der in seinem Beitrag dem Motiv des Zirkus nachspürt.

len Position aufnehmen und als schmerzhafte Enttäuschung erleben, wie alles »umlernte«.¹⁵⁶

Und ähnlich notierte er in den nach dem Weltkrieg erschienenen Flugblättern der *Lebenden*: »Der Krieg bereitete mir die große Enttäuschung des Versagens von geistigen Vorbildern, an deren Unerschütterlichkeit ich inbrünstig geglaubt hatte«.¹⁵⁷ Herrmann-Neisse bezieht eine dezidiert pazifistische Position und wendet sich in zahlreichen Gedichten, zu denen paradigmatisch »Ein Dichter denkt im Kriegsweh:« zu zählen ist, gegen die vorherrschende Kriegsbegeisterung:

Wie mir vor diesem Markt von Mörfern graut!
Jetzt ist jede Mühle auf einem Mord gebaut,
Jeder Weizen wächst aus Wunden, jede Rose blüht auf einem Grab,
Ein Splitter vom Marterkreuz steckt in jedem Thyrssstab.

An meiner Hand bleibt Blut, wem immer ich sie reichen mag,
Die Nacht ist voller Sterben und voller Tränen der Tag,
Jede Lust wird ein Laster, jedes Lachen erwürgt einen Wald von Leid,
Jeder Trost ist zertrümmert und trübe von Bitterkeit.

Bei Astern und bei Trauben sind mit Schwertern
Gegürtete und strecken ihre Hände
An allen Tafeln aus und tragen auf der Stirn das Mördermal.

O wär ich der in fernen Göttergärten
Bewirtete, der dort Vergessen fände
Und ein umblühtes Haus und dies: Ewig entrückt sein aller Menschenqual!¹⁵⁸

Das Leiden des Dichters am Krieg im Krieg drückt sich in diesem bereits Mitte September 1914 verfassten Gedicht aus. Die tiefgreifenden Umwälzungen, welche die militärischen Auseinandersetzungen zeitigten, treten in der formal uneinheit-

¹⁵⁶ GW, Prosa 1, 443f. Vgl. nahezu wortgleich DLA, A:Dresdner Verlag, 57.5564; dort lautet der letzte Satzteil: »wie von mir bis dahin für geistige Führer verehrte Männer ›umlernen«. – Vgl. auch allgemein Geert Buelens: *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg*. Aus dem Niederländischen von Waltraud Hüsmert (*Europa, Europa. Over de dichters van de Grote Oorlog*. Amsterdam und Brüssel 2008, dt.). Berlin 2014.

¹⁵⁷ Herrmann-Neisse: *Leben* (1923), [o. S.] (vgl. Anm. 144). – Herrmann-Neisse hatte nicht nur den Verlust geistiger Vorbilder zu verkraften: Ende 1916 starb sein Vater an einem Hirnschlag, bevor sich im März 1917 seine Mutter das Leben nahm.

¹⁵⁸ Der Mistral 1 (1915), H. 3, 1; M. H.-N.: *Ich gehe, wie ich kam*. München und Wien 1979, 22; GW 3, 241; DLA, A:Herrmann-Neisse, 59.1136; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1006, 94; z. T. auch unter dem Titel »Strophen aus Kriegsweh«. – Vgl. ferner beispielhaft etwa »Kriegs-Begeisterung« (in: *Der Mistral 1* [1915], Nr. 2, 1/GW 3, 225), »Klagesang aus den Bleikammern von Neisse« (in: *Der Mistral 1* [1915], Nr. 2, 3/GW 1, 319), »Die Stoppelfelder« (in: *Sirius 1* [1915/16], Nr. 2, 29/GW 3, 236) oder »O läg ich herzlos jetzt ...« (in: *Sirius 1* [1915/16], Nr. 1, 7/GW 3, 237), »Die Blessierten« (in: M. H.-N.: *Mir bleibt mein Lied*. London und New York 1942, 20; M. H.-N.: *Ich gehe, wie ich kam*. München und Wien 1979, 21; GW 3, 245; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1007, 8), »Kriegsgefangene« (in: M. H.-N.: *Mir bleibt mein Lied*. London und New York 1942, 19; GW 3, 246; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1007, 9), »Der fremde Leutnant« (in: GW 3, 247; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1007, 10) oder »Freiwillige Gymnasiasten« (in: M. H.-N.: *Mir bleibt mein Lied*. London und New York 1942, 21; GW 3, 248; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1007, 11).

lichen Sonettgestalt zutage: Nach den paargereimten Quartetten machen überhaupt erst die Terzette deutlich, dass es sich um ein Sonett handelt, die Verslänge schwanken zwischen zehn und achtzehn Silben und das jambisch grundierende Versmaß ist vielfach von Tonbeugungen wie Doppelsenkung oder Hebungsprall durchbrochen. Gerahmt wird das Gedicht von Ausrufezeichen, wobei sich die Exclamatio des ersten Verses im letzten in einen Wunsch verkehrt. Alliterierend eindringlich schildert der Dichter in den Quartetten, wie der durch das Temporaladverb »Jetzt« (V.2) markierte und von einer früheren Zeit abgegrenzte Zustand alle Bereiche des äußeren Lebens (V.1–4) wie inneren Fühlens (V.5–8) erfasst. Die im paargereimten Gleichschritt einherschreitenden Quartette kontrastiert Herrmann-Neisse bewusst mit unterschiedlichen Verslängen, die zeigen, wie oberflächlich und subkutan brüchig die vermeintliche Uniformität ist. Das allgegenwärtige Morden betrifft die Grundlagen des menschlichen Lebens wie die Versorgung mit Lebensmitteln, aber ebenso den zwischenmenschlichen Bereich der Liebe, des Beisammenseins, der mit einer zumeist christlich-religiösen Metaphorik unterlegt wird. Das in den Quartetten siebenmal wiederkehrende Indefinitpronomen »jeder« zeigt nachdrücklich, wie umfassend der Krieg in alle Sphären des Denkens, Handels und Fühlens vordringt. Gefühle werden – wie in Vers 7 – sogleich in gewalttätiger Semantik in ihr Gegenteil verkehrt; Trauer bestimmt die Tage, und Trost ist – nicht zuletzt aufgrund des präfigierten Verbs in Vers 8 – nicht zu erwarten. Und obgleich nicht erkennbar an den kriegerischen Handlungen beteiligt, trägt das lyrische Ich die Wundmale des »Kriegswehs« und eine unschuldige Mitschuld, denn auch an »[s]einer Hand bleibt Blut« (V.5).

Das erste Terzett führt in zwei Enjambements vor Augen, dass die Omnipräsenz des Kriegs weder vor Versgrenzen noch vor »Astern« und »Trauben«, das heißt vor keinem Bereich der menschlichen Seele zwischen Unschuld und fruchtbarem Genuss innehält: Stets tauchen – mit anachronistischen Schwestern versehene – Soldaten auf, welche das Kainsmal des (Bruder-)Mörders tragen. Das Ende von Vers 11 beschließt in semantischer Verklammerung durch das Motiv des Mörders mit Vers 1 den »deskriptiven« Teil des Sonetts, bevor dem lyrischen Ich im zweiten Terzett nur mehr die geistige Flucht in einen utopischen Garten der Hesperiden bleibt, in welchem es ein wenig vom Wasser der Lethe trinkt, um »aller Menschenqual« zu vergessen. Der Eingangsreim der Verse 10 und 13 zeigt, dass die abschließende dreiversige Hoffnung des lyrischen Ich eine unmittelbare Folge des zuvor Geschilderten darstellt. Der einleitende Ausruf »O wär ich« gemahnt – wie bereits zuvor das Bild des Weizens – an Paul Gerhardts »Sommergesang«, in welchem das lyrische Ich sein Jenseitsverlangen ausdrückt: »O wär ich da, o stünd ich schon | Ach, süßer Gott, vor deinem Thron«.¹⁵⁹ In dieser einzig stärker

¹⁵⁹ Paul Gerhardt: Sommergesang. In: P.G.: Dichtungen und Schriften. München 1957, 119–122, hier 121. – Dort lauten die Eingangsverse der siebten Strophe: »Der Weizen wächst mit Gewalt, | Darüber jauchzet Jung und Alt« (ebd., 120). – Vgl. zu Gerhardts Gedicht insb. Johann Anselm Steiger: »Geh aus, mein Herz, und suche Freud«. Paul Gerhardts Sommerlied und die Gelehrsamkeit der Barockzeit. Berlin und New York 2007.

affektiv aufgeladenen Aussage des »Sommergesang« äußert das Ich den Wunsch, in den himmlischen Chor aufgenommen zu werden, worin sich die mystische Vorstellung spiegelt, dass das Lob Gottes die einzige Aufgabe der Erlösten ist. »Er-wähle mich zum Paradeis | Und laß mich bis zur letzten Reis | An Leib und Seele grünen; | So vill ich dir und deiner Ehr | Allein und sonst keinem mehr | Hier und dort ewig dienen«,¹⁶⁰ lauten die abschließenden Bitten und das Gelöbnis des Ich, Gott im Diesseits wie im Jenseits dienen zu wollen. Trotz fehlender heils geschichtlicher Gewissheit flüchtet sich auch das Ich Herrmann-Neisses in die zeitlose Unendlichkeit, da es dort den Qualen »[e]wig entrückt sein« möchte. Die Utopie dieses Wunsches zeigt sich jedoch am unreinen Reim der Verse 9 und 12: aus der Realität der »Schwerter« führt kein Weg zu den »Göttergärten«.

Dass just »ein Dichter« als lyrisches Ich auftritt, ist keineswegs zufällig, denn Herrmann-Neisse befasste sich in seinen Gedichten intensiv mit seinem eigenen Werk und seiner eigenen Körperlichkeit, wobei er beide (wie nur wenige Zeitgenossen) einer schonungslosen Selbstanalyse unterzieht. Diese poetologisch-reflexiven Gedichte bilden – neben den Großstadtschilderungen und den Zeitgedichten antimilitaristischen Grundtenors – einen weiteren thematischen Schwerpunkt insbesondere seiner sonettistischen Produktion. Finden sich vor Kriegsbeginn humorvolle Gedichte, die sich mit der Entstehung von Literatur, publizistischer Realität und der Verbreitung etwa bei Rezitationsveranstaltungen befassen,¹⁶¹ so stimmt Herrmann-Neisse das »Lied der Einsamkeit«¹⁶² zunehmend seltener im satirischen, sondern vielmehr in einem Ton melancholischer Gestimmt heit ein, die oftmals geprägt wird von Konstanten wie dem einsamen Leiden des hyposomen Außenseiters. Er stilisiert sich gleichwohl als solcher und macht die ihm angetragene Rolle des Sonderlings dadurch zu einem Distinktionsmerkmal. Das Zurückgeworfensein auf das eigene Ich und die Auseinandersetzung mit diesem, eine strikte Individualität wird als Maxime für Leben und Dichtung formuliert, neben der lediglich die Liebe einen Platz zugesprochen bekommt. Paradigmatisch beschreibt Herrmann diesen Leitsatz in dem Sonett »Immer wieder ist der Weisheit letzter Schluß«:

¹⁶⁰ Gerhardt: Dichtungen (1957), 122.

¹⁶¹ Vgl. etwa das Rudolf Leonhard gewidmete Sonett »Erlösung am Vortragsabend« mit dem Incipit »Ein düstrer Dichter liest verschlottet schlecht ...« (in: Die Bücherei Maiandros. Beiblatt, 1. Februar 1914, 6; GW 3, 172; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1005, 107), den unter dem Titel »Trilogie der ›Malepartus-Bar‹« zusammengefassten dreiteiligen »Bar-Gesang von dem Dichter und dem – – na ja! – – Verleger« (in: GW 3, 173–175; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1005, 108–111), »Das Mädchen, das im (S. Fischer-)Verlag am Telefon sitzt, denkt:« (in: GW 3, 179; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1005, 118), »Der gefeierte Dichter« (in: GW 3, 210; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1006, 25) oder auch »Der Rezitator« (GW 3, 222; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1006, 51; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1073/32).

¹⁶² So der Titel des von Friedrich Grieger zusammengestellten Bandes: Gedichte von 1914–1941. Ausgew. und hg. von F. G. München 1961.

Kapsle dich ein! – und wär's in einen Kerker! – sei
dein eigner Herr und lebe nur der Liebe, die dich hegt!
Jedes Lächeln, das wie eine Schlinge um deinen Hals sich legt,
und jede Lauheit, die dich verleiten will, brich entzwei!

Feigheit, die dich Verfemtsein fürchten läßt, soll weggefegt
wie Spreu sein! Bleibe dir selbst getreu bis zur Raserei!
Bete nur dein Herz und seine Sehnsucht an! Werde frei!¹⁶³

5

In elf Versen werden insgesamt dreizehn Imperative artikuliert, welche sich der poetische Anachoret zu Lösungen erwählt, bevor das abschließende Terzett in religiöser Überhöhung der Liebe zur »einzig-gebenedeiten Frau« huldigt. Doch neben individueller Souveränität, die etwa durch das harte Enjambement des ersten Verses unterstrichen wird, dienen die Verse auch der Affirmation des ›Glaubens‹, welcher der Eremit wiederholt bedarf – denn schließlich werden die Grundlagen seiner Existenz wie der poetischen Produktion verhandelt. Formuliert das noch vor Kriegsbeginn entstandene Gedicht das kraftvolle Postulat, dominiert die Empfindung des Alleinseins die Verse des reimschematisch identischen, 1918 verfassten Sonetts »Kein Weltenwanderer befreit mein Herz«:

Selten geschieht es, daß vor meiner Höhle »Einsamkeit«
der Schatten eines Weltenwanderers zu wesenloser Zwiesprach hält,
[...]

unzugänglich bleibt jeder mit selbstischen Träumen und Ängsten verstellt.

Ein letztes Mal flammt Hoffnung in mir hell:
Der Wandrer wird jetzt in dein liebloses Verließ eintreten
und eine Weile tröstlich bei dir sein – – –

10

Aber der Schatten zerfloß mit dem Hahnenschrei schnell,
und das Echo höhnend mit meinen eignen Gebeten
läßt mich entmenscht allein.¹⁶⁴

Erschienen in dem Band *Verbannung*, formuliert das lyrische Ich in Versen äußerst unterschiedlicher Länge – zwischen sechs und achtzehn Silben – seine Sentiments und die Hoffnung, wenigstens zeitweilig Tröstung zu erfahren. Von der Selbstsicherheit des freiwilligen Exilanten, des »Kapsle dich ein«, ist nichts geblieben, und der zumindest vorgeblich selbstgewählte »Kerker« wurde nunmehr tatsächlich zum »lieblose[n] Verließ«. Die Ellipse am Ende des ersten Terzets verweist jedoch bereits auf die Vergeblichkeit der erhofften Wohltat: Biblisch konnotiert leugnet der dreifache Gedankenstrich vor dem »Hahnenschrei« diese Möglichkeit sogar, bevor sie sprachliche Gestalt erfährt. Zurück bleibt im letzten und kürzesten Vers des Gedichts ein »entmenscht[es]« Ich, »allein« auf sich gestellt.

Obwohl dem lyrischen Ich der Trostzuspruch versagt bleibt, ist ihm dennoch gegeben, zu sagen, was es leidet. Die Zweifel machen indes auch nicht vor diesem

¹⁶³ In: M. H.-N.: Die Preisgabe. München 1919, 23; GW 1, 323.

¹⁶⁴ In: M. H.-N.: Verbannung. Berlin 1919, 50; GW 1, 282; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1009, 57. Hier Wiedergabe der Verse 1 und 2 sowie 8 bis 14.

letzten Zufluchtsort des poetischen Glaubens Halt: »Mich Gaukelnden verleugnet selbst mein Werk«, resümiert Herrmann-Neisse in dem gleichnamigen Sonett:

Soviel Enttäuschung war mein Tagewerk,
mein Traum soviel trostloses Überleben
längst totgeweinter Wirrsal – sage, Zwerg,
willst du dich noch vor Menschen überheben?

Du, Zwerg in allem, was du mühst und meinst,
saumselig im Entsgagen, im Verschwenden,
so selbstgefällig, wie du dich beweinst,
bleibt noch dein Schuldbewußtsein ein Verblenden.

5

Du Zwerg – und spielst vor Menschen Richteramt
und brütest dich mit zweifelhafter Not,
die doch der Engel deiner Nacht verdammt.

10

Soviel umflorete Lüge ist mein Werk,
daß es noch vor dem letzten Abendrot
mich stumm verleugnet am Kalvarienberg.¹⁶⁵

Unerbittlich selbtkritisch hält der »Zwerg« als lyrisches Ich Zwiesprache mit sich, wirft sich im zweiten Quartett Selbstgefälligkeit vor und führt im ersten Terzett den Gedanken des vierten Verses weiter aus, wonach er »vor Menschen Richteramt« spiele. Das »Werk«, welches gemeinsam mit dem Adverb »soviel« erste und letzte Strophe symploatisch rahmt, spricht sogar »stumm« wider das Ich. Die Sympleke beleuchtet aber in besonderer Weise gerade ein Problem des Werkes: Es ist ein Kreisen in sich selbst, eine Wiederkehr »längst totgeweinter Wirrsalk«, von Themen und Formen, die den Dichter beschäftigen. Rhetorischer Schmuck wird aufgefahren wie etwa die fortgesetzten Alliterationen in den Versen 1, 2 oder 11, doch erweist sich dieser formale Schmuck als Trauerflor, als »umflorete Lüge«. Somit setzt sich Herrmann-Neisse in diesem Gedicht auch kritisch mit der Sonettform als solcher auseinander, denn sie ist ein Teil des Versuchs der poetischen Verblendung. Es bedarf nicht mehr des »Hahnenschreis« oder der »Schatzen eines Weltenwanderers«, um den Gaukler seiner Maske zu entledigen, da der Dichter als neuer wie falscher Prophet am »Kalvarienberg« »noch vor dem letzten Abendrot« desavouiert wird. Der Auslöser dieser Abrechnung mit sich selbst mag zunächst das präterital distanzierte, enttäuschende »Tagewerk« gewesen sein – doch betreffen die Folgen nunmehr das gesamte »Werk« im präsentischen Jetzt. Der »Traum«, in den sich das Ich flüchtete, ist ausgeträumt, denn »[m]ir hilft kein Traum, mich selber zu ertragen«.¹⁶⁶ Da auch die Dichtung keinen Zufluchtsort mehr bieten kann, bleibt dem lyrischen Ich nur mehr eine letzte poetische Lösung, die es in dem Sonett »Demut« formuliert:

¹⁶⁵ In: M.H.-N.: Die Preisgabe. München 1919, 37; GW 1, 337; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1009, 56.

¹⁶⁶ Incipit des Sonetts: »Glückloses Glück«/»Und noch mein Glück ist so, daß es verschmachtet«. In: M. H.-N.: Verbannung. Berlin 1919, 48; Die Dichtung (1918), Buch 2, 22; GW 1, 280; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1009, 17; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1076/17.

Ich muß die Demut ganz zu Ende denken
Und in Bereitschaft sein zu jeder Scham.
Nichts darf die Langmut der Legende schenken
Dem Prahler, der mit Band und Feder kam.

Doch Band und Feder war gewiß gestohlen
Der bängsten Armut als ihr letztes Gut;
So schritt er als Tyrann und riß mit hohlen
Verheißenungen in ihr verblühtes Blut.

5

So sah ihn meine Schüchternheit im Glase
Und wandte sich wie von dem Widerpart:
Du tiefster Gegner, der mich dennoch trieb.

10

Daß ich mit selbstentstürmender Ekstase
Und gegen meine eignen Lieder hart
Mich übertraf und bis zum Selbstmord blieb.¹⁶⁷

3.1.3 Zusammenfassung

Anhand des umfangreichen sonettistischen Werks Max Herrmann-Neisses¹⁶⁸ zeigt sich paradigmatisch der Werdegang des Dichters, der schematisch folgendermaßen skizziert werden kann: Einer Phase, die stärker von der Imitation der als vorbildhaft erachteten Dichter Heine, Eichendorff, des »schlesische[n] Schicksals-, Leidens-, Schaffensbruder[s]« Günther,¹⁶⁹ aber auch Hofmannsthals oder Schnitzlers geprägt ist, folgt eine Zeit der satirischen Aneignung von Themen, wie sie beispielhaft in den *Porträten des Provinz-Theaters* zu erkennen ist, die aber zugleich in anderen Gedichten der Vorkriegszeit durchscheint, etwa der Großstadtlyrik. Schließlich eignet den Sonetten zunehmend ein schmerzvollerer Ton der Einsamkeit, welcher den allgemeinen äußeren Umständen, insbesondere dem Ersten Weltkrieg, der persönlichen Unsicherheit etwa aufgrund prekärer Anstellungsverhältnisse, aber auch der Enttäuschung über ehemalige Weggefähr-

¹⁶⁷ »Demut«/»Ich muß die Demut ganz zu Ende denken«. In: Die Dichtung (1918), Buch 2, 25; M. H.-N.: Verbannung. Berlin 1919, 24; GW 1, 256; DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1007, 85.

¹⁶⁸ Unglaub: Sonett (2012), 209, spekuliert gar über »eine späte, aber doppelte Kanonisierung des Autors: einmal als Lyriker des Expressionismus und ein weiteres Mal als prominenter Vertreter der Gattung Sonett«.

¹⁶⁹ Herrmann-Neisse in einem Brief vom 24. Mai 1937 an Friedrich Grieger (B2, 773). – Vgl. Wojciech Kunicki: Günther – Heym – Lange. Zur Intertextualität der »Schwarzen Weide« von Horst Lange. In: Johann Christian Günther (1695–1723). Oldenburger Symposium zum 300. Geburtstag des Dichters. Hg. von Jens Stüben. München 1997, 325–342, und ebd. den Beitrag von Jelko Peters: Von den »guten und bösen Geistern« der Heimat. Max Herrmann-Neisse als »schlesischer Dichter« zwischen Günther und Eichendorff, 343–357. – Vgl. zu Günthers Bedeutung für die expressionistische Lyrik auch den Tagebucheintrag Georg Heyms vom 10. Dezember 1911 (Heym: DS, Band 3: Tagebücher, Träume, Briefe. Hamburg und München 1960, 175) oder den Hinweis Ludwig von Fickers, Georg Trakl habe kurz vor seinem Tode in einem Reclam-Bändchen mit Gedichten des schlesischen Dichters gelesen; s. auch Eberhard Sauermann: Trakl-Lektüre aufgefunden. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 7 (1988), 58f.

ten und Vorbilder geschuldet war; konstant bleibt die Auseinandersetzung mit der eigenen Körperlichkeit. Am deutlichsten drücken dies Gedichte aus, in denen sich Herrmann-Neisse mit den Grundlagen des poetischen Schaffens auseinandersetzt, wobei in den freirhythmischen Versen unterschiedlicher Länge die Sonettform eine spannungsvolle Ausdehnung erfährt. Das Empfinden des inneren Exils, der »Verbannung«, intensiviert sich in der Zeit des tatsächlichen Exils, in der Erfahrung der Fremde;¹⁷⁰ die Sonettform kann den veränderten Anforderungen der dichterischen Wirklichkeit nicht mehr genügen und spielt im Schaffen Herrmann-Neisses in den postexpressionistischen Jahrzehnten nur mehr eine untergeordnete Rolle.

¹⁷⁰ Vgl. den Gedichtband Max Herrmann-Neisses: *Um uns die Fremde*. Gedichte. Vorw. von Thomas Mann. Zürich 1936.

3.2 *Paul Zech*

Sing Grotvatter woar dat verwunschene Bäuerlein
Aus Grimm sinne Märchens.

Der Enkelsohn – ist ein Dichter.
Paul Zech schreibt mit der Axt seine Verse.

Man kann sie in die Hand nehmen
So hart sind die.

5

Sein Vers wird zum Geschick
Und zum murrenden Volk.

Er lässt Qualm durch sein Herz dringen:
Ein düsterer Beter.

10

Aber seine Kristallaugen blicken
Unzählige Male den Morgen der Welt.¹⁷¹

In zwölf reimlosen Versen zeichnet die mit Paul Zech (1881–1946) befreundete Dichterin Else Lasker-Schüler ein poetisches Profil ihres Schriftstellerkollegen, in dem sie – obgleich bereits im Jahre 1913 verfasst – einige markante Charakteristika seines Werkes einfängt. Zunächst akzentuiert sie durch die Verwendung niederdeutschen Dialekts romantisierend die ländliche Herkunft und topographische

¹⁷¹ Else Lasker-Schüler: Paul Zech. In: *Saturn* 3 (1913), H. 4, 116 [zahlreiche Wiederabdrucke, unter anderem in: Paul Zech: *Ausgewählte Werke*. 5 Bände. In Zusammenarbeit mit Dieter Breuer hg. und bearb. von Bert Kasties. Band 1: Gedichte. Aachen 1999, 7; mit einem Druckfehler bei Jae Sang Kim: *Dichtergedichte als Gründungsdokumente der expressivistischen Avantgarde*. Freiburg/Br. (Diss.) 2007, 329]. – Die Auswahlausgabe Kasties' wird im Folgenden mit der Sigle »AW« versehen; eine direkt nachgestellte arabische Ziffer verweist auf den Band. – Vgl. auch die Karikatur Zechs von Lasker-Schüler in: *Saturn* 3 (1913), H. 8, 238. Zech seinerseits dankte Lasker-Schüler mit zwei ihr gewidmeten Sonetten, die unter den differierenden Titeln »Zwei Wupperstädte« bzw. »Fabrikstädte an der Wupper« veröffentlicht wurden (»Für Else Lasker-Schüler in Dank und Verehrung« bzw. »Else Lasker-Schüler zum Geschenk«. In: *Der Sturm* 4 [1913/14], Nr. 184/185, 127; u. a. wieder in Paul Zech: *Die eiserne Brücke. Neue Gedichte*. Leipzig 1914 [Repr. Nendeln 1973], 70f.). – »Die eiserne Brücke« wird im Folgenden unter der Sigle »DeB« zitiert. – Vgl. ferner Donald G. Daviau: *The Friendship of Else Lasker-Schüler and Paul Zech*. In: *The Germanic review* 64 (1989), 10–19, Bert Kasties: »Aus dem schlängelnden Tintenfluß giftet das Ausgespiene«. Paul Zech – als Dichter geboren in Wuppertal. In: Else-Lasker-Schüler-Jahrbuch zur klassischen Moderne 2 (2003), 138–159, und Wolfgang Delseit: Ein »Dickschädel aus bärisch-westfälischem Kornsafte«. Der Schriftsteller Paul Zech (1881–1946). In: *Literatur in Westfalen* 8 (2006), 61–99, hier 68f. – Weitere zeitgenössische zeichnerische Porträts Zechs stammen etwa von Jakob Steinhardt ([*Linoleumschnitt*]). In: *Saturn* 3 [1913], H. 8, 219 und Ludwig Meidner (in: *Der Sturm* 3 [1912/13], Nr. 148/149, 269; *Die weißen Blätter* 2 [1915], Nr. 10, 1170). – Meidner und Zech arbeiteten wiederum gemeinsam mit Max Herrmann-Neisse für das Zeitschriftenprojekt »Das neue Pathos«. – Vgl. zu Zechs Biographie zuletzt die umfassende Studie von Alfred Hübner: *Die Leben des Paul Zech. Eine Biographie*. Heidelberg 2021, deren Veröffentlichung jedoch leider nach Drucklegung dieser Arbeit erfolgte und die daher nicht berücksichtigt werden konnte.

Verwurzelung Zuchs,¹⁷² die der »Dickschädel aus bärisch-westfälischem Blut«¹⁷³ nicht verleugnete (obgleich sie insofern mit Vorsicht zu genießen ist, als dass Zech seinen Lebenslauf mitunter nach Belieben manipulierte). Hiervon zeugt der dritte Vers, der zunächst im Dialekt auf seine regionale Identität verweist, sodann die Dichterwerdung reflektiert und in der Standardsprache auf die überregionale Bedeutung seines poetischen Werks verweist. Die Verse 4 bis 8 etablieren ihn sodann als *poetam fabrum*, der seine Gedichte eher mit der »Axt« fällt denn mit der Feder verfertigt: Dem Ästhetizismus fernstehend, eignet ihnen eine lebensnahe Wirklichkeit, ein geradezu praktischer Nutzen. So kann man die Poeme, die dem »murrenden Volk« eine Stimme geben, »in die Hand nehmen«. Wird hier auf das politische Potential seiner Dichtung verwiesen¹⁷⁴ und Zech als arbeitender Poet wie Poet der Arbeiter gezeichnet, beschreiben ihn die abschließenden vier Verse semireligiös überhöht als sehenden Dichter und »düstere[n] Beter«. Seine »Kristallaugen« lassen ihn mit klarem Blick auf »den Morgen der Welt« sehen:¹⁷⁵ Dergestalt ist Zech in der Wertung Lasker-Schülers in der Lage, das kommende Geschehen poetisch zu antizipieren, und zugleich deutet das Symbol des Kristalls darauf hin, dass er auf romantisch bereitetem Boden steht, wie bereits die Eingangsverse andeuteten. In der Tat verbinden Zuchs Gedichte unterschiedliche stilistische, weltanschaulich-konfessionelle sowie thematische Aspekte zu einem nicht nur quantitativ beeindruckenden Œuvre,¹⁷⁶ in dem der Form des Sonetts

¹⁷² Vgl. auch Hermann Meister: Lyriker. In: *Saturn* 2 (1912), H. 7, 141–143, hier 141: »Else Lasker-Schüler nennt ihn darum mit Recht einen Heimatdichter grossen Stils«. Vgl. auch Albert Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte*. N. F.: Im Banne des Expressionismus. Leipzig 1925, 472: »Paul Zech kommt von Scholle und Wald, und die ländliche Vergangenheit treibt in seinem Blute, auch als die Stadt ihn umfangen«.

¹⁷³ Paul Zech: [Selbstbildnis]. In: *Menschheitsdämmerung: Symphonie jüngster Dichtung*. Hg. von Kurt Pinthus. Berlin [1919], 309 [Reinbek bei Hamburg 352009, 370; Hamburg 2019, 383] [Selbstbildnis wieder in: Soergel: *Dichtung* [1925], 471f., und AW 1, 8f.]. Vgl. überdies Zuchs »Lebenslauf«. In: *Das literarische Echo* 25 (1922/23), Nr. 9–10, 503–506 (wieder in: Hans Daiber: *Vor Deutschland wird gewarnt. 17 exemplarische Lebensläufe*. Gütersloh 1967, 120–125, und AW 4, 122–126).

¹⁷⁴ Zech war mit einer solchen Charakterisierung indes nur bedingt einverstanden: »Dennoch paßt es mir nicht, daß Du mich ›Politischer Dichter‹ (in Deinem Sinn) schimpfst. Jede Dichtung ist, sofern sie weniger denn Blut (also belanglos) ist, politisch« (in: Pinthus: *Menschheitsdämmerung* [1919], 309).

¹⁷⁵ In ähnlicher Metaphorik wird der ebenfalls mit Lasker-Schüler befreundete und in derselben Nummer des »Saturn« direkt im Anschluss an die Würdigung Paul Zuchs von ihr geehrte Karl Kraus (*Saturn* 3 [1913], H. 4, 116–118) wiederum von Georg Trakl mit »Kristallne[r] Stimme« zu einem »Hohepriester der Wahrheit« stilisiert; vgl. Georg Trakl: Karl Kraus. In: *Dichtungen und Briefe*. Hg. von Walther Killy und Hans Szklener. 2 Bände, hier Band 1. 2., ergänzte Auflage (= HKA). Salzburg 1987 (1969), 123 [wieder in: *Sämtliche Werke und Briefwechsel*. Hg. von Eberhard Sauermann und Hermann Zwerschina. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausg. mit Faks. der handschr. Texte Trakls. 6 Bände, 2 Supplementbände (= ITA). Frankfurt/M. und Basel 1995–2013. Hier ITA 2, 465–470; G. T.: *Dichtungen und Briefe*. Hg. von Hans Wechselbaum (= DB). Salzburg und Wien 2020, 123].

¹⁷⁶ Vgl. Ralf Georg Czapla: Die Profilierung des Ruhrgebiets als literarische Landschaft. Paul Zech in »symphonischen« Lyrikanthologien der Weimarer Republik. In: *Die Entdeckung*

exzeptionelle Bedeutung zukommt:¹⁷⁷ »Die Form aller Formen, Architektur und Musik zugleich, das Sonett, bleibt durch alle Erschütterungen seines Lebens seine Lieblingsform; er macht sie fähig aufzunehmen: Eindruck und Ausdruck, Natur und Geist, Sachlichkeit und neues Pathos«.¹⁷⁸

3.2.1 Textkorpus

Die frühen Veröffentlichungen von Paul Zech, der seinen biographischen Werdegang beliebig variierte und verfälschte,¹⁷⁹ stehen auf motivisch wie formal traditionellem naturlyrischem Boden: Hiervon zeugen neben seinen Beiträgen in der Sammlung *Das frühe Geläut* insbesondere sein erstes selbständiges, bei Alfred Richard Meyer erschienenes »lyrisches Flugblatt« *Waldpastelle* sowie die Sammlung *Schollenbruch*.¹⁸⁰ Else Lasker-Schüler vermittelte Zech unter anderem an den

des Ruhrgebiets in der Literatur. Hg. von Jan-Pieter Barbier und Hanneliese Palm. Essen 2009 (Schriften des Fritz-Hüser-Instituts für Literatur und Kultur der Arbeitswelt 18), 99–118, insb. 101f.

¹⁷⁷ Hierzu zuletzt Thomas Martinec: »Paul Zech schreibt mit der Axt seine Verse«. Sonettistik als Formssprache eines Modernen. In: *Euphorion* 113 (2019), H. 2, 223–244. – Martinec rekonstruiert zunächst die Geschichte des Sonetts und den formsprachlichen Diskurs der Zeit (227–234), bevor Zechs innovative Verwendung der Sonettform (234–240) und abschließend knapp sein formsprachliches Konzept (240–244) in den Blick geraten. Martinec schließt an Borgstedts Arbeit an und liefert wertvolle Hinweise etwa im Blick auf das Verhältnis von Zech und Rilke; gleichwohl wird Zechs sonettistisches Œuvre nicht systematisch erschlossen, und der Blick auf andere vorbildhafte Dichter gerät zu kurz. Martinec attestiert dem Sonett eine Formstrenge und fällt damit gewissermaßen hinter den Erkenntnisstand Erika Grebers zurück. Zugleich konstatiert er, der Expressionismus zeige sich »skeptisch gegenüber tradierten Formen« (225) – ein Befund, der ebenfalls nicht aufrechterhalten werden kann. Das Anliegen, »Zech aus der epigonalen Ecke des ‚Schablonisten‘ heraus[zuholen] und als Sonettist [zu zeigen], der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts versucht, die Formssprache eines Modernen zu sprechen« (226), kann daher nur teilweise überzeugen.

¹⁷⁸ Soergel: *Dichtung* (1925), 473.

¹⁷⁹ Zur Biographie Zechs vgl. die (indes bisweilen fehlerhaften) Beiträge von Fritz Hüser (Hg.): *Paul Zech, 19. Februar 1881 bis 7. September 1946*. Mit Beitr. von Walter Huder (u. a.). Dortmund (u. a.) 1961, Walter Gödden/Iris Nölle-Hornkamp (Hg.): *Westfälisches Autorenlexikon*. 4 Bände, hier Band 3: 1850–1900. Paderborn 1997, 893–916, Dieter Sudhoff: *Die literarische Moderne und Westfalen. Besichtigung einer vernachlässigten Kulturlandschaft*. Bielefeld 2002 (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen 3; zugl. Paderborn [Habil.] 2001), 254–285, Delsert: *Dickschädel* (2006), und Bert Kasties: »Weichselianer bin ich nicht, obwohl bei Thorn geboren«. Paul Zech. In: *Ostpreußen – Westpreußen – Danzig. Eine historische Literaturlandschaft*. Hg. von Jens Stübgen. München 2007 (Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im Östlichen Europa 30), 451–473. – Mit biographischer Vorsicht und bibliographischer Umseht außerdem bereits Alfred Hübner: *Das Weltbild im Drama Paul Zechs*. Bern (u. a.) 1975 (Europäische Hochschulschriften 1,130; zugl. Berlin [Diss.]).

¹⁸⁰ Paul Zech/Ludwig Carl Wilhelm Fahrenkrog/Julius Vetter/Christian Gruenewald: *Das frühe Geläut*. Berlin-Wilmersdorf 1910, Paul Zech: *Waldpastelle. Sechs Gedichte*. Berlin-Wilmersdorf 1910 (erweiterte Neuausgabe u. d. T. *Der Wald*. Dresden 1920), und P.Z.: *Schollenbruch. Gedichte*. Berlin-Wilmersdorf 1912. – Rez. zu den selbständigen Gedichtbänden Zechs von Hermann Meister. Lyriker. In: *Saturn* 2 (1912), H. 7, 141–143, hier 141,

Sturm-Kreis um ihren Ehemann Herwarth Walden, in dessen Zeitschrift Zech ab September 1910 zahlreiche Gedichte veröffentlichte, darunter allein 32 Sonette. Auch bei der Veröffentlichung von sechs Gedichten Zechs in Kurt Hillers Lyrikanthologie *Der Kondor* hatte Lasker-Schüler den Kontakt zu dem Herausgeber ermöglicht.¹⁸¹

Anfang des Jahres 1913 erschien sodann als Nr. 28 der »Lyrischen Flugblätter« der Gedichtband *Das schwarze Revier*, zu dem Ludwig Meidner die Titelzeichnung beisteuerte.¹⁸² Zech versammelte bis auf das letzte Gedicht ausschließlich Sonette, sodass

fast alle Gegenständlichkeiten in die starre Form des Sonettes gezwängt sind.

Man wird nun einwenden können: eine ganz moderne, explosive Stoffmasse in die antike geruhige Form eines Sonetts zu zwängen, ist ein Mangel an Gestaltungskraft. Das starre metrische Schema hemmt die grandiose Wucht des impulsiven Gegenwartsrhythmus. Und es scheint genau so verfahren zu sein, als wollte man ein Auto in Form einer mittelalterlichen Postkarosse bauen, oder ein Warenhaus im gothischen Spitzbogenstil. Nun muß ich sagen, daß diese 14zeiligen Gedichte gar nichts, auch gar nichts mit einem Petrarca'schen Sonett gemein haben. Aber wie eine subtil geformte Präzisionsmaschine, haben auch diese Gedichte eine durchaus gebändigte und geschliffene Form in Gestalt von eben 14 Zeilen. Die Technik dieser Form ist ungeheuer raffiniert und selbständig. Dazu kommt der Rhythmus, der mit einer Wucht aufbraust, die fast irritiert.¹⁸³

»g« [d. i. Stefan Zweig]. In: Neue Freie Presse Nr. 14147 vom 19. Mai 1912, 33f., und Hans Ehrenbaum-Degele. In: Beiblatt der Bücherei Maiandros (1912), Buch 2, 12. – Vgl. ferner die Wertung Ernst Schürers: Paul Zech: Zwei Gedichte. In: Gedichte der »Menschheitsdämmerung«. Interpretationen expressionistischer Lyrik. Mit einer Einl. von Kurt Pinthus. Hg. von Horst Denkler. München 1971, 194–218, hier 217, der betont, dass Zechs »Motive der älteren Lyrik entstammen und es [sein Gedicht als Gesamtwerk] ebenfalls das idylische Naturgefühl dieser traditionellen Dichtung ausstrahlt«.

¹⁸¹ Kritisch zu Zechs Engagement für den »Kondor« äußerte sich Stefan Zweig: »Weniger bin ich erfreut über Ihren Zusammenhang mit de[n] Kondor-Leuten, deren aufdringliches Wesen mir im tiefsten antipathisch ist und die den Lärm statt der Leistungen machen. [...] Sie selbst, lieber Paul Zech, passen mir mit Ihren stillen, ruhigen und wahrhaft dichterischen Art in diesen Kaffeehauslärm schlecht hinein und ich bin auch im Innersten überzeugt, dass auch Sie sich bald davon lossagen werden« (Brief Zweigs an Zech vom 14. September 1912. In: St. Z. /Paul Zech: Briefe 1910–1942. Hg. von Donald G. Daviau. 2., erw. Auflage. Rudolstadt 1987 [1984], 28f.).

¹⁸² Paul Zech: Das schwarze Revier. Berlin-Wilmersdorf [1913] [neue, gänzlich umgestaltete Ausgabe München 1922]. – Diese Ausgabe wird im Folgenden unter der Sigle »R« sowie mit der verkürzten Angabe des Druckjahres (»13« bzw. »22«) zitiert. – Vgl. zur Zeichnung Meidners Dorle Meyer: Doppelbegabung im Expressionismus. Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner. Göttingen 2013 (zugl. Göttingen [Diss.] 2011), 92.

¹⁸³ Paul Robert [d. i. Paul Zech]: [Rez.]. In: Die Aktion 3 (1913), Nr. 25, 615f. und 619f. (wieder in: AW 4, 63–66). – Hierzu Franz Pfemfert: Der lyrische Schieber. In: Die Aktion 4 (1914), Nr. 20, 424f. – Weitere Rezensionen des Bandes von Rudolf Leonhard. In: Der Sturm 3 (1912/13), Nr. 148/149, 270f., Hermann Meister: Neue lyrische Flugblätter. In: Saturn 3 (1913), H. 5, 144–146, Ernst Blaß. In: März 7, II (1913), 468f., Adolf Niggemann: Lyrische Flugblätter. In: Merker 4 (1913), 678f., und Ernst Lissauer. In: Das literarische Echo 16 (1913/14), 358f. – Mit Blick auf die Sonettform am ausführlichsten Otto Erbe. In: Neue Jugend 1 (1914), H. 3, 22: »So konnte Paul Zech die Gedichte seines »schwarzen Reviers« in die knappe Form des Sonnets spannen. [...] [H]ier ist die Tendenz verschwun-

Die in der *Aktion* unter dem Pseudonym »Paul Robert« veröffentlichte Kritik ist eine Selbstrezzension Zechs, der sich hiermit unter dem nicht allzu verhüllenden Deckmantel seiner beiden Vornamen als einer der wenigen expressionistischen Dichter zur Form des Sonetts äußert.¹⁸⁴ Prokataleptisch nimmt er mögliche Kritikpunkte vorweg, wie sie unter anderem Richard Dehmel äußerte,¹⁸⁵ um sich sodann selbstbewusst als unabhängiger Dichter zu inszenieren. Seine Gedichte hätten, wie die Geminatio verdeutlicht, »gar nichts« mit den tradierten Mustern gemein, sondern seien »selbstständig«. Dichtung ist für Zech Handwerk, und die Form des Sonetts dient ihm als »Präzisionsmaschine«: Nicht zuletzt diese Auffassung dürfte zu der quantitativ beeindruckenden Fülle von Sonetten, zumeist in jambischen Fünfhebern, in seinem Œuvre beigetragen haben.¹⁸⁶

Zech, der für kürzere Zeit selbst im Bergbau tätig gewesen war, hatte *Das schwarze Revier* angeblich bereits 1909 als Privatdruck in 100 Exemplaren veröffentlicht, doch ist dies eine seiner zahlreichen fabulösen Finten. Der Band, 1913 durch Alfred Richard Meyer veröffentlicht, markiert gleichwohl einen ersten Höhepunkt im Schaffen Zechs: Regionale Identität verbindet sich mit formaler Tradition zu einem modernen Stil. Ähnliches gilt für *Die eiserne Brücke*, einen dreiteiligen Gedichtband Zechs von 1914, der nicht weniger als 58 Sonette versammelt. Die anfängliche Kriegsbegeisterung zeigt sich in einigen Gedichten der Gedichtsammlung *Helden und Heilige*, doch wich sie alsbald einer kritisch-pazifistischen Haltung. Diese war nicht zuletzt einer schweren Verwundung

den, die den Hörer zum Mitleid und zur Empörung entflammen sollte, hier handelt es sich nur noch darum, ein Kunstwerk möglichst hoch hinaufzurecken. Aber wie veränderte sich dadurch die so harmonische Form des Sonnets, in die vergangene Dichter ihre Liebe kleideten. Kantige Klötze sind daraus geworden, hart und starr. Man fühlt im Rhythmus der Verse die herbe Landschaft des Ursprungs. Die vernichtende Schmucklosigkeit der Fabrikgebäude, der unbeugsame Trotz aufrührerischer Arbeitgesichter und die Katastrophen, die wie ein Schicksal jäh über die Menschen hereinbrechen, prägen sich in Verse Paul Zechs aus und geben seinem Sonnet neue Monumentalität«.

¹⁸⁴ Zechs Formbewusstsein zeigt sich ferner darin, dass er in weit über fünfzig Gedichten den Begriff des »Sonetts« zu einem Bestandteil des Gedichttitels macht.

¹⁸⁵ Vgl. den Brief Dehmels an Zech vom 19. November 1913: »Ihr ›Schwarzes Revier‹ ist ein wirklich wertvolles, nicht blos kostbares Stück Arbeit. Solche sachliche Scharwerkerei bringt uns weiter als alle schöngestigte Flitterdichtung. Mitunter ist zwar auch Ihre Sprache noch etwas prunkstüchtig gespreizt, aber nur in nebensächlichen Einzelheiten. Im großen Ganzen könnte man höchstens einwenden, was ich neulich bereits einem anderen Dichter, der dasselbe Stoffgebiet zu erobern sucht, entgegenhielt: daß es überhaupt noch Sonette sind. Man baut doch auch keine moderne Lokomotive im Stil einer Renaissance-Karosse. Aber da augenscheinlich der neue Stoff schon von selbst die traditionelle Sonettform zu irregulären Varianten drängt, so wird sich wohl bald eine andre Struktur draus entpuppen, die für unsre Zeit ähnlich bezeichnend ist, wie das Sonett für das Mittelalter. Also nur weiter, wie der Geist Sie treibt!« (Richard Dehmel: Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1902 bis 1920. Berlin 1923, 325). – Diesen Abschnitt zitiert, auch im Blick auf Zech, teilweise Katharina Grätz: Schlote, Schlacken, Hochöfen. Josef Wincklers »Eiserne Sonette«. In: Sonett-Gemeinschaften. Die soziale Referenzialität des Sonetts. Hg. von Mario Gotterbarm, Stefan Knödler und Dietmar Till. Paderborn 2019, 237–256, hier 239, Anm. 9.

¹⁸⁶ Vgl. auch Martinec: Sonettistik (2019), 229–234.

geschuldet, die Zech 1916 erlitten hatte, und sie schlägt sich in der Sammlung *Vor Cressy an der Marne*, dem unveröffentlichten zwölfteiligen *Sonett von einem braunen Herbst in Flandern* sowie den bereits kurz nach Kriegsende veröffentlichten Prosaufzeichnungen *Das Grab der Welt* nieder.¹⁸⁷

Nach dem Ersten Weltkrieg suchte Zech, psychisch und bisweilen finanziell geschwächt, thematisch und stilistisch an die Vorkriegszeit anzuknüpfen. Unter dem auf Moses alludierenden Titel *Der feurige Busch* stellte er einen Band mit Gedichten der vergangenen Jahre zusammen;¹⁸⁸ neben den *Waldpastellen* erweiterte er darüber hinaus *Das schwarze Revier* zu einem Band mit 47 mitunter mehrteiligen Gedichten,¹⁸⁹ wehrte sich jedoch zugleich gegen eine simplifizierende Vereinnahmung als »Arbeiterdichter«, »Dichter der Kohlengruben«¹⁹⁰ oder »Expressionist«, der die Auswahl seiner Gedichte in der *Menschheitsdämmerung* allerdings weiteren Vorschub leistete.¹⁹¹

Neben einer Vorliebe für zyklische Zusammenstellungen sind Überarbeiten, Umarbeiten, Verwerfen und Neuverfassen wesentliche Merkmale der Arbeitsweise Paul Zechs, die den Eindruck einer Poetik des Unfertigen hinterlässt. Auch veröffentlichte Gedichte wurden – mehr oder minder offensichtlich – mehrfach verwendet oder als poetische Steinbrüche genutzt. Einfache Titelvarianten bedienen sich eines semantisch verwandten Feldes (etwa »Dämmerstunde«/»Zum Abend«, »Sommerqual«/»Sommerglut«, »Der Kohlenbaron«/»Der Schlotbaron«), während zahlreiche Gedichte durch eine neue Intitulation in einen anders gearteten Kontext rücken (»Heilige Abendbucht«/»Traumlandreise«, »Das Sonett des Sommers«/»Die Welt will Brot«, »Die Sonette aus dem Exil«/»Der blassen Blonden in der Ferne«). Ähnliches gilt in demselben Maße für die bisweilen äußerst divergenten Fassungen der Gedichte selbst, deren präzise Rekonstruktion eine der Hauptaufgaben einer bislang ausstehenden kritischen Ausgabe sein dürfte.

Ähnlich freizügig verfährt Zech mit den Übersetzungen und Nachdichtungen, die er unter anderem von Arthur Rimbaud, François Villon, Albert Verwey

¹⁸⁷ Paul Zech: Helden und Heilige. Balladen aus der Zeit. Berlin 1917. – [Ps. Michel Michael] Vor Cressy an der Marne. Balladen und auch Nachtchoräle eines armen Feldsoldaten. Geschrieben und gedruckt im Felde irgendwo [Privatdruck]. [s.l.] 1916. – Sonett von einem braunen Herbst in Flandern 1917. DLA, A:Zech, 60.43. – Das Grab der Welt. Eine Passion wider den Krieg auf Erden. Hamburg 2¹⁹¹⁹. – Vgl. zum »Grab der Welt« auch Helmuth Kiesel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933. München 2017 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 10), 504f.

¹⁸⁸ Paul Zech: Der feurige Busch. Neue Gedichte (1912–1917). München 1919. – Diese Ausgabe wird im Folgenden unter der Sigle »DfB« zitiert.

¹⁸⁹ Vgl. Anm. 180 und 182. Vgl. auch AW 1, 25f., sowie Zweig/Zech: Briefe (2¹⁹⁸⁷), 106.

¹⁹⁰ Brief W[erner] Deetjens vom 8. April 1918. In: Die Akte Paul Zech. Hg. von Joachim Müller. Berlin und Weimar [1966] (Veröffentlichungen aus dem Archiv der Deutschen Schillerstiftung, Weimar 11), 21.

¹⁹¹ Zech war mit zwölf Gedichten in der Anthologie Pinthus': *Menschheitsdämmerung* (1919) vertreten. – Zech wollte nicht als »politischer Dichter« wahrgenommen werden (vgl. Anm. 174) und konstatierte überdies: »ich bin nicht ›Jüngste Dichtung‹, sondern bei- nah vierzig Jahre (alt)« (Pinthus: *Menschheitsdämmerung* [1919], 309). – Vgl. ferner Ernst von Schenck: *Grab und Rad*. Paul Zech als »Arbeiterdichter«. In: Eckart 4 (1928), 470–473.

oder Léon Deubel anfertigte: Beispielsweise stellen die *Lasterhaften Balladen und Lieder des François Villon*¹⁹² ein Originalwerk Zechs dar, das jedoch kaum als solches »betrachtet und gewürdigt« wurde.¹⁹³ Auch mit einem anderen Erfolg Zechs verbindet sich ein fremder Name: 1926 brachte Erwin Piscator an der Berliner Volksbühne das *Trunkene Schiff* zur Aufführung, das um Arthur Rimbaud kreist; George Grosz entwarf das Bühnenbild.¹⁹⁴ Es mag darüber hinaus nicht verwundern, dass früh Plagiatsvorwürfe gegen den Dichter erhoben wurden.¹⁹⁵ Zech,

¹⁹² Paul Zech: Die Balladen und lasterhaften Lieder des Herrn François Villon in deutscher Nachdichtung, Weimar 1931 [recte 1930] [u. d. T. Die lasterhaften Balladen und Lieder des François Villon. München 28/2009].

¹⁹³ Gert Pinkernell: Paul Zech und seine »Lasterhaften Balladen und Lieder des Francois Villon«. Ein »Betrug am Leser?« In: Euphorion 104 (2010), H. 4, 371–391, hier 391. – Indes erkannte Kurt Tucholsky früh die eigenständige Leistung Zechs: »Nun, eine Nachdichtung ist das nicht. Es sind Gedichte in moderner Tonart, verfertigt nach sicherlich sorgfältiger Lektüre Villons. Zech hat keinen Stein auf dem andern gelassen, sondern er hat ein neues Hüttchen gebaut« (Peter Panter [d. i. Kurt Tucholsky]: Auf dem Nachttisch. In: Die Weltbühne 26, II [1930], 859–865, hier 859). – Zu Zech als Übersetzer und Nachdichter vgl. Manfred Gsteiger: Rimbaud in allemand. Klammer, Zech, Wolfenstein. In: Proceedings of the Congress of the International Comparative Literature Association, Band 9/2. Innsbruck 1979, 377–383, Heidi Urbahn de Jauregui: Sonett vom bleichen Jüngling. In: Neue deutsche Literatur 29 (1981), H. 11, 125–133, Willi Huntemann: Fremdheit im Gedicht und Übersetzungsverfahren am Beispiel von Rimbauds »Le Dormeur du Val«. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 23 (1991), H. 1, 109–123, W. H.: Vom Parnaß zu Prometheus. Zur Übersetzung intertextuell konstituierter Texte am Beispiel zweier Rimbaud-Übertragungen von Paul Zech. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 24 (1992), H. 1, 37–51, Manfred Engel: Übersetztes Leben: Rimbauds Biographie in der Darstellung seiner Übersetzer Karl Klammer, Paul Zech und Alfred Wolfenstein. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 43 (1993), H. 2, 180–195, und Gert Pinkernell: »Ich bin so wild nach deinem Erdbeermund«. Der expressionistische Lyriker, Erzähler und Dramatiker Paul Zech und seine »Lasterhaften Lieder und Balladen des François Villon«. In: »La poésie est dans la vie«. Flânerie durch die Lyrik beiderseits des Rheins. Hg. von Dorothee Risse und Marion Steinbach. Bonn 2000 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 131), 241–264. – Vgl. allgemein zu Zechs Rimbaud-Rezeption Hans Joachim Hahn: Paul Zechs Rezeption von Jean-Arthur Rimbaud im Kontext der Krise des Lyrischen um 1900. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 69 (2019), H. 4, 383–398, zu Zechs übersetzerischer Leistung und seiner Aneignung der französischen Symbolisten Mario Zanucchi: Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923). Berlin und Boston 2016 (Spectrum Literaturwissenschaft 52), 132f.

¹⁹⁴ Paul Zech: Das trunkene Schiff. Eine szenische Ballade. Leipzig [1924]. – Vgl. hierzu neben der Stellungnahme Erwin Piscators: Zu meiner Inszenierung von Zech »Das trunkene Schiff« in der Berliner Volksbühne. In: Das Kunstblatt 10 (1926), 273–277, die Besprechungen von Richard Elsner: Von den deutschen Bühnen: Berlin. In: Das deutsche Drama 6 (1925), 174–176, Ernst Heilborn: [Rez.]. In: Die Literatur 28 (1925/26), 602, Willi Wolfradt: [Rez.]. In: Die literarische Welt 2 (1926), Nr. 23, 3, Arthur Eloesser: Theater. In: Das blaue Heft 8 (1926), 312–317, und Paul Josef von der Heide: Paul Zech als Dramatiker. In: Orplid 3 (1926/27) H. 9, 87f. – 1988 wurde die »szenische Ballade« von Frank Castorf am selben Ort neu inszeniert; zur Neuinszenierung Castorfs Jochen Gleiss: Dichter und Former. »Das trunkene Schiff« nach Motiven des Stücks von Paul Zech. In: Theater der Zeit 43 (1988), H. 11, 2f. – Vgl. zu Zechs dramatischem Schaffen insgesamt Hübner: Weltbild (1975).

¹⁹⁵ Vgl. Hannah Gerlach: Geschichtsumschreibung. Plagiate Paul Zechs In: Die Produktivität des Plagiats/The Productivity of Plagiarism. Hg. von Christine Baron, Charlotte Krauss und Larissa Polubojarinova. Berlin und Münster 2018 (Globalizing Fiction 4), 155–166.

der wohl an einer »histrionischen Persönlichkeitsstörung«¹⁹⁶ litt, bediente sich freizügig bei Kollegen – sogar in der privaten Korrespondenz:¹⁹⁷ Er manipulierte etwa 1916 einen Brief des belgischen Dichters Émile Verhaeren, was größeres Aufsehen erregte;¹⁹⁸ 1925 erschien im *Berliner Tageblatt* die Prosaskizze *Sommerliche Landschaft*, mit der Zech Alfred Putzels *Fliegenden Sommer* plagierte;¹⁹⁹ Robert Renato Schmidt, dem Zech etwa noch den fünfteiligen Sonettzyklus »Der Hafen« gewidmet hatte,²⁰⁰ reichte Klage ein, und obgleich dies keinen Prozess nach sich zog, war Zechs Ansehen geschädigt. Nicht nur von Karl Kraus als »ein Poet und ein Plagiator«²⁰¹ verdammt, wurde er 1929 (gewissermaßen in einem Akt der *damnatio memoriae*) aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen.²⁰² Im März 1933 wurde Zech als Hilfsbibliothekar beurlaubt, was einer Entlassung gleichkam – und geriet zusehends unter Druck: Er hatte wohl rund 2500 Bibliotheksände entwendet und verkauft, unberechtigterweise einen Doktortitel geführt und galt als politisch links stehender Autor. Über Wien, Triest und Montevideo floh er zu einem seiner Brüder, der ausgewandert war und seit 1923 in Buenos Aires lebte. Mit ihm überwarf sich Zech 1937, und seines umfangreichen Exilwerkes²⁰³ zum Trotz wurde er in Argen-

¹⁹⁶ So der schlüssige Befund von Brigitte Boothe: *Daseinsmisere und Herkunftstraum. Paul Zech und der schwarze Baal*. In: *Die Psychoanalyse und ihre Bildung*. Hg. von B. B. und Peter Schneider. Zürich 2013, 197–227, hier 201.

¹⁹⁷ Boothe: *Daseinsmisere* (2013), 200.

¹⁹⁸ Vgl. Emile Verhaeren: *Correspondance générale*. Teil I: *Emile et Marthe Verhaeren*, Stefan Zweig (1900–1926). Hg. von Fabrice van de Kerckhove. Brüssel 1996, 512–515 und 520, sowie Sophie de Schaepdrijver: *Ô faiseuse de crépuscule. Deutschlandbilder in Belgien im Großen Krieg*. In: *Deutschlandbilder in Belgien 1830–1940*. Hg. von Hubert Roland, Marnix Beyen und Greet Draye. Münster (u. a.) 2011 (Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas 22), 292–310, insb. 300f.

¹⁹⁹ *Berliner Tageblatt* vom 6. August 1925. – Alfred Putzel: *Fliegender Sommer*. Aus den Papieren des Goswin Krell. Konstanz 1922. – Vgl. auch Philipp Theisohn: *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*. Stuttgart 2009, insb. 426–430.

²⁰⁰ Vgl. DeB, 61–65.

²⁰¹ Karl Kraus: Aus Redaktion und Irrenhaus oder Eine Riesenblamage des Karl Kraus. In: *Die Fackel* 30 (1929), H. 800–805, 75–132, hier 96.

²⁰² Vgl. Matías Martínez' Nachwort zu: Paul Zech: *Der schwarze Baal. Novellen*. Hg. und mit einem Nachw. von M. M. Göttingen 1989, 174f. und 181–183, sowie AW 1, 27f.

²⁰³ Während Zechs Dichtungen des »expressionistischen Jahrzehnts« kaum Gegenstand eingehender Untersuchung waren, ist seine Rolle als Exilant von der Forschung vergleichsweise gut dokumentiert. Vgl. hierzu Matthias Wegner: *Exil und Literatur. Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933–1945*. Frankfurt/M. und Bonn 1968, insb. 94–110, Ward B[evins] Lewis: *Literature in Exile: Paul Zech*. In: *The German Quarterly* 43 (1970), 535–538, W. B. L.: *Poetry and Exile. An Annotated Bibliography of the Works and Criticism of Paul Zech*. Bern (u. a.) 1975 (Europäische Hochschulschriften 1,140), Arnold Spitta: *Paul Zech im südamerikanischen Exil 1933–1946. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Emigration in Argentinien*. Berlin 1978 (zugl. Frankfurt/M. [Diss.] 1975), Richard Albrecht: *Exil-Forschung. Studien zur deutschsprachigen Emigration nach 1933*. Frankfurt/M. (u. a.) 1988 (Europäische Hochschulschriften 1,1092), Donald G. Daviau: *Paul Zech as an Interpreter and Mediator of South America*. In: *Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil. Exile Across Cultures*. Hg. von Helmut F. Pfanner. Bonn 1986 (Studien zur Literatur der Moderne 14), 164–179, Regula Rohland de Langbehn (Hg.): *Paul Zech y las condiciones del exilio en la Argentina, 1933–1946. Actas del simposio celebrado en Buenos Aires, en el cincuentenario*

tinien nie heimisch, wovon nicht zuletzt die Korrespondenzen mit Stefan Zweig und Max Herrmann-Neisse zeugen.²⁰⁴ Zech starb 1946 an einem Herzinfarkt; seine Urne wurde 1971 nach Berlin überführt.

Wie kein anderer Dichter des ›expressionistischen Jahrzehnts‹ hat sich Zech zeit seines Lebens mit der Sonettform auseinandergesetzt, sie sich angeeignet und individuell interpretiert. Er wusste um die französisch-symbolistische Aktualisierung des Sonetts – und kolportierte später, er habe zwischen 1910 und 1912 Gedichte von Rimbaud, Verlaine und Baudelaire übertragen, was gleichwohl als Erfindung anzusehen ist.²⁰⁵ Abseits dieser Selbststilisierung als moderner Dichter kann sein sonettistisches Schaffen systematisch kategorisiert werden, wobei sich folgendes Bild ergibt: In seinen veröffentlichten Gedichtbänden der Jahre 1910 bis 1925 sowie in den Teinachlässen im Marbacher Literaturarchiv sowie in der Berliner Akademie der Künste finden sich mehr als 530 Sonette, wobei Übertragungen und Nachdichtungen nicht berücksichtigt wurden. Einen Großteil der Sonette publizierte Zech in seinen selbständigen Veröffentlichungen (*Das schwarze Revier*: 12 Sonette [1913]/48 [1922]; *Die eiserne Brücke*: 58 [1914]; *Der feurige Busch*: 30 [1919]; *Das Terzett der Sterne*: 36 [1920]; *Golgatha*: 43 [1920]),²⁰⁶ die durch die nachgelassenen Gedichte substantiell ergänzt werden: So trägt ein Konvolut mit weiteren 55 unveröffentlichten Sonetten ebenfalls den Titel »Das schwarze Revier«.²⁰⁷ Diese Zusammenschau eröffnet bislang unbekannte Deutungsmög-

de la muerte del poeta, 9–10 de setiembre de 1996. Buenos Aires 1999, Antje Görtzen: Opposition durch Literatur? Deutsche Exilliteratur 1933–1945 im Argentinischen Tage- und Wochenblatt. Mit einem Ausflug in die pseudonyme Seelenlandschaft Paul Zechs. Berlin 1999 (zugl. Trier [Diss.]), Malcolm Humble: The Renegade in German Exile Literature. In: Orbis Litterarum 56 (2001), H. 1, 56–74, Karen M. Lisboa: De Passagem pelo Brasil: Paul Zech a Caminho de Seu Exílio (1933). In: Heimat in der Fremde/Pátria em Terra Alheia. Hg. von Henry Thorau. Berlin 2007, 390–404, Donald G. Daviau: Paul Zech's Second Literary Career. The South American »Nachlaß«, In: Preserving the Memory of Exile. Festschrift for John M. Spalek on the Occasion of his 80th Birthday. Hg. von Wulf Köpke. Nottingham 2008, 242–256, und D. G. D.: Paul Zech's Exotic Travels in South America. In: Exiles Traveling. Exploring Displacement, Crossing Boundaries in German Exile Arts and Writings 1933–1945. Hg. von Johannes F. Evelein. Amsterdam (u. a.) 2009 (Amsterdam Beiträge zur neueren Germanistik 68), 115–131.

²⁰⁴ Vgl. DLA, A:Zech, 60.112, 63.402, 63.403, 63.404, 63.409, 64.707, 69.52, 92.82.10, A:Herrmann-Neiße, 60.758, und Zweig/Zech: Briefe (1987).

²⁰⁵ So gibt Zech an, er habe drei Privatdrucke veröffentlicht: 1910 zu Jean-Arthur Rimbaud (Auswahl seiner Gedichte) und Paul Verlaine (Auswahl seiner Gedichte) sowie 1912 zu Charles Baudelaire (eine kleine Auswahl seiner Gedichte). Gleichwohl fallen Zechs erste Übersetzungen dieser Autoren erst in die Zeit seines Berliner Aufenthalts (ab 1912/1913). Hier findet sich dann in der Tat etwa eine Übersetzung der »Fleurs du mal«: Die Blumen des Bösen. Deutsche Nachdichtung von Paul Zech. Hg. von Mario Zanucchi. Baden-Baden 2018.

²⁰⁶ Das Terzett der Sterne. Ein Bekenntnis in drei Stationen. München 1920 (Drugulin-Drucke N. F. 7). Golgatha. Eine Beschwörung zwischen zwei Feuern. Hamburg und Berlin 1920. – Das »Terzett« wird im Folgenden unter dem Kurztitel »TdS«, die Sammlung »Golgatha« unter dem Kurztitel »G20« zitiert.

²⁰⁷ Dieses findet sich in Zechs Teinachlass im Archiv der Akademie der Künste, Berlin (im Folgenden mit der Sigle »AdK« versehen), unter der Signatur Zech 12.

lichkeiten und Bezüge: Beispielsweise fügt Zech seinem oftmals anthologisierten Gedicht »Fabrikstraße tags« ein nächtliches Pendant hinzu.²⁰⁸ Weitere ebenfalls zu großen Teilen unpublizierte, zyklisch strukturierte Sammlungen wie *Die vier Jahreszeiten der Liebe* (64 Sonette) oder die *Symphonie des Ewig-Einen* (24)²⁰⁹ vermehren den sonettistischen Bestand maßgeblich und zeugen von Zechs beeindruckender literarischer Produktivität, die gleichwohl bisweilen einem allzu ›ökonomischen Kunstverständnis‹ geschuldet war.²¹⁰

Nicht minder beachtenswert ist die formale Vielfalt der Sonette, die in der Tat wenig »mit einem Petrarca'schen Sonett gemein haben«; etwa wird die Reimfolge *abba abba cdc dcd* insgesamt lediglich fünfmal verwandt. Bei den hier erfassten 533 Gedichten finden sich 113 verschiedene Reimschemata,²¹¹ von denen Zech die überwiegende Mehrzahl (69) lediglich ein einziges Mal erprobt. Elf Schemata verwendet er zwei-, zehn dreimal; zwölf weiterer, durch Variationen gewonnener Reimmöglichkeiten bedient sich Zech vier- bis zehnmal, elf Reimschemata verwendet Zech öfter. Am häufigsten kommen *abba cddc efe gfg* (78 Gedichte), *abba cddc eff geg* (50) und *abba cddc eff egg* (34) zum Einsatz, gefolgt von *abba cddc efef gg* (33), *abba cddc eeffgg* (24) und *abba cddc eef ggf* (23). Wie Georg Heym präferiert Zech somit eine Reimfolge, bei der im zweiten Quartett ein neues, umarmendes Reimpaar eingeführt wird, während Max Herrmann-Neisse insbesondere das eng gefügte Schema *abba baab cde cde* (34) schätzte, das von Zech vollständig ignoriert wird. Auch die von Herrmann-Neisse ebenfalls hoch geschätzten Kombinationen *abab cdcd efg efg* (16) und *abab cdcd efe gfg* (11) spielen bei Zech keine herausragende Rolle (9 beziehungsweise 20 Nachweise). Zwar integriert Zech in 22 Gedichten reimlose Verse, doch lässt sich anders als bei Georg Trakl keine Entwicklung hin zu einer stilistisch bewusst eingesetzten Reimlosigkeit erkennen. Gleichwohl erprobt Zech Reimschemata, die das tradierte Sonettmuster auf andere Weise transgredieren: Einige seiner Sonette bestehen aus fünfzehn Versen, einer Form, die etwa Herrmann-Neisse einmal ironisierend verwendet;²¹² mehrere Gedichte

²⁰⁸ »Fabrikstraße tags«. In: Pinthus: Menschheitsdämmerung (1919), 19f.; R 22, 10; AdK, Zech 12, 19; Paul Zech: Die Häuser haben Augen aufgetan. Ausw. und Nachw. von Manfred Wolter. Berlin und Weimar 1976, 16 (diese Auswahlausgabe wird im Folgenden unter der Sigle »HA« zitiert); Hartmut Kircher (Hg.): Deutsche Sonette. Stuttgart 1979, 321; Dietrich Bode (Hg.): Gedichte des Expressionismus. Stuttgart 2006, 88f. – Vgl. zu diesem Gedicht auch Martinec: Sonettistik (2019), 234f. – »Fabrikstraße nachts«. In: AdK, Zech 12, 21.

²⁰⁹ »Die vier Jahreszeiten der Liebe« (DLA, A:Zech, 60.48); »Symphonie des Ewig-Einen« (DLA, A:Zech, 60.45; AdK, Zech 17 und Zech 18).

²¹⁰ Albert Paris Gütersloh: Das Plagiat als Oekonomie der Kunst. In: Die Aktion 3 (1913), Nr. 5, 140–142.

²¹¹ Da Zech seine Gedichte oft mehrfach überarbeitete, ändern sich bisweilen auch die Reimschemata: So reimen etwa die Terzette des Sonetts »Streikbrecher« zunächst *eeffgg* (in: Der Sturm 2 [1911/12], Nr. 102, 812; mit anderen Endreimen, doch demselben Reimschema in R 13, [10]), später *efefgg* in R 22, 34). In diesen Fällen wird der selbständigen Veröffentlichung Vorrang gegenüber einer unselbständigen, einer späteren Vorrang gegenüber einer frühen Publikation eingeräumt.

²¹² Vgl. Max Herrmann-Neisse: »Ein sehr ungezogenes Sonett«. In: Gesammelte Werke. Hg. von Klaus Völker. Band 3: Schattenhafte Lockung. Gedichte 1900–1923. Frank-

übertreffen die einst als limitativ erachteten »viertzehn Verse«²¹³ des Sonetts sogar um zwei weitere.²¹⁴

3.2.2 Interpretationen

Frühe Gedichte

Nachdem Paul Zech um 1901 erste poetische Versuche verfasst hatte, veröffentlichten regionale und lokale Zeitschriften und Zeitungen des Bergischen Lands zwischen 1904 und 1906 erstmals seine Gedichte. Doch obgleich er dies in seinem Lebenslauf später kolportierte, war Else Lasker-Schüler mitnichten »Mitwissrer meines ersten Gedichtes« oder seine »Wuppertaler Stadtnachbarin«.²¹⁵ Dennoch gesteht die Dichterin in einer Skizze ihrer Geburtsstadt Elberfeld, die im *Sturm* erschien:

Ich bin verliebt in meine Stadt, aber schon muß ich Abschied nehmen wie von einem alten, düsteren Bilderbuch mit lauter Sagen. Niemand hat mich wiedererkannt [...]. Und die Einkehr in meine Heimat habe ich einem Dichter in Elberfeld zu verdanken, der kam dorthin lange nach mir. Paul Zechs feine künstlerische Gedichte duften morsch und grün nach der Seele des Wuppertals.²¹⁶

Damit führte die zwölf Jahre ältere Lasker-Schüler Zech in den Berliner Früh-expressionismus ein, und ihrer Skizze folgte im direkten Anschluss mit »Sommerabend im Park« ein Sonett Zechs, der damit sein Debüt im *Sturm* gab. Wie viele seiner Gedichte dieser Zeitbettet der Dichter es in eine tages- wie jahreszeitliche Abfolge ein; das Sonett, vom Wind polysyndetisch durchweht, erhält sonach ein naturpoetisch-neoromantisches Gepräge:

furt/M. 1986, 35 (DLA, A:Herrmann-Neisse, 60.1001, 111). – Vgl. ferner die folgenden Gedichte Zechs: »Die blauen Beeren keltern Rosenquarz« (DLA, A:Zech, 60.41, 52), »Prolet« (Saturn 3 [1913], H. 8, 236f.; wieder in: R 22, 56; AdK, Zech 12, 20; P.Z.: HA, 30), »Der Hafen I.« (DeB, 61; wieder in: Paul Zech: Vom schwarzen Revier zur neuen Welt. Hg. von Henry A. Smith. München und Wien 1983, 15), »Aus Pulvernebeln ist ein Stern geboren II« (DfB, 95) und »Vollendung und Gestalt IV« (DLA, A:Zech, 60.45, 49; AdK, Zech 17; AdK, Zech 18, 49).

²¹³ Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey. Studienausgabe. Hg. von Herbert Jau-mann. Stuttgart 2002, 56.

²¹⁴ »Anziehender Schlaf« (Die neue Kunst 1 [1913/14], H. 1, 29; DLA, A:Zech, 73.238), »Mai-morgen« (DeB, 12; DLA, A:Zech, 60.41, 10), »Landschaft« (DeB, 13; Simplicissimus 19 (1914/15), 95; DLA, A:Zech, 60.41, 11), »Junimorgen« (Das neue Pathos 1 [1913], H. 2, 2; DeB, 14; DLA, A:Zech, 60.41, 12; AW 1, 85; »Sommermorgen«/»Oktoberfrühe« (Die neue Kunst 1 [1913/14], H. 1, 30; DeB, 29; DLA, A:Zech, 73.238), »O ihr aufgesparten Abend-stunden« (DeB, 74), »Die Weissagungen Michas« (Das neue Pathos 1 [1913], H. 5/6, 35–37; DfB, 78–84; AW 1, 77–79).

²¹⁵ Zech: Der Lebenslauf. In: AW 4, 125.

²¹⁶ Else Lasker-Schüler: Elberfeld im dreihundertjährigen Jubiläumsschmuck. In: Der Sturm 1 (1910/11), Nr. 27, 214f., hier 215.

Nun geht der Wind wie ein vergnügter Junge
Durch das vertiefe ruhende Rondell
Und horcht, und wirft bald stockend und bald schnell
Das schlanke Gras empor in schönem Schwunge.²¹⁷

Ähnlich temporal situiert waren auch die folgenden Veröffentlichungen Zechs im *Sturm*, »Gang in den Winterabend«, »Mittagschwüle« und »Novemberabend«,²¹⁸ die den sechs Jahre jüngeren Georg Heym aufmerksam werden ließen. Obgleich sich Heym mitunter drastischerer Bilder bediente, war beiden bisweilen ein ähnlicher Tonfall gemein.²¹⁹ Überdies zählten Heym und Zech (wie weitere Expressionisten) Heinrich von Kleist zu ihren Vorbildern.²²⁰ Zech widmet Kleist zu dessen einhundertstem Todestag ein Sonett und band ihm einen metaphorischen Strauß »purpurrote[r] Rosen«, der ihn in religiös überhöhter Metaphorik und hymnischem Ton als »Welterlöser und Erlöste[n]« feiert.²²¹ Während sich Zech für Rilke begeisterte,²²² neigte Heym eher Grabbe zu, mit dem sich Zech erst später befassen sollte, als er eine Auswahlausgabe des Dichters aus Detmold herausgab.²²³ Heym suchte Zech für die Mitarbeit an einer Zeitschrift zu gewinnen, der sich in seiner brieflichen Antwort zunächst als »simpelen Provinzler« stilisiert: »Aber wenn Ihnen meine Gedichte gefallen gebe ich sie gern her für Ihr Unter-

²¹⁷ »Sommerabend im Park«, In: Der Sturm 1 (1910/11), Nr. 27, 215 (hierzu lobend Zweig in: Zweig/Zech: Briefe [2]1987, 17).

²¹⁸ »Gang in den Winterabend«, In: Der Sturm 1 (1910/11), Nr. 45, 359. – »Mittagschwüle«, In: Der Sturm 2 (1911/12), Nr. 73, 583. – »Novemberabend«, In: Der Sturm 2 (1911/12), Nr. 77, 614.

²¹⁹ Dies ließe sich an einem systematischen Vergleich verwandter Motive exemplifizieren: Schließt Zechs »Sommerabend im Park« mit dem Vers: »Mit blöder Wucht der gelbe Vollmond friert«, so eröffnet Heym sein ebenfalls 1910 entstandenes Sonett »Die Irren« mit dem Vers: »Der Mond tritt aus der gelben Wolkenwand« (Georg Heym: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Band 1: Lyrik. Hg. von Karl Ludwig Schneider. Hamburg 1964, 91). Weitere Gedichte könnten den Befund erhärten; vgl. etwa Zechs »Kanalfahrt« (»Der Mond, ein leeres Auge, eitert über die Trajekte« [R 22, 13, V. 14]) oder »Mondlegende« (»Gewitternd fährt der Mond nun aus der Wolkenhaube. | Der Mond, der alle Dinge überfriert | mit Fingern, dran ein weißer Aussatz dorrt« [DeB, 20, V. 12–14]).

²²⁰ Vgl. Barbara Jost: Das Verhältnis des literarischen Expressionismus zu Heinrich von Kleist. Bonn 1966, und Kapitel 2.1, Anm. 16.

²²¹ Paul Zech: Heinrich von Kleist. In: General-Anzeiger für Elberfeld-Barmen, 21. November 1911 (wieder in: Kim: Dichtergedichte [2007], 59). – So gemahnt das erste Terzett mit seinem einleitenden Relativsatz und der abschließenden emphatischen »Oh«-Interjektion (»Dir, der du fröstelnd fremden Feuern unterlagst«, »Oh mehr: dein wunderwarmes Herzblut hast geliehen«) an die deutsche Übertragung des Kirchenlieds »Adeste Fideles« durch Friedrich Heinrich Ranke (»Herbei o ihr Gläub'gen«; darin die letzte Strophe: »Ja, dir, der du heute Mensch für uns geboren«, »O lasset uns anbeten, o lasset uns anbeten«).

²²² Zu Zechs Vorliebe für Rilke vgl. seine Studie: Rainer Maria Rilke. Berlin [1912 oder 1913] (Der moderne Dichter 2) [Neuausgabe u. d. T.: Rainer Maria Rilke. Der Mensch und das Werk. Dresden 1930]. – Auch Soergel: Dichtung (1925), 473, konstatiert: »Geboren 1881 in Briesen, gehört er zu jenem Zwischengeschlecht, das, aufgewachsen in der neuklassischen Zeit der Stefan George, Hofmannsthal, Borchardt, Rilke, weiß, was fest gefügte Maße bedeuten. [...] Nicht zufällig hat er auch über Rilke geschrieben [...].«

²²³ Vgl. Kapitel 2.1 dieser Arbeit, Anm. 16. – Christian Dietrich Grabbe: Werke. Ausgew. und hg. von Paul Zech. 2 Bände. Berlin 1925.

nehmen«.²²⁴ Gleichwohl befand sich Zech in einer Phase stilistischer Neuorientierung (oder gab dies zumindest vor) und distanzierte sich von seinen früheren poetischen Gehversuchen:

Viel kann ich Ihnen nicht geben. Die letzten Jahre haben mir wenig an Lyrik gebracht. Meine frühen Verse, die Ostern unter dem Titel: »Hinterm Pflug« erscheinen, sehe ich nicht gern in einer exklusiven Zeitschrift gedruckt. Die ganze Art meines heutigen Schaffens ist eine andere und jene frühen Sachen sind eigentlich nur Versuche. Aber was ich da und dort an neuen Sachen finde, gebe ich Ihnen gern.²²⁵

Doch wagte sich Zech nicht nur an »neue[] Sachen«, sondern an einen Neu-anfang, zu dem ihn Else Lasker-Schüler ermuntert hatte: Da »im Wuppertal [...] für alles Mögliche Geld ausgegeben [wird,] nur nicht für Gedichte«,²²⁶ zog Zech im Juni 1912 mit seiner Familie nach Berlin.²²⁷ Obgleich die »Natur, vor allem der Wald, und das naturverbundene bäuerliche Leben«²²⁸ weiterhin einen Schwerpunkt seiner Gedichte bilden, gewinnt sukzessive die Darstellung der modernen, industriell geprägten Arbeitswelt an Bedeutung. Hiervon zeugt zuvorderst das sonettistische Triptychon »Die Einfahrt«, »Der Hauer« und »Im Dämmer«, wobei das letzte Gedicht im *Sturm* unter der Überschrift »Zwischen Ruß und Rauch« veröffentlicht wurde;²²⁹ alle drei Dichtungen nahm Zech in *Das schwarze Revier* auf, dessen Titelgedicht die artikelfreie »Einfahrt« bildete.

Das schwarze Revier

Zwölf Sonette und ein abschließendes Gedicht mit acht vierversigen Strophen geben Einblick in *Das schwarze Revier* (1913), in die unterschiedlichen Facetten des Bergbaus. Ihn kannte Zech aus eigener Erfahrung und sollte sich ihm auch in seinen 1917 unter dem Titel *Der schwarze Baal*²³⁰ erschienenen Novellen widmen. »Nicht das Mitleid hat diese Gedichte geboren, sondern das Erlebnis«,²³¹ bemerkte

²²⁴ Brief von Paul Zech an Georg Heym vom 8. Oktober 1911. In: Georg Heym: Dichtungen und Schriften [=DS]. Gesamtausgabe. 6 Bände [4 erschienen]. Hg. von Karl Ludwig Schneider. Band 3: Tagebücher, Träume, Briefe. Hamburg 1960, 269f., hier 269.

²²⁵ Brief Zechs an Heym (in: Heym: DS [1960], 270). – Ähnlich die Anfang desselben Jahres geäußerte Einschätzung Stefan Zweigs: »Sie sind jetzt in dem Moment, wo das Dichterische, das in jedem Menschen steckt, entweder nach innen kriecht und verschrumpft oder zur lebendigsten Form des Lebens wird« (Zweig/Zech: Briefe [2019], 21).

²²⁶ Brief Zechs an Heym vom 3. November 1911. In: Heym: DS (1960), Band 3, 275f., hier 275.

²²⁷ Vgl. Martínez: [Nachwort] (1989), 168–171.

²²⁸ Martínez: [Nachwort] (1989), 160.

²²⁹ In: Der Sturm 2 (1911/12), Nr. 85, 677. – Vgl. hierzu auch Martinec: Sonettistik (2019), 239f.

²³⁰ Paul Zech: Der schwarze Baal. Novellen. Leipzig 1917 [1919]; hg. und mit einem Nachw. von Matías Martínez. Göttingen 1989.

²³¹ Erbe: [Rezension] (1914). – Vgl. auch Soergel: Dichtung (1925), 473: »Was Zech aus dieser Frühzeit behält, ist das scharfe, klare Tagesauge, das seine Kunst vor den Verschwommenheiten derer nach ihm sichert, die nur mit dem Traumauge die Welt schauten und schauen. Keinem seiner Traumgesichte fehlt die Naturgrundlage, die viele nicht haben, die Ähnliches wie er erlebten«. Und Zech selbst bemerkte in einem Brief an Stefan Zweig

die zeitgenössische Kritik. Seine Gedichte wurden darüber hinaus durchaus politisch rezipiert²³² und Zech als poetischer Chronist der Bergbauarbeiter insbesondere in der Nachfolge Zolas wie Verhaerens wahrgenommen,²³³ sodass Franz Blei in seinem humoristischen *Bestiarium der modernen Literatur* vermerken konnte: »DER ZECH. So heißt ein in Kohlenbergwerken lebender Höhlenkäfer, wo er das einförmige Geräusch der Spitzhacke mit seinem guten Takte begleitet. In den belgischen Gruben nannten die dortigen Leute den Zech auch Verhaeren«.²³⁴ Gleichwohl war Zech mitnichten der erste deutsche Dichter, der sich des Bergbaus annahm: 1898 waren von Heinrich Kämpchen Gedichte *Aus Schacht und Hütte*, 1904 *Neue Lieder* und 1909 die durchaus populäre Gedichtsammlung *Was die Ruhr mir sang* erschienen;²³⁵ Paul Grabein veröffentlichte um 1909/10 ebenfalls mehrere thematisch einschlägige Werke.²³⁶ Insbesondere diese beiden Vorreiter waren wohl der Grund dafür, dass Zech darauf insistierte, sein *Schwarzes Revier* habe ebenfalls bereits 1909 als Privatdruck vorgelegen.²³⁷ Gleichwohl erwies sich dieser Titel als »Symbol oder Warenzeichen«²³⁸ durchaus als einprägsam, und so bediente sich seiner auch eine bei S. Fischer erschienene photographische Reportage des Ruhrgebiets.²³⁹

(Zweig/Zech: Briefe [21987], 32): »Ich glaube, daß ich Ihnen schon einmal schrieb, wie ich in Charleroi und in Mons in den Bergwerken gearbeitet habe, in Rotterdam Kulidienstet und dann endlich im Rhein-Ruhr-Kohlenrevier wieder in die Erde fuhr. Aber ich blicke auf diese harte Frohnzeit meines Lebens mit mehr Liebe zurück als auf andere, angenehmre Episoden meines Lebens«. Vgl. ferner Zechs ironische Selbstcharakterisierung, welche die indes berechtigte Frage stellt: Wer ist eigentlich dieser Paul Zech? In: AW 4, 281–293, insb. 287 (zuerst in: Deutsche Blätter [1943], H. 11, 15–19).

²³² So veröffentlichte etwa das »Zentralorgan der Deutschen Sozialdemokratie in Oesterreich«, die Wiener Arbeiter-Zeitung, das »Schwarze Revier« vollständig und vermerkte (Nr. 197 vom 20. Juli 1913, [1]–3, hier [1]): »Diese ergreifenden Gedichte veröffentlichten wir heute zum Beginn des Internationalen Bergarbeiterkongresses in Karlsbad.«

²³³ Zech leistete dieser Einschätzung indes Vorschub, wie seine Selbstkritik (Robert [Zech]: [Rezension] [1913], hier 616) zeigt: »Dem trägen krähwinkeligen Michel mußte erst jenseits der Vogesen ein Zola erstehen, ein Verhaeren, ein Meunier, ehe er sich darauf besann, daß die romantischen Wälder und lieblich geschminkten Auen abgewirtschaftet haben. Und daß an den begrasten Uferrändern schmaler Flußläufe die Schlotte wie ein vorsintflutlicher Schachtelhalmwald aufsprossen.«

²³⁴ Franz Blei: Das große Bestiarium der modernen Literatur. Berlin 1922, 72.

²³⁵ Heinrich Kämpchen: *Aus Schacht und Hütte*. Gedichte. Bochum [1898]; *Neue Lieder*. Bochum 1904; *Was die Ruhr mir sang*. Bochum 1909.

²³⁶ Paul Grabein: *Die Herren der Erde*. Roman aus dem Bergmannsleben. Berlin (u. a.) 1909, *Aus dem Reiche der schwarzen Diamanten*. Bilder aus dem Bergmannsleben. Leipzig (u. a.) 1910, *Dämonen der Tiefe*. Roman. Leipzig (u. a.) [1910].

²³⁷ Zech suchte sich wohl als deutschen Zola (vgl. Anm. 233 dieses Kapitels) und Erfinder der deutschen Bergbauliteratur zu gerieren. Als Entstehungszeit mancher Gedichte (wie etwa »Streikbrecher«) ist indes 1912 wahrscheinlicher: Im März 1912 kam es zu einem Streik von rund 250 000 Arbeitern des Ruhrkohlebergbaus (»Dreibundstreik«), den Zech unmittelbar miterlebte.

²³⁸ Robert [Zech]: [Rezension] (1913), 615.

²³⁹ Heinrich Hauser: *Schwarzes Revier*. Berlin 1930 (Neuausgabe hg. von Barbara Weidle. Mit einem Nachw. von Andreas Rossmann. Bonn 2010).

Das Entree des »harteckigen Zyklus«²⁴⁰ bildet die »Einfahrt«; sodann schildern elf Sonette, die lose in einen tageszeitlichen Ablauf zwischen »Mittagschwüle« und den »Silberstrom von Sternen« (R 13, [3] und [13], V. 1) eingebettet werden, das Grubengeschehen. Das letzte Gedicht wendet sich im Titel an »Die Ahnungslosen«, sonach an die nachgeborenen »[b]lassblonde[n] Kinder«, die »Frühherangereiften« (R 13, [14f.], V. 1), denen sich das elterliche Leid erst mit zunehmendem Alter offenbart. Bereits durch die Anordnung der Gedichte schafft Zech kontrastreiche Spannungen: »Der Kohlenbaron« (R 13, [8]) scheint eingezwängt zwischen den »Hauer«, der die eigentliche Abbauarbeit zu verrichten hatte,²⁴¹ und den »Agitator«, der die »Streikgelüste« (R 13, [9], V. 12) zu entfachen sucht; »Der Agitator« sieht sich seinerseits wiederum nachfolgend mit »Streikbrecher[n]«²⁴² konfrontiert.

In der Tat gemahnt der deutsche »Höhlenkäfer« Zech an seinen französischen Artverwandten, und so erweist Zech Zolas *Germinal* zunächst strukturell seine Reverenz: Im Roman wird der Streik von anderen Bergbauarbeitern nicht mitgetragen und das Militär eingesetzt; die Wiederaufnahme des Abbaus mündet (nach einem Sabotageakt) in die Katastrophe. Bei Zech wird dem »Aufruhr« ebenso mit »Sergeanten« begegnet (R 13 [9], V. 14; [10], V. 10), bevor es zum Unglück kommt. Auch in motivischen Details lehnt sich Zech an Zola an: Wie Zolas Protagonist Etienne Lantier wird der bei Zech durch den bestimmten Artikel typisierte agitatorische Aufwiegler als »Fremdling«²⁴³ eingeführt:

Ein schmalbestirnter buschig Fremder hat das erste Wort
und steilt den Arm wie eine Davidsschleuder gegen Riesen.

²⁴⁰ Robert [Zech]: [Rezension] (1913), 615.

²⁴¹ R 13, [7]. – Ein Vergleich von Kämpchen: Ruhr (1909), mit Zech zeigt etwa in diesem Fall deutliche intertextuelle Parallelen: So lassen Zechs Terzette (»Der Hauer summt ein dummes Lied zum Takt | des Hammers und zum Spiel der spitzen Eisen | und stockt nur, wie von jähem Schreck gepackt, || wenn hinten weit im abgeteuften Stollen | Sprengschüsse dumpf wie Donnerschläge rollen, | und stockt und lässt die Lampe dreimal kreisen.«) an Kämpchens »Geheimes Leben« (»Da – ein Knall – und Donnertosen | Schüttert durch Gebirg' und Stollen – | Weithin dröhnt des Schusses Grollen, | Der die Felswand sprengt, die harte. –« [11]) denken.

²⁴² R 13, [10]. – Vgl. hierzu auch »Streik«, »Streikbrecherlied«, »Die Antwort« und »Lumpenparade« in Kämpchen: Ruhr (1909), 116–119.

²⁴³ Emile Zola: *Germinal*. Aus dem Französischen von Armin Schwarz. Berlin [1927], 6 [u. a. wieder Frankfurt/M. 1983; ED der französischen Ausgabe Paris 1885 als dreizehnter Band des zwanzigbändigen Zyklus »Les Rougon-Macquart«]. – Vgl. zur Typisierung der Figuren auch Robert [Zech]: [Rezension] (1913), 619: »Das schwarze Revier ist quasi eine Schaustellung vorhandener Figuren oder deren Geistigkeit und der Dichter wirft sich als ein Recomandeur in die Brust: sieht, so sind die Menschen: der Hauer, der Kohlenbaron, der Agitator, die Streikbrecher. Und sieht: das ist das ausgedeutete Geschick der Gruben einfahrenden, der verschneiten Fabrikslast, der Arbeiterkolonie, der ahnungslosen Proletarierkinder«. – Erbe: [Rezension] (1914), 22, konstatiert indes, Zola habe als »Eroberer eines ungeheuer weiten Neulandes, viele überlieferten Werte zerstören« müssen; bei Zech sei indes das »Milieu, das früher selbstherrlich in den Mittelgrund trat, und, ungestaltet, alle Gestaltung durchbrach, [...] nun Material geworden, aus dem der Künstler sein Werk formt«.

Doch seine Stimme: zartes Vorspiel wie auf Orgelpfeifen
prüft erst die Inbrunst der Versammelten im Saal.
Dann donnern Wortlawinen wie ein lutherscher Choral
den Berg hinunter, die Erregtheit völlig zu verstießen.²⁴⁴

5

Insbesondere der von außen kommende Fremde hat hierbei in der zeitgenössischen Literatur handlungsauslösende Funktion, etwa Alfred Loth in Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* oder Moritz Jäger in *Die Weber*. Für Zech steht indes Zola im Mittelpunkt, und demgemäß intensiviert er die thematischen Bezüge. In der Schlussstrophe von »Im Dämmer« heißt es:

Fern aber ragen schon, von Dampf umzischt
des Walzwerks zwiegespaltne Feuerrachen
und harren des Winks, den Himmel zu zerfleischen.²⁴⁵

Bei Zola wird Etienne seinerseits durch roten Feuerschein, der »unter dem toten Himmel brannte[]«,²⁴⁶ überhaupt erst in den Bann des Bergwerks gezogen. Und bei Zola wie Zech verschmelzen die Arbeiter zu einer singularischen Masse²⁴⁷ und werden, wie im Eröffnungsgedicht, zu einer »aufmarschierte[n] Fracht« (R 13, [2], V. 9) entmenschlicht:

Dann knirscht der Dampfstrom über die Gerüste,
und, zehn zu zehn in Käfige verstaut,
schnellt sie das Seil hinunter in den Schacht.²⁴⁸

Zech gewährt Einblick in »eine sinnlos mechanisierte Welt, enthüllt seelenloses Menschentum, die furchtbare Fremdheit zwischen Mensch und Mensch«.²⁴⁹ Und wie das in diesen Gedichten Zechs ungenannt bleibende lyrische Ich begreift auch Etienne »nur eins: der Schacht verschlang Menschen in Haufen von zwanzig und dreißig so leicht, als fühle er gar nicht ihren Durchgang«.²⁵⁰ In reziproker

²⁴⁴ R 13, [9]. Im Folgenden werden semantisch bedeutsame Varianten der beiden von Zech verantworteten Ausgaben angeführt; die genauen bibliographischen Hinweise sind der Zusammenstellung in Kapitel 6.2 dieser Arbeit zu entnehmen. Hier: **8:** Berg] Hang R 22. – Vgl. etwa »Germinal«, Teil I, Kapitel 1, III, 3, IV, 3 und insbesondere IV, 4 und 7.

²⁴⁵ R 13, [4], V. 12–14. **12:** Fern ... umzischt] Einsam sucht eine Zither warme Nachbarschaft R 22 **13:** des... Feuerrachen] Der Pan der Schlote oben blafft R 22 **14:** harren... Winks] hebt das Maul R 22.

²⁴⁶ Zola: *Germinal* (1927), 5. – Vgl. auch »Streikbrecher« (R 22, 34, V. 10f.): »Himmel stürzen ein. | Gewaltig schlägt empor Hochfenschein«.

²⁴⁷ Zech bedient sich hierbei zumeist der militaristisch konnotierten Termini des Trupps oder des Heers: »der Trupp« (R 13, [2], V. 6), »das schwarze Heer« (R 22, 18, V. 6), »Menschentrupp« (R 13, [4], V. 5), »der Trupp weitgereister Frongestalten« (R 13, [10], V. 1).

²⁴⁸ R 13, [2], V. 12–14. **12:** Dann knirscht] Knirscht dann R 22 **13:** und... Käfige] schnellt sie, wie Bündel Stroh R 22 **14:** schnellt... Seil] das Förderseil hinunter R 22. – Vgl. zur Entmenschlichung auch das Gedicht »Der Idiot« (R 22, 32)

²⁴⁹ Soergel: *Dichtung* (1925), 474.

²⁵⁰ Zola: *Germinal* (1927), 30. Vgl. auch ebd., 31: »Eine halbe Stunde lang fraß der Schacht in dieser Weise Menschen mit seinem gierigen Schlund, unaufhörlich, immer hungrig, ein Riesendarm, der ein ganzes Volk zu verdauen vermochte«. – Vgl. auch »Die Hingesunkenen« (R 13, [13], V. 10f.): »Verdrossen stehn die dunklen Strassenzüge | und gähnen wie ein aufgerissner Schlund«.

Analogie wird der Mensch entmenschlicht wie technisiert, die Technik ihrerseits jedoch anthropomorphisiert. Die dergestalt entindividualisierten Arbeiter sind allenfalls numerisch von Belang, wie das Gedicht »Katastrophe« (später »Kleine Katastrophe«) zeigt:

Zwölf Männer wurden vom Gestein erschlagen!
Zwölf Tote hat die Erde ausgespien;
der Steiger hat's bewegt hinausgeschrien
und liess die Leichen in das Schauhaus tragen.

Zerstückt und schwarz verbrannt und rot zerschunden, 5
so lagen sie in Reih und Glied;
wer in der Früh noch sang sein Morgenlied,
verblutete aus unverbundnen Wunden.²⁵¹

Die folgenden Terzette schildern die Benachrichtigung der Hinterbliebenen, das »Kreischen nervenschwacher Weiber vor den brutalschönen Bildern einer Bergwerkskatastrophe«,²⁵² wobei sich Zech wiederum eng an Zolas Schilderung des Grubeneinsturzes anlehnt:

Da schwätzten sich des Aufruhrs blinde Boten
ins Dorf hinunter und von Haus zu Haus 10
und trieben die erschrocknen Fraun hinaus;
die stürmten das vergitterte Portal
des Bein Gebäudes in verbissner Qual
und schlügen sich verzweifelt um die Toten.²⁵³

Nicht zuletzt durch die Darstellung der Katastrophe wird der Bergbau hier zu einem »ernste[n] Sinnbild des menschlichen Lebens«,²⁵⁴ und tatsächlich atmen wenige Verse Zechs noch einmal romantische Luft, sie schildern indes nur mehr eine Eichendorffsche Landschaft, während etwa Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*

²⁵¹ R 13, [11]. **1:** Zwölf] Zehn R 22 **2-3:** Zwölf... hinausgeschrien] vom Rauch verschluckt und wieder ausgespien. | Der Doktor stolperte mit eingesackten Knien R 22 **5:** Zerstückt und] Zerstückelt, R 22 **7:** wer] was R 22.

²⁵² Robert [Zech]: [Rezension] (1913), 615f.

²⁵³ R 13, [11]. **9:** Da... blinde] Schon schwätzten Ahnungen, die blinden R 22 **10:** ins] sich in das R 22. **11:** erschrocknen Fraun] erschrockenen Frauen R 22 **13:** verbissner] verbissener R 22. Vgl. Zola: *Germinal* (1927), 497: »[...] [D]ie Bergleute, die [...] nach dem Dorf gerannt waren, hatten schon die Familien in Schrecken gejagt; ganze Scharen von Weibern, Greisen und Kindern liefen schreiend und jammernd herbei. Man mußte sie zurückdrängen; [...]. Viele der Arbeiter, die heraufgeholt waren, blieben da [...]. Die Weiber umstanden sie flehend und fragten nach den Namen«. – In einer nachgelassenen Fassung des Gedichts (AdK, Zech 12, 35) lautet V. 11: »und trieb die Frauen in die Regennacht hinaus«, wodurch Zech sein Gedicht noch enger an Zola: *Germinal* (1927), 503, anlehnt: »Ein Platzregen hatte die Menge durchnäßt, ohne daß sie zurückwich«.

²⁵⁴ Novalis (d. i. Friedrich von Hardenberg): *Heinrich von Ofterdingen*. In: Werke. Hg. und kommentiert von Gerhard Schulz. München ⁴2001, 185.

noch den Geist des Montanwesens an sich romantisieren kann.²⁵⁵ In der preziösen Metaphorik der »Mittagschwüle« scheint die industrialisierte Wirklichkeit weit entfernt:

Die Schieferdächer flimmern, und kein Wind verweht
das schwere Rauchgewölbe über der Kohlenzeche.

Und ein geheimnisvoller Bann hält alle Dinge
in einer Luft, die weiss ist, düftelos und weit,
wie Perlen auf gespannter Silberschnur gereiht,
dass kaum ein Baum sich regt noch eines Vogels Schwinge. (R 13, [3])

Doch dekonstruiert Zech alsbald dieses romantische Ideal, die »romantisch dudelnde[] Blaublümchenweise«²⁵⁶ unter naturalistischen Vorzeichen, und die Allianz des Menschen mit der Natur weicht einem ausbeuterischen Verhältnis. Lediglich in Vergleichen können sich Flora und Fauna noch behaupten: Menschen werden zu einer »aufgescheuchte[n] Herde«, die Arbeiterkolonie gleicht einer »Insel, ganz nahe an der Küste«, und die Stadt wird zur »Natter« (R 13, [2], V. 5; [5], V. 1; [12], V. 5). Vom Grün zeugt allenfalls nur mehr ein »Gartenklecks« (R 13, [5], V. 10), während die Natur selbst zu einer Abraumhalde verkommt:

Noch einmal wirft der Drahtseilzug mit Kreischen
den Schlackenschutt hinunter in die flachen
Gelände, drin der Schwefelumpf erlischt.²⁵⁷

Die Sonette reflektieren eindrücklich die realen Entwicklungen. Einerseits benötigten Dörfer und Städte insbesondere aufgrund der Zuwanderung an Arbeitern mehr Fläche; symptomatisch mag hierfür etwa die Entwicklung Gelsenkirchens stehen, dessen Einwohnerzahl zwischen 1871 und 1910 um mehr als das Zwanzigfache wuchs. Zugleich beanspruchte die Industrie immer größere Gebiete für sich, und so bleiben, wie Zech durchaus subtil-kritisch vermerkt, lediglich

schmale Wiesenflächen,
wo trägen Laufs in halbversiegten Bächen
die Laugen schmutziger Fabriken fliessen. (R 13, V. 2–4)

An die Stelle eines romantisierten künstlichen Paradieses, des »geheimnisvolle[n] Bann[s]«, ist die irdische Zerstörung getreten, die der Gang in die Tiefe zeitigt. Künstlich ist »die bunte Lichterkette der Fabriken« (R 13, [4], V. 2), die das »Labyrinth des modernen Industrielebens«²⁵⁸ zu erhellen sucht, doch führt keine »Ausfahrt« (in Analogie zum Eröffnungsgedicht des Zyklus) aus den »schwarze[n] Löcher[n]« (R 13, [14], V. 6), und das Revier bleibt dunkel:

²⁵⁵ Auch in Kämpchens Gedichten finden sich bisweilen deutlichere Spuren einer romantisierten Vorstellung des Bergbaus – nicht zuletzt, da der Bergmann und Autor einer anderen Generation als Zech angehörte (1847–1912).

²⁵⁶ Robert [Zech]: [Rezension] (1913), 619.

²⁵⁷ R 13, [4]. **9–11:** Noch... erlischt Die Straße fließt nicht aus und sammelt Tiergeruch. | Die Waldung steht, ein ewiger Fluch | an dem Verliebte ihre Lust zerkreischen R 22.

²⁵⁸ Robert [Zech]: [Rezension] (1913), 616.

Nachtnebel löscht die bunte Lampenlüge.
Verdrossen stehn die dunklen Strassenzüge
und gähnen wie ein aufgerissner Schlund. (R 13, [13])

10

Zech sah in seiner Sammlung jedoch »nur ein Teilmotiv der großen Fuge« verwirklicht, »die lyrisch, balladisch, rhapsodisch das verkramptfe Erlebnis der Schwerindustrie umreißt und harmonisiert zum Weltgedicht«.²⁵⁹ Überdies bekannte er, das *Schwarze Revier* habe ihm zwar

manche Freude gemacht. Ich bedaure aber doch, daß ich es in der vorliegenden Form herausgegeben habe. Es ist nur ein Drittel der Gedichte, die eigentlich diesem Zyklus angehören. Die anderen zwei Drittel sind meines Erachtens stärker. Vielleicht kommen mit der Zeit noch ein paar hinzu. Ich gedenke 1915 damit abzuschließen.²⁶⁰

Der Erste Weltkrieg verzögerte Zechs Pläne, und erst 1922 erschien eine »neue, gänzlich umgestaltete Ausgabe« des *Reviers*. Der Zyklus versammelt nunmehr 47 mitunter mehrteilige Gedichte (insgesamt somit 52); zu den zwölf Sonetten der Ausgabe von 1913 kommen 36 weitere hinzu. Jedem Sonettdutzend ordnet Zech ein Gedicht zu, das sich nicht der Sonettform bedient; eines von ihnen wiederum beschließt den im Musarion-Verlag veröffentlichten Band.²⁶¹ Die Sonette der Ausgabe von 1913 wurden in veränderter Reihenfolge in ihn integriert; lediglich »Streikbrecher« und »Kleine Katastrophe« folgen noch immer unmittelbar aufeinander.

Die Neuausgabe eröffnet ein Proömiumsonett (»Vorspruch«), in dem ein arbeitslos gewordenes lyrisches Ich als Bettler zur Tat aufruft. Das folgende Sonett rückt sodann die »Tempel« der Industrie an die Stelle heidnischer wie christlicher Kultstätten:

Umwaldet von den sieben Kohlehügeln
westlicher Industrien wächst ein Dom empor:
ein Hadestor,
aus dem die schwarzen Engel, die den Erdball bügeln,

Odem erfahren und den Eisenhall der Hufe.
Um seine Mauerflanken kocht die Ruhr, der Rhein:
das Firmament hat keinen Eigenschein,
Gewalt schäumt Farben und die donnerdunklen Rufe.²⁶²

5

²⁵⁹ Robert [Zech]: [Rezension] (1913), 619.

²⁶⁰ Brief Zechs an Zweig vom 2. August 1913. In: Zweig/Zech: Briefe (21987), 42f., hier 43.

²⁶¹ Die vier nicht in der Sonettform verfassten Gedichte sind »Der Altersschwache«, »Das Grubenpferd«, »Charleroi« und »Ein neues Lebenslied«. In: R 22, 27, 29, 47f. und 57f.

²⁶² R 22, 6. Varianten in Zechs wohl später entstandenem »Handexemplar« (AdK, Zech 12, 5):
1: Kohlehügeln] Schornsteinhügeln 2–3: westlicher... Hadestor] der Eisenstadt, wölbt sich ein schwarzer Dom empor | und reisst es auf, das höllenhafte Tor 4: bügeln] zügeln 5: Odem... Eisenhall] den Atem holen und den Donnerhall 8: Gewalt... Rufe] aus Rad und Dampf schrill klirren Stundenrufe.

Die *septem montes Romae* werden als »Kohlehügel[]« industrialisiert und geographisch zwischen Ruhr und Rhein situiert;²⁶³ zugleich mythologisiert Zech den Zechenschacht als Eingang in die Unterwelt und synthetisiert metaphorisch das heidnische »Hadestor« mit dem christlichen »Dom«.²⁶⁴ Die Bergbauarbeiter werden pathetisch zu »schwarzen Engel[n]« überhöht, die gleichwohl eher apokalyptischen Reitern ähneln.

Die sodann folgenden zehn Sonettebettet Zech in einen tageszeitlichen Verlauf und dekonstruiert in dieser temporalen *tour d'horizon* abermals romantische Assoziationen: »Herbstmorgens« etwa zeigt sich die Landschaft weniger autumnal erfüllt denn »gespenstisch fahl«, »[s]croff und novemberleer« (R 22, 7, V. 4 und 7). Der Refus der Romantik zeigt sich im *Revier* auch an Zechs Behandlung der Versschlüsse: Während kein Sonett durchgängig weibliche Endungen aufweist, verwendet er gleich mehrfach ausschließlich männliche Versschlüsse – so häufig wie keine andere der 36 Endungsvarianten.²⁶⁵

Nachdem der Tag in der von »falschem Licht« (R 22, 15, V. 2) erleuchteten Nacht sein Ende findet, fungiert die »Kohlenhütte« als Bindeglied zu einem weiteren Teil des Zyklus: Einerseits greift das Sonett die zeitliche Motivik der vorhergehenden Gedichte auf, führt diese jedoch zu einem zeitenthobenen Stadium, in dem »Tag und Nacht« verschwimmen, da »jahraus, jahrein« dieselbe Monotonie vorherrscht (R 22, 17, V. 4 und 12). Andererseits weist der Titel auf die folgenden Sonette voraus, die sich mit dem Bergbau im Besonderen und seinen Berufen befassen. Zech porträtiert unter anderem die »Gießerei«, »Seilbahn« und »Hammerwerk«, »Fräser«, »Kohlenstauer« und »Wagenschieber«, aber auch das blinde »Grubenpferd«.²⁶⁶ Zechs Vertrautheit mit den montanistischen Gegebenheiten wird bereits an den Titeln offenkundig und zeigt sich insbesondere in den Gedichten, in denen er mit »Dampfhammergewicht«, »Nickelprojektilen[n]«, »Transmissionen«, »Panzerschliff«, »Bessemerbirne« und »gesichertem Ventil« die Arbeiteratmosphäre terminologisch untermauert.²⁶⁷

²⁶³ Vgl. hierzu auch Jan-Pieter Barbian/Hanneliese Palm (Hg.): *Die Entdeckung des Ruhrgebiets in der Literatur*. Essen 2009 (Schriften des Fritz-Hüser-Instituts für Literatur und Kultur der Arbeitswelt 18).

²⁶⁴ Vgl. bereits Zechs Selbstrezension (Robert [Zech]: [Rezension] [1913], 616 und 619), in der er ebenfalls auf die Antike rekurriert, um seine Vorstellung einer »neue[n] Gefühls- und Ausdrucksmöglichkeit« zu begründen: »Den Griechen graute vor der Götter Neid. Wir haben ihre kleinen Götter gestürzt und längst begraben. Aber das Grausen vor dem Neide höherer Gewalten ist um so größer geworden«. Vgl. auch die Verse 13f. des vorliegenden Gedichts: »Es steift den Hals der herrische Vulkan, | der Puls Jehovas friert und stockt« (R 22, 6).

²⁶⁵ Durchgängig männlich schließen »Fabrikstraße tags«, »Da unten walzt...«, »Seilbahn« und »Kleine Kolonie IV« (R 22, 10, 15, 21 und 43). – Vgl. ferner »Herbstmorgens« (R 22, 7), in dem lediglich V. 12 unbetont endet.

²⁶⁶ R 22, 19–21, 23f. und 28f. – Vgl. zum »Grubenpferd« auch das entsprechende Gedicht Kämpchens (in: *Ruhr* [1909], 53).

²⁶⁷ R 22, 8, V. 5 und 9; 13, V. 1; 22, V. 9; 23, V. 14; 46, V. 12.

Zugleich intensiviert Zech verglichen mit früheren Gedichten die mythisch-religiöse Metaphorik, um die archaisch-monströse Monumentalität des Montanwesens zu verdeutlichen, was den »sozial-religiöse[n] Geist«²⁶⁸ des Zyklus verstärkt. Die *septem montes Rurae* werden unter anderem bevölkert von »[d]es Ostens Völkerscharen«, »Kyklopen«, einem »Medusenhaupt«, »Satan«, »Erzmutter Salome«, »Golem, Mohamed und Rom«, einem »Barbar« sowie »Mastodont« und »Reptil«; man hört »Choräle«, die »Legende vom verlorenen Sohn«, einen »Hosiannahsturm« und riecht »Weihrauchdämpfe«, sodass das gesamte *Revier* »scharf auf der Schneide zwischen Gott und Baal« zu stehen scheint.²⁶⁹

Dies veranschaulicht auch die Nähe von Zechs Metaphorik etwa zu Heyms »Gott der Stadt«, um den »die großen Städte knien«.²⁷⁰ Heym hatte in der Nachfolge Plutarchs Pan und die Götter für tot erklärt: »Ja es sind keine Götter, es kann keine Götter geben, der große Pan ist tot, aber ich muß sie mir schaffen, um mit ihnen sprechen zu können, denn mit wem sollte ich es sonst«.²⁷¹ Heym wie Zech bemühen sich um eine dergestalt entmythologisierte Remythologisierung der industrialisierten Gegenwart: »Der Pan der Schlotte oben blafft | und hebt das Maul, den Himmel zu zerfleischen«.²⁷² Obgleich sich einige »Georg Heym-scher Art verwandte Gedicht[e]«²⁷³ finden lassen, bedient sich Zech in geringerem Maße dessen bildlicher Drastik: Während etwa bei Heym »der Städte Schultern knacken«, ist es bei Zech lediglich »[d]es Hammers Maulwerk«, dessen »Kiefer[] knacken«.²⁷⁴

Doch deshalb zeugen Zechs Gedichte in nicht geringerem Maße von der Moderne, die der Autor literarisch auch durch die Zeitschrift *Das neue Pathos* selbst förderte. Seine Verse werden etwa von »Hochbahnzüge[n]« beziehungs-

²⁶⁸ Soergel: Dichtung (1925), 471.

²⁶⁹ R 22, 6, V.10f.; 14, V.3, 8 und 14; 15, V.10; 20, V.14; 22, V.11; 28, V.3; 31, V.9 und 13; 32, V.5; 46, V.9; 56, V.15.

²⁷⁰ Heym: DS (1964), Band 1, 192.

²⁷¹ Tagebucheintrag Heyms vom 20. Juli 1906 in: Heym: DS (1960), Band 3, 54f., hier 54. – Vgl. auch Martina Adami: Der große Pan ist tot? Studien zur Pan-Rezeption in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Innsbruck 2000 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 61; zugl. Innsbruck [Diss.] 1998).

²⁷² R 22, 12, V.13f. Zur früheren Fassung des Gedichts vgl. Anm. 245. – Vgl. hierzu etwa die Schlussstrophe von Heyms »Dämonen der Städte« (in DS [1964], Band 1, 186f.). Auch Zechs »Natternbiß« (R 22, 22) tätigt Anleihen an Heyms »Dämonen«: Beide Gedichte bedienen sich etwa der Wendung »wie ein Reptil«.

²⁷³ Soergel: Dichtung (1925), 474. – Auch ein systematischer Vergleich Zechs mit anderen (zeitgenössischen) Autoren (wie etwa Trakl) steht noch aus. Angedeutet sei, dass Zech beispielsweise in dem Sonett »Agitator« das Schlussterzett ändert und mit dem »Föhn« (R 22, 30, V.14) ein von Heym nicht, von Trakl jedoch mehrfach verwandtes Wort gebraucht. Zech könnte es aus Trakls Sonett »In der Heimat« (HKA 1, 60/ITA, 2, 423–426/DB, 58) gekannt haben, das er an anderer Stelle plagierte (vgl. Anm. 350 dieses Kapitels), und worauf auch das zweite Terzett von Zechs »Vesperpause« hindeutet. Die Verse »Vom Dach herab, das Tau und Teer vertropft, | droht Unheil« (R 22, 26, V.12f.) lassen ebenfalls an »In der Heimat« denken, dessen zweites Terzett lautet: »Der Katze Schatten gleitet blau und schmal | Vom morschen Dach, das nahes Unheil säumt«.

²⁷⁴ Heym: DS (1964), Band 1, 187, und R 22, 24, V.5 und 7.

weise der »Hochbahn« durchfahren;²⁷⁵ an Anschauung mangelte es dem Dichter hierbei nicht, hatte doch 1901 entlang der Wupper die erste deutsche Hochbahn ihren Betrieb aufgenommen, im darauffolgenden Jahr in Berlin eine zweite. In dem Sonett »Station E...«²⁷⁶ schildert Zech in freien Verslängen mit jeweils sechs bis sechzehn Silben die Zersiedelung der Landschaft: »Die Reihen-Häuser schieben sich wie Fächer | phosphoreszierend in die Ebene hinein« (R 22, 46, V.5f.). Industrialisierung und Verstädterung hatten ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer zunehmenden Wohnungsknappheit geführt, und nicht zufällig nahm der sozialreformerische Wohnungsbau ab der Jahrhundertwende und sodann in der Weimarer Republik eine wichtige Rolle ein. Auch das Reihenhaus fand hierbei eine gewisse Verbreitung, wenngleich ihm in Deutschland nicht die Anerkennung der englischen *terraced houses* zuteilwurde. Auf diesen zeitgenössischen sozialpolitischen Diskurs rekurriert Zech in »Station E...« ebenso subtil wie in dem Sonett »Vesperpause« auf eine ästhetische Innovation:

Zinkschmelzerinnen wölben Hüften aus und Brust.
Bisweilen fällt aus ihren Augen ein gehetztes Schimmern
deutbar wie Films, die plastisch auf der Leinwand flimmern.
Schmerzfalten der Gesichter sind vom Erzstaub überruht. (R 22, 26)

5

Zech nutzt die markanten Gebärden und Mimik der Darstellerinnen und Darsteller der Stummfilme als *tertium comparationis*, um die Gesichter der Zinkschmelzerinnen zu skizzieren. Der filmische Blick führt zwar zu einer größeren Distanz des Betrachters zu den »Schmerzfalten« der Arbeiterinnen, die ihn gewissermaßen auf ästhetisiertem Umweg erreichen, doch werden deren Blicke zugleich für ihn »deutbar«.

Diese deutend-deskriptive Bestandsaufnahme weicht im dritten Teil des *Reviers*, der unmerklich ungefähr in der Mitte des Gedichtbands beginnt, einer politisch engagierten Lyrik. Zunächst war das zumeist abwesende, selten in einem plurali-

²⁷⁵ »Der Wind schafft dächerwärts sich reitende Klaviere, | aus denen Hochbahnzüge Sinfonien schlagen« (R 22, 14, V.10) bzw. »Die Hochbahn nur steigt auf: ein All ins All | und sprengt mit scharfem Bug das Wolkengatter« (R 22, 16, V. 7). – Czapla: Profilierung (2009) untersucht zwar Zechs Dichtungen im Kontext »symphonischer« Lyrikanthologien, ohne jedoch auf das Gedicht »Roter Abend« (R 22, 14, hier V.10f.), dessen »Sinfonien« und deren »Thema –: Anarchie!« einzugehen.

²⁷⁶ Die verkehrsreichste Station der Wuppertaler Schwebebahn wurde im Volksmund als »Elberfelder Badewanne« bezeichnet und mag für den Titel von Zechs »Station E...« (R 22, 46) Pate gestanden haben, wenngleich die elliptischen Auslassungspunkte keine geographisch genaue Zuordnung des Gedichts ermöglichen. So ließ etwa der präzisierende Untertitel »Unfern Essen«, den Zech bei der Erstveröffentlichung des Gedichts »Mittagschwüle« (Der Sturm 2 [1911/12], Nr.73, 583) verwandte, auch an die Stadt an der Ruhr denken, die um die Jahrhundertwende das größte Schienennetz des Ruhrgebiets besaß. Möglicherweise bezieht sich Zech auch auf die Emscher, die als »Kloake des Ruhrgebiets« genau zwischen »Herne – Recklinghausen« verläuft, wie der Autor »Station E...« in seinem »Handexemplar« (AdK, Zech 12) umbenannte. Wahrscheinlich ist indes ferner, dass »E« für Emmy Schattke steht, die zunächst in Elberfeld, später in Essen als Lehrerin tätig war, und zu der Zech ein vielleicht nicht nur platonisches Verhältnis unterhielt.

schen »Wir« präsente lyrische Ich gezwungen, »ein Leben ohne Sinn zu führen« in der ewig währenden »uhrenlose[n] Schicht« (R 22, 11, V. 11; 10, V. 14). Insbesondere die Uhr verdeutlicht leitmotivisch die monotone Industriewirklichkeit:

Tag und Nacht das tonlos hohle Atemholen
unsichtbarer Uhren, das den Werktag dreht,
ohne Pause hart durch tausend Hände geht
und das Gold herausstampft aus den schwarzen Kohlen.²⁷⁷

5

Und vielleicht nicht zufällig kommt der »Agitator« in der numerischen Zyklusmitte zu stehen (R 22, 30). Mögen die »Streikbrecher« seine Versuche einstweilen zunichtemachen, deutet sich sukzessive eine Veränderung an, die sich in einer Modifikation des Leitmotivs ausdrückt: »Jäh schlagen Uhren an, und dächerwärts Sirenenlungen« (R 22, 34, V. 9). Immer häufiger gibt sich in den Gedichten ein lyrisches Ich zu erkennen: zunächst indirekt, indem als Sprecher der Sonette etwa ein Kind oder ein Schwerverletzter ausgegeben wird (R 22, 41, 50–52), sodann tritt es (erstmals seit dem Proömium) auch uncamoufliert in Erscheinung (R 22, 46, 55). Immer häufiger adressieren die Sonette ein Du (R 22, 10, 28, 37, 43, 49), dessen »Brust« erste »Zuversichtlichkeiten [eratmet]« (R 22, 43, V. 9). Und immer öfter tritt mit dem pluralischen Wir die geeinte Arbeiterschaft als Sprecher der Gedichte auf (R 37, 49, 54, 57), die sich zusehends von ihrer frühen Passivität befreit, als sie »nicht wissen« möchte und »unterjocht« ihr Geschick erduldet (R 22, 11, V. 5 und 21, V. 12). Einen vorläufigen Höhepunkt findet die zunehmend souveränere Selbstbehauptung in dem Sonett »O braunes Herz der Erde« (R 22, 45), in dem Zech an das Schlusskapitel von Zolas *Germinale* anknüpft:

Es werden Tage aufgehn über Halden,
rußenden Schorn, Schwungrad und Förderturm,
die mit April und splitterndem Wolkensturm
den Erzgrund ackern werden und bewalden.

Der Väter Bauerntum wird wiederkommen.
O braunes Herz der Erde, die laut ruft!
Ruft, wenn der eisige Schacht uns klein nach unten stuft.
Fron hat uns das Gesicht, nicht das Gehirn genommen.

5

Das wilde Bluten ging uns nicht verloren,
das ohne Grauen fortwirkt in der Nacht,
die uns zu stummen Gliederpuppen macht.

10

Der Samen lebt! wenn Mark und Muskel stirbt,
Verbrauchtes rauchend an der offenen Luft verdirbt.
Aus unseren Söhnen werden wir emporgeboren.

²⁷⁷ R 22, 17. – Vgl. das Gedicht »Mittagsschwüle«, das zeitentrückt-monotonen Stillstand schildert (»Kreisrunder Spiegel ist der Turmuhr Zifferfläche, | darin, ein Sprung, der schwarze Zeiger steht«; R 22, 9, V. 1f.), während in »Natternbiß« die Arbeiter »die Minuten, die Sekunden« ihrer Schicht zählen (R 22, 22, V. 3). Die Uhr wird in »Der Invalid« zum Sinnbild der Industriebauten, die ein »riesenhafte[s] Uhrgehäuse« aus »Stahl und Stein« scheinen (R 22, 33, V. 9).

Strukturell ist Zolas Roman im überarbeiteten *Revier* von 1922 weniger dominant als in der Fassung von 1913, umso präsenter jedoch in einzelnen Gedichten. Zolas *germe*, der als ›Keimmonat‹ des Revolutionskalenders dem *floréal* vorausging, kehrt in der Monatsangabe des dritten Verses ebenso wieder wie im »Samen« der letzten Strophe.²⁷⁸ Doch ist die *germination* einstweilen noch zukünftige Hoffnung, worauf die futurischen Verbformen (V. 1–5 und 14) verweisen, die den Blütemonat auf die folgenden Generationen übertragen. Das lyrische Wir hegt dennoch keinen Zweifel daran, dass die Arbeiter aus dem »eisige[n] Schacht« in revolutionärer Himmelfahrt zum Tage »emporgehoben« werden.

Vor Rückschlägen sind die Bergarbeiter auf diesem Weg jedoch nicht gefeit, wie die bisweilen symbolisch aufgeladenen Monatsangaben im dritten Teil des *Reviers* verdeutlichen. An einem »Julitag« warten sie »auf den Regen tausend Jahre schon«,²⁷⁹ doch der »Juniregen« führt zu keiner Verbesserung ihrer Situation, da die alten Führungsschichten – notfalls mit Gewalt – noch ihre Positionen behaupten:

Der ganzen Bande lag der Aufruhr weiß im Blick
Und so als säßen ihm schon Messer im Genick
schiele der Adel nach dem Militär.²⁸⁰

10

Die Gedichte werden zunehmend agitatorisch grundiert, und so endet etwa die arbeiterbewegte »Mai-Nacht« in einem ideologisierten Terzett, das ein Schriftbanner wiedergibt:²⁸¹ Die »Schlaf-schlaffe Stadt« (R 22, 55) soll aus dem politi-

²⁷⁸ Vgl. Zola: *Germinal* (1927), 547 und 559f.: »Es war vier Uhr morgens; die Kühle der Aprilnacht milderte sich beim Herannahen des Tages. [...] Frösteln durchzog die schlafende schwarze Landschaft; man spürte jenes unbestimmte, verschwommene Geräusch, das dem Erwachen der Erde vorausgeht. [...] Unter seinen [Etiennes] Füßen dröhnten ununterhörlich die dumpfen Schläge der Spitzhacken. [...] Die Aprilsonne stand jetzt hoch am Himmel, strahlte in vollem Glanze und erwärmte die fruchtbare Erde. Aus ihrem nährenden Schoß sproß das Leben hervor; die platzenden Knospen entfalteten sich zu grünen Blättern; die Felder erbebten unter der Üppigkeit der Gräser. Allenthalben dehnten sich die Körner und sprengten die Erde in ihrem mächtigen Bedürfnis nach Licht und Wärme. Strömende Säfte flossen in Flüsterstimmen dahin; das Geräusch der Keime glich einem unermeßlichen Kuß. Die Kameraden hieben heftig drauflos, immer vernehmlicher, als ob sie sich dem Erdboden näherten. Von diesem Getöse war die Landschaft erfüllt, die im Sonnenglanz des Frühlingsmorgens dalag. Menschen drangen zur Oberfläche, eine schwarze Armee von Rächern, langsam aus den Furchen hervorwachsend. Anschwellen würde dies Heer im Laufe der Jahrhunderte, und bald würde unter seinem Schritt die Erde erbeben.«

²⁷⁹ R 22, 37, V. 1 und 8. Auch in »Kleine Kolonie II« (R 22, 39, V. 7) dauert die »Julihitze« noch an.

²⁸⁰ R 22, 53. – In seinem »Handexemplar« (AdK, Zech 12, 79) sind die Verse vollständig entpolitisiert: »Da brach die Sonne durch, das taubeglänzte Haar | der Bäume wurde wie ein Lämmerfell | so weich und hell«. – Nicht nur verteidigen sich die Eliten, sondern auch die Arbeiter selbst scheinen noch nicht zur Revolution bereit zu sein: So endet die »Mainacht [...] vor dem Schwellenpfosten der Kantine« und der Tag der Arbeit im »Säuferhythmus« (R 22, 44, V. 2 und 12).

²⁸¹ R 22, 54, V. 12–14: »Gebt Raum auf Halden, Werften, Glacis, | gebt Raum auf Rasen, Blumenbeet und Kies | dem Mai, der unsere Kehlen heimsucht als ein Schrei!« Zechs ana-

schen Dämmerzustand gerissen und durch »Ein neues Lebenslied« (R 22, 57f.) zur Morgendämmerung geführt werden. Wie die übrigen expressionistischen Dichter, die den Ersten Weltkrieg überlebt hatten, war Zech »um ein Jahrzehnt herausgewachsen, höher hinauf aus dem frühen Werk«.²⁸² So beschließt er, der 1918/1919 beim »Werbedienst der deutschen sozialistischen Republik« angestellt war, sein *Revier*, das 1922 in politisch wechselvoller Zeit erschien, mit einem Gedicht, das metaphorisch unmaskiert Stellung bezieht:

[...] Wir sind bereit!
Wir heben Fäuste wider diese Zeit
und unsere Fahne, die ist rot.

Wir sind nicht zehn, nicht tausend bloß:
wir sind Millionen schon zum Schwur geballt.²⁸³

20

Damit unterscheidet sich die späte Fassung des *Reviers* deutlich von der früheren, die noch »ohne Tendenz« ist und das Schicksal der Arbeiter »nur in der Gewalt ihrer stummen und lebendigen Tragik« schildert. Zech stellt »eine ganze tragische Landschaft dar[]«,²⁸⁴ der er sich in einem weiteren, als Privatdruck veröffentlichten Gedichtband widmete.²⁸⁵

Der Landschaft, seiner »Scholle« erinnerte er sich, als er 1912 nach Berlin zog; die *Sonette im Exil* zeugen von seiner Hassliebe gegenüber der »Fabrikstadt« an der Wupper, »der ich in Verdruß | den Rücken wandte um im Grün wo aufzuleben«.²⁸⁶ Doch zugleich sehnte er sich im »Exil« nach der »blassen Blonden in der Ferne« – Symbol für die alte Heimat und Metapher für die Studienrätin Emmy Schattke zugleich –,²⁸⁷ da in der Großstadt Berlin seine »Nerven rasen wie die

phorische Reihung gemahnt in ihrem Duktus an das politisch konträre vierstrophige Schlussgedicht von Felix Dahns »Kampf um Rom«, das von der Forderung »Gebt Raum, ihr Völker, unserm Schritt« gerahmt wird (Felix Dahn: Ein Kampf um Rom. Historischer Roman. Berlin, Darmstadt und Wien 1963, 700). – Die Forderung »Gebt Raum« kehrt ferner auch in Zechs Dichtung mehrfach wieder, etwa im ersten Sonett der »Flußlandschaften in Flandern« (G 20, 58), aber auch in dem Vorkriegsgedicht »Hochwasser« (AW 1, 52).

²⁸² Paul Zech: Dichter und gedichtfeindliche Gegenwart. In: AW 4, 111–114, hier 112 [zuerst in: Volksbühne 3 (1922/23), 15–17].

²⁸³ R 22, 57. – Unklar bleibt indes, »wie stark Zech sich in dieser Zeit gewerkschaftlich und in der SPD politisch engagiert hat«, obgleich er vorgab, den Sozialdemokraten »seit fast 20 Jahren als Genosse« anzugehören (Martínez: [Nachwort] [1989], 151).

²⁸⁴ »g« [d. i. Stefan Zweig]. In: Neue Freie Presse Nr. 17470 vom 13. April 1913, 36f.

²⁸⁵ Paul Zech: Schwarz sind die Wasser der Ruhr. Gesammelte Gedichte aus den Jahren 1902–1910. Berlin-Wilmersdorf [1913].

²⁸⁶ [Die Sonette aus dem Exil] I/[Der blassen Blonden in der Ferne] I/Blassverweinte Frau. In: DLA, A:Zech, 60.34 [Die Gedichte an eine Dame in Schwarz], 4; DLA, A:Zech, 61.88 [Der blassen Blonden in der Ferne], [2]; Die weißen Blätter 1 (1913/14), Nr. 2, 168; FHI, Ze A 120; P.Z.: Sonette aus dem Exil. Berlin [1948], 6f.; wieder in: P.Z.: Wuppertal. Bergische Dichtungen. Begegnungen mit Else Lasker-Schüler. Hg. von Christoph Haacker. Wuppertal 2013, 22.

²⁸⁷ Vgl. Anm. 276 sowie Martínez: [Nachwort] (1989), 168f.: »Etwas von 1906 an stand Paul Zech in freundschaftlicher Beziehung zur Elberfelder Studienrätin Emmy Schattke. [...] [I]n den Jahren bis 1918 aber, vor allem nach dem Umzug nach Berlin und während des

Kolbenstangen | an Pumpen«,²⁸⁸ und so nutzt Zech den zwölfteiligen Zyklus auch zu einer poetologischen Ästimation:

Ich schrieb dir einen Namen zu und ließ ihn klingen
im Silbenfall der vierzehn Zeilen des Sonetts:
Vokale, funkeln wie die Farben des Buketts
am Feiertag des Spiels mit goldenen Ringen.

Nichts ist mir so vertraut wie dies: Du blasse Blonde –
Nach diesem meß ich aller Dinge Ursprung aus.
Du bist ein Wiederkehrn, wie an dem Uhrenhaus
des blanken Zeigers immergleiche Kreiselronde.²⁸⁹

5

Die eiserne Brücke

Zechs Gedichtband, der 1914 als erster bei einem »seriösen Verleger«²⁹⁰ erschien, war zugleich sein bis dato umfangreichster und vielleicht »eines seiner Hauptwerke«:²⁹¹ In spiegelsymmetrischer Anordnung subsumiert Zech je dreißig Gedichte und teils mehrteilige Gedichtkomplexe unter den Überschriften »Das grüne Ufer« sowie »Das gebirgichte Ufer«, zwischen die ein zwölf Gedichte umfassendes »Zwischenspiel« eingebettet ist. Insgesamt umfasst der Band somit 72 (das heißt sechs mal zwölf) Gedichtkomplexe mit insgesamt 86 Gedichten, die nach Angabe Zechs »1910/11« (»Das grüne Ufer«) beziehungsweise »1911/12« (»Das gebirgichte Ufer«) entstanden sind, was sich gleichwohl nicht verifizieren lässt. Der Titel könnte möglicherweise auch auf Zechs Umzug nach Berlin verweisen,

Krieges, wurde Emmy Schattke für Zech, bezeichnenderweise aus der sicheren Entfernung, zur Vertrauten und Geliebten«. – Ob der Doppelgesichtigkeit der Gedichte wurden zwei der Sonette (»[Die Sonette aus dem Exil] III«/»[Der blassen Blonden in der Ferne] III«/»[Zwei Sonette an eine Dame in Schwarz] I«/»Nun bin ich wie die Stunde« und »[Die Sonette aus dem Exil] XI«/»[Der blassen Blonden in der Ferne] II«/»[Der blassen Blonden in der Ferne] XI«/»[Zwei Sonette an eine Dame in Schwarz] II«/»Die Du ganz einsam bist«) in die von Karl Lerbs verantwortete Anthologie »Chorus Eroticus. Neue deutsche Liebesgedichte« (Leipzig 1921, hier 55f.) aufgenommen. Zech selbst leistete einer erotischen Deutung des Zyklus später weiteren Vorschub, indem er den »Sonetten aus dem Exil« »Die Sonette von der Wiederkehrn« an die Seite stellte und beide unter dem Titel »Die Gedichte an eine Dame in Schwarz« zu einem Gesamtzyklus vereinte (vgl. DLA, A:Zech, 60.34).

²⁸⁸ DLA, A:Zech, 60.34 [Die Gedichte an eine Dame in Schwarz], 7; Die weißen Blätter 1 (1913/14), Nr. 2, 170; AW 1, 87.

²⁸⁹ DLA, A:Zech, 60.34 [Die Gedichte an eine Dame in Schwarz], 10; Die weißen Blätter 1 (1913/14), Nr. 2, 181.

²⁹⁰ So Zech in einem Brief an Zweig vom 2. August 1913. In: Zweig/Zech: Briefe (21987), 42. – »Die eiserne Brücke« erschien im Verlag der Weißen Bücher, einem Imprint des Kurt Wolff Verlags, in dem auch Erik-Ernst Schwabach und ab 1915 René Schickele »Die weißen Blätter« herausgaben. Vgl. hierzu u.a. Wolfram Göbel: Der Kurt Wolff Verlag 1913–1930. Expressionismus als verlegerische Aufgabe. Mit einer Bibliographie des Kurt Wolff Verlages und der ihm angeschlossenen Unternehmen 1910–1930. Frankfurt/M. 1977 (zugl. München [Diss.] 1975; zuerst in: Archiv für Geschichte des Buchwesens [1975], Nr. 15, 521–768; wieder München 2007).

²⁹¹ Soergel: Dichtung (1925), 474.

wo seit 1796 die »Eiserne Brücke«, den westlichen Spreearm überspannend, die Museumsinsel mit dem Kupfergraben verband. Just im Erscheinungsjahr von Zechs Gedichtsammlung begann man mit dem Neubau der Brücke, der wiederum als Eisenkonstruktion ausgeführt, zugleich jedoch mit Muschelkalkstein verkleidet wurde.²⁹²

Diese architektonische Synthese wird bei Zech zunächst zum poetischen Kontrast: Er stellt das Natürliche dem Künstlichen gegenüber, den »Waldvorfrühling« den »Fabrikstädten an der Wupper«.²⁹³ Dies zeigt sich in der Anordnung der Sonette: So versammelt der lyrische Brückenkopf am »grünen Ufer«, der sich in jahreszeitlicher Zyklizität von der waldvorfrühlingshaften »erste[n] Lerche« bis zur »Heiligen Winternacht« erstreckt (DeB, 9 und 39), nur vierzehn Sonette, während auf der Seite des industrie-»gebirgichte[n] Ufer[s]« drei Gedichten unterschiedlicher Form 41 Sonette gegenüberstehen; das verbindende »Zwischenspiel« wird von Sonetten gerahmt und birgt mit dem »Hafen« (DeB, 45) noch ein weiteres. Dergestalt verbindet Zech das »Zeitlose[] der Landschaft« mit dem »Zeitgemäßse[n] der Stadt und der Kultur« und hat hierbei

aus sich selbst heraus, aus innerer Notwendigkeit und nicht aus Nachahmung seine Gedichtform gefunden [...], die sich deutlich abgrenzt von allen anderen deutschen lyrischen Wortgebilden. Straffheit ist seine eigenste Note. [...] Wie Stahl, wie Metall behandelt Zech die Sprache, mit harten Händen faßt er sie an, er knetet sie, walkt sie, preßt sie, bis sie Formen der Wirklichkeit im Sonett oder dem rhythmischen Vierchore annimmt, nie läßt er sie frei blumenhaft ins eigene Gebilde des Unbewußten aufgehen. Hier ist seine Größe und seine Grenze.²⁹⁴

²⁹² Vgl. u. a. Eckhard Thiemann/Dieter Desczyk: Berliner Brücken. Gestaltung und Schmuck. Berlin 2012, 65.

²⁹³ DeB, 8 und 70f. Vgl. auch »g« [d. i. Stefan Zweig]. In: Neue Freie Presse Nr. 17820 vom 5. April 1914, 34: »In diesem Werk hat er [Zech] sich die Gegenwart gewonnen, die neue Umwelt der Stadt gegen die ländliche Heimat gestellt.« – Ähnlich Soergel: Dichtung (1925), 474 (»Kunstvoll gegliedert spannt sie [Die eiserne Brücke] sich zwischen dem ›grünen Ufer des Anfangs- und dem ›gebirgichten Ufer des Schlußteiles. Dort das Erlebnis der meist grünen hellen Welt der Landschaft und der Jahreszeiten, hier das dunkle Erlebnis des menschlichen Schicksals, umzittert von Mitleid, Zorn, Gram oder abgrundtiefer Wehmut [...]«), sowie Oswald Floeck: Die deutsche Dichtung der Gegenwart (von 1870 bis 1926). Karlsruhe und Leipzig 1926, 292: »Er [Zech] eifert in wuchtigen Versen gegen die Fabrikstädte [...], gegen die seelenmörderische und naturvernichtende Industrie; daneben hat er auch schlicht empfundene Natur- und Heimatgedichte [...].« – Zu undifferenziert indes das Urteil von Hans W. Panthel: Paul Zech – Humanist, Sozialutopiker oder Marxist? In: H. W. P.: Symbiosen. Politisch-literarische Aufsätze. St. Ingbert 1996 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 8), 31–44, insb. 31. Leider übernimmt Panthel in seinen zahlreichen Beiträgen zu Zech zumeist unhinterfragt die selbststilisierenden Positionen Zechs, was nicht nur den biographischen Wert seiner Aufsätze entscheidend schmälert. Auch Panthels »Versuche zur Person« Zechs (in: H. W. P.: Pars pro toto – zur Wirkung Paul Zechs. Frankfurt/M. (u. a.) 1987 [Europäische Hochschulschriften 1,977], 9–24) haben eher kompilatorischen Charakter und tragen kaum zur Klärung von Zechs Leben bei; beispielsweise konstatiert Panthel: »Ob und was Zech studiert haben soll, ist [...] eine der großen Fragen zum Lebenslauf des Schriftstellers« (ebd., 15, Anm. 2).

²⁹⁴ »g« [Zweig]: [Rezension] (5. April 1914), 34.

Obgleich Zech bereits zahlreiche sonettistische Variationen erprobt hat, gelangt er erst in der *Eisernen Brücke* zu einem souveränen, spielerisch-freien Umgang mit der Form; Stefan Zweig sah in der Gedichtsammlung »im Technischen ein[en] neue[n] Meilenstein unserer lyrischen Entwicklung«.²⁹⁵ Zech kombiniert unterschiedliche Verslängen, etwa im Sonett »Gegen Ostern«, in dem der kürzeste Vers vier, der längste zwölf Silben aufweist, mit unterschiedlichen sonettistischen Erscheinungsformen. Diese reichen von der strophisch nicht gegliederten »Heimatflucht« über das außergewöhnliche Reimschema *abbc d dec fef gag* des »Hafen« bis hin zum *sonnet renversé* »Die erste Lerche« (DeB, 58, 45 und 9).

Hervorzuheben sind insbesondere zwei Variationen: In einem Fall kürzt Zech das Sonett auf zehn Verse, in einem anderen erweitert er es auf sechzehn. Wie Borgstedt belegt, lassen sich die »Sonettproportionen [...] streng aus den Grundzahlen Zwei und Drei ableiten«,²⁹⁶ und das Sonett »Strahlenschauer unsrer Blicke loschen lange schon ...« erscheint als zehnversiger Beleg dieser Konklusion. Zech verkürzt jede Strophe um einen Vers, um im Reimschema *abc abc de de das* »Zwischenspiel« zu beschließen.²⁹⁷ »Gegen Ostern« (DeB, 10) nutzt Zech zu einem weiteren Formexperiment, in dem er ein abschließendes, paargereimtes Couplet in das petrarkistische Schema 4-4-3-3 integriert. Alternativ lagert er das Couplet aus (4-4-3-3-2) und transgrediert in dieser eigenständigen Spielart die numerische Sonettgrenze: Dies stärkt in der syllogistischen Struktur des Sonetts die Möglichkeit zur synthetischen Konklusion, die Zech zumeist paargereimt nutzt.²⁹⁸ Möglicherweise stand die Sonettform auch Pate für »Schwarz hub sich ein Tannenwald« (DeB, 22), das Zech mit zwei Terzetten beschließt, die Quartette jedoch freier variiert.²⁹⁹ Während Trakls poetische Entwicklung hin zu formvollendeten, indes reimlosen Gedichten führt, wartet Zech mit einer Vielfalt sonettistischer Erscheinungsformen auf, die jedoch am Endreim als strukturierendem Prinzip festhalten.

Bereits im ersten Teil der *Eisernen Brücke* zeigt sich überdies, wie Zech am literarästhetischen Diskurs seiner Zeit partizipierte. Die Gedichte des *Schwarzen*

²⁹⁵ »g« [Zweig]: [Rezension] (5. April 1914), 34.

²⁹⁶ Thomas Borgstedt: Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Tübingen 2009 (Frühe Neuzeit 138; zugl. Frankfurt/M. [Habil.] 2001), 173. – Vgl. auch Th. B.: Die Zahl im Sonett als Voraussetzung seiner Transmedialität. In: Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung. Hg. von Erika Greber und Evi Zemanek. Dozwil 2012, 41–59, insb. 49–52.

²⁹⁷ Zech sollte mehrfach auf diese verknappete Form des Sonetts zurückkommen: in dem Gedicht »Zwischen den Siegen« (März 9, II [1915], 309) ebenso wie in den Gedichten »Vorgesang« und »Nachklang«, mit denen er später die »Sonette aus dem Exil« zu rahmen gedachte (DLA, A:Zech, 60.34, 3 und 16).

²⁹⁸ Vgl. die Sonette »Maimorgen«, »Landschaft«, »Junimorgen«, »Oktoberfrühe« und »O ihr aufgesparten Abendstunden« (DeB, 12–14, 29 und 74). – Im »Maimorgen« wird das Couplet überdies durch einen Binnenreim intensiviert.

²⁹⁹ Möglicherweise orientiert sich Zech jedoch an einer mathematischen Reihung: So besteht die erste Strophe aus einem Vers, die beiden folgenden Strophen aus zwei Versen, denen drei dreiversige Terzette folgen (1x1, 2x2, 3x3).

Reviers folgten oftmals einem narrativen Prinzip, das er verwendet, wenn etwa die Ankunft des Frühlings oder die ländliche Arbeit der »[a]lte[n] Frauen im Kartoffelfeld« geschildert wird (DeB, 8–11 und 23). Doch zugleich scheint Zech ebenfalls den expressionistischen Zeilenstil (mit einer gewissen zeitlichen Verspätung gegenüber seinen schriftstellerischen Kollegen) zu erproben, erstmals wohl in seinem Sonett »Mondlegende« (DeB, 20):

Im Baumgrün lange noch verwehte Klänge.
Blau steht das Zwielicht auf dem Wiesengrund.
An blasse Scheiben drückt sich ein vergrämter Mund.
Von Pfahl zu Pfahl gezogen gelbe Flammenstränge.

Ein Mäher, eine Dirne, ein gebückter Schäfer
die Dorfstraß' steil hinauf. Ein Hund schlägt an.
Vom Turm tropft rot umblitzt der Friedensbann.
Ein Graben überwölbt verirrte Schläfer.

Aus einem Hinterhalt der Dieb feig giert.
Vielleicht geschieht in Mädchenkammern wo ein Mord. 5
Geschwister treffen sich verstört in einer Laube.

Gewitternd fährt der Mond nun aus der Wolkenhaube.
Der Mond, der alle Dinge überfriert
mit Fingern, dran ein weißer Aussatz dorrt.

Dreizehn Punkte segmentieren das Gedicht, das lediglich in den Versen 5 und 13 durch zwei Enjambements zurückhaltend dynamisiert wird: Sie bilden mimetisch den Gang des Trios aus »Mäher«, »Dirne« und »Schäfer« sowie das Überfrieren des Mondes ab.³⁰⁰ Doch zugleich ist das Sonett, in dem sich männliche und weibliche Verschlüsse abwechseln, einer der frühesten Belege einer Rezeption Georg Trakls, dessen *Gedichte* 1913 bei Kurt Wolff erschienen waren. Zech war von ihnen offensichtlich derart angetan, dass er seiner »Mondlegende« Trakls »Traum des Bösen«³⁰¹ zugrunde legte. Zwar übernimmt er Trakls durchgängig weibliche Versendungen nicht, orientiert sich jedoch strukturell wie semantisch an dessen Gedicht: Beide leiten das zweite Quartett mit einer Auflistung heterogener Figuren ein (»Ein Mönch, ein schwangres Weib«/»Ein Mäher, eine Dirne«) und eröffnen auch das erste Terzett wortidentisch (»Aus bleichen Masken«/»Aus einem Hinterhalt«). Trakls Farbangaben (Braun-)Gold, Schwarz und Rot variiert Zech zu »Baumgrün«, Blau, Gelb, Rot und Weiß, übernimmt indes wörtlich den umarmenden Reim des ersten Quartetts (»Klänge«/»Stränge«) und kombiniert ihn mit dem Motiv der »Flammen«, die bei Trakl in Vers 3 »flimmern«. Obgleich Zech die Bilder bisweilen abändert und etwa »verwehte Klänge« gegenüber »ver-

³⁰⁰ Vgl. demgegenüber etwa noch »Die erste Lerche« (DeB, 9), in der Zech durch polysyndetische Reihungen das verbindende Element stärkt und dreizehnmal die Konjunktion »und« verwendet.

³⁰¹ In: Georg Trakl: *Gedichte*. Leipzig 1913 (Der jüngste Tag 7/8), 21 (wieder in: HKA 1, 29/ITA 1, 509–517/DB, 27, 394f.). Vgl. auch die ausführliche Analyse und Interpretation des Gedichts in Kapitel 2.2.2 dieser Arbeit.

hallend[en]«, den »Mund« gegenüber der »Wang«, »Scheiben« gegenüber »Fenster[n]« präferiert,³⁰² rekurriert er nicht zuletzt in den Terzettten unmittelbar auf den Prätexit: Die Eventualität der Abtönungspartikel »vielleicht« sowie die Motive der Geschwister und des Aussatzes sind bereits bei Trakl vorgeprägt.³⁰³ Allein der titelgebende Mond Zechs hat keine Entsprechung in Trakls »Traum«.

Zech postulierte später im Rückblick auf den Expressionismus, ihn interessiere »an einer neuen Kunstrichtung *das Fortschrittliche* über alle Massen«,³⁰⁴ doch scheint es, als sei diese Fortschrittlichkeit im Fall der »Mondlegende« keine »heiß errungene Manier«.³⁰⁵ Vielmehr erweist sich Zech auf seinem Weg zu einer »fortgeschrittenen Lyrik«³⁰⁶ als aufmerksamer Beobachter des literarischen Lebens – eine Fähigkeit, die er überdies als Mitherausgeber des *Neuen Pathos* unter Beweis stellte. Zech eignet sich Trakls Gedicht zwar durchaus selbstständig an, indem er die einzelnen Bilder neu kontextualisiert, doch entspringt die Hinwendung zum Zeilenstil weniger innerer Notwendigkeit, sondern ist vielmehr ein weiteres Zeugnis von Zechs zeitweiliger, beständig wiederkehrender Tendenz, in fremden Zungen zu reden:³⁰⁷ Karl Kraus' bereits zitierte Charakterisierung Zechs als »Poet« wie »Plagiator« erscheint zutreffend, doch wäre es allzu simplifizierend, den »Poeten« ob des »Plagiators« zu vernachlässigen. Denn mit der *Eisernen Brücke* gelang Zech durchaus ein in sich durchkomponierter Band, mit dem er in der »erste[n] Reihe der deutschen Sprachkünstler«³⁰⁸ anzukommen schien.

»Das grüne Ufer«, der erste Teil der *Brücke*, evoziert zunächst eine natürliche Idylle, und so ist die Mehrzahl der Gedichte dieses Teils noch nicht in der »starre[n] plastische[n] Form«³⁰⁹ des Sonetts verfasst. Dem harmonischen ländlichen Leben droht jedoch Unheil, und in weiten Teilen ist es bereits nicht mehr existent. Die »Landschaft« wird »[a]ufgelöst in Zitterlinien«, das Dorf als Ort heimatlicher Einkehr »liegt aufgebahrt« wie eine Leiche, das Vaterhaus ist verlassen und »alle

³⁰² »Verhallend eines Gongs braungoldne Klänge – | Ein Liebender erwacht in schwarzen Zimmern | Die Wang' an Flammen, die im Fenster flimmern« (V. 1–3, HKA 1, 29/ITA 1, 509).

³⁰³ »Des Vogelfluges wirre Zeichen lesen | Aussätzige, die zur Nacht vielleicht verwesen. | Im Park erblicken zitternd sich Geschwister« (V. 12–14, HKA 1, 29/ITA 1, 509).

³⁰⁴ Paul Zech: Expressionistisch – ein neuer Kunstirrtum. In: AW 4, 127–132, hier 127 [zuerst in: Volksbühnen-Blätter 1 (1923), Nr. 4, 29–31]; Hervorhebung im Original.

³⁰⁵ Trakl (HKA 1, 478/ITA 1, 408/DB, 519).

³⁰⁶ Vgl. zur entsprechenden Rubrik in Alfred Kerrs »Pan« Anm. 148 in Kapitel 3.1 sowie allgemein Sabina Becker: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur, 1900–1930. St. Ingbert 1993 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 39; zugl. Saarbrücken [Diss.] 1992), 156–222.

³⁰⁷ Trakl wäre wohl wenig erfreut gewesen, hätte er von Zechs Übernahmen erfahren, da er sich bereits 1910 in einem Brief an seinen Freund Erhard Buschbeck darüber empörte, Ludwig Ullmann habe »einzelne Bilder und Redewendungen beinahe wörtlich übernommen«, und ferner seien »auch die Reime einzelner Strophen und ihre Wertigkeit den meinigen vollkommen gleich, vollkommen gleich meine bildhafte Manier« (HKA 1, 478/ITA 1, 408/DB, 519).

³⁰⁸ »g« [Zweig]: [Rezension] (5. April 1914), 34.

³⁰⁹ »g« [Zweig]: [Rezension] (5. April 1914), 34.

Fröhlichkeit erloschen« (DeB, 13, V.5; 15, V.1; 17; 23, V.2). Es verwundert folglich nicht, dass die Sense als Symbol der Ernte wie des Todes motivisch mehrere Gedichte durchzieht (DeB, 16f.; 28f.) und der Blick derart »schreckverstört« (DeB, 18, V.18) nicht mehr unvoreingenommen »Waldvorfrühling« oder »Mai-morgen« (DeB, 8; 12) genießen kann. Vielmehr gerät das lyrische Ich (wenn es in den Gedichten präsent ist) selbst in Gefahr, etwa im »Gewitter überm Dorf«:

Wie mich das Regengrau der Hügel gramumwittert!
Wie sich der Nebel wolkig in die Landschaft ballt!
Wie wird das Leben im Entfliehn gefühllos kalt!
Wie regt es steinern auf, von soviel Fels umgittert!

Die Farben breiter Wäldermassen sind zerflossen
und treiben schmutzig im geschnellten Stromsturz fort.
Die Häuser stehn geduckt wie vor Verrat und Mord
und spukhaft trommeln die gekrümmten Dächergossen.

Nachtschwarze Schiffe geistern an den Uferrändern
wie Särge knapp vorbei. Verstimmt schlägt eine Uhr
und stürzt herab. Ein Krähenschwarm, der niederfuhr
aus Höhen, die den Blitz blaßblau entbändern,
umkreist gelangweilt den vermorschten Glockenfirst
bis überm Dorf der Himmel flammenrot zerburst. (DeB, 30)

Die Landschaft wird, wie die anaphorische Reihung des ersten Quartetts belegt, zugleich zu einer, die einen »inneren seelischen Kern«³¹⁰ birgt, der jedoch durch »Verrat und Mord« existentiell bedroht wird. Nachdem die »Farben [...] zerflossen«, eröffnen die Terzette eine apokalyptische Szenerie: Die lebenszeitliche »Uhr« ist nicht nur »verstimmt«, sondern zerschellt in ihrem Sturz, der einen verbalen Reigen des Verfalls eröffnet, bis zuletzt der Himmel selbst »zerburst«.

Das »Zwischenspiel«, der Mittelteil der Gedichtsammlung und poetischer Brückenträger zwischen den Ufern, schlägt eine gänzlich neue Thematik in einem anderen Ton an: Zwölf Gedichte beschreiben Annäherung, Verlieben und Entfremdung eines Paares. Nicht zufällig markieren Sonette Anfangs- wie Endpunkt dieses Prozesses: Schildert »Erbteil« die Herkunft des lyrischen Ich, so »Strahlschauer unsrer Blicke loschen lange schon...« die Separation des Paares (DeB, 43 und 54); gleichwohl hinterlässt die Trennung formale Spuren, da im zweiten Sonett ob der Abwesenheit der Geliebten jede Strophe um einen Vers gekürzt erscheint. Zwischen diesen Fixpunkten der Vereinzelung lassen die emotionalen Wechselbäder keine feste Form zu: Die Gedichte arrangieren sechs bis siebzehn Verse in zwei bis sieben Strophen, und auch die sonettistischen Reminiszenzen in »Hafen« (DeB, 45) zeugen nicht zuletzt im Blick auf das Reimschema von einer eher freien Auffassung der Form (*abbcd dec fef gag*). Die narrative Struktur der Gedichte lässt Rückschlüsse auf den jeweiligen Beziehungsstatus zu: Ist im eröffnenden »Erbteil« nur ein lyrisches Ich präsent, nutzt dieses die drei folgen-

³¹⁰ »g« [Zweig]: [Rezension] (5. April 1914), 34.

den Gedichte zu einer Apostrophe an die »Liebste« (DeB, 45, V. 10), bevor es im Schlusscouplet von »Dein Mund ist Sakrament« zur anaphorischen Vereinigung im »Wir« kommt (DeB, 47, V. 12f.). Auch im Folgegedicht ist nur mehr ein epanaleptisch intensiviertes »Wir« präsent. Doch unmittelbar darauf kommt es in der Mitte des Teilzyklus zur »Wandlung« (DeB, 49), die lyrisches Ich und Du wiederum separiert. Das gemeinsame »Wir« gerinnt dem lyrischen Ich zur fernen Hoffnung, lässt doch das Schlusssonett keinen Zweifel an der Entfremdung:

Immer eisiger erblitzen die gestellten Spiegel
unserer Reden, die Verrat und Tücke gieren.
Blässe der zerfurchten Stirnen ragt wie Stein. (DeB, 54, V.1-3)

Der amourösen Desillusionierung folgt mit dem »gebirgichte[n] Ufer« der dritte Teil des Zyklus, der nahezu ausschließlich Sonette versammelt. Er poetisiert den unfreiwilligen Ausgang des Bauern aus seiner strukturschwachen Ländlichkeit und seinen Eingang in die urbane Anonymität, die inhaltlich durchaus der Trennung des Liebespaars folgt. Nicht zuletzt mithilfe von fünf Binnenzyklen (»Der Hafen I-V«, »Fabrikstädte an der Wupper« [I-II], »Die drei Sonette der Pfingstheiligung«, »Der Stadtpark I-VI«, »Sackträgerin I-III«) entwirft der Autor ein bisweilen von der Natur durchwirktes Stadtpanorama, das in den abschließenden sechs Sonetten eine religiöse Überhöhung erfährt.

Die ästhetische Faktur der Gedichte verdeutlicht, dass Zech einer narrativen Verbindung den Vorzug gegenüber dem disjunktiven Zeilenstil einräumt. In »Die Toten« und »Der Stadtpark III« etwa verwendet er elfmal die Konjunktion »und« (DeB, 84 und 95), die ihm in zahlreichen weiteren Gedichten zur anaphorischen Strukturierung dient: In »Heimatflucht« und »Chambregarnist« eröffnen je sechs, in »Der Stadtpark I« sieben Verse mit der Konjunktion.³¹¹ Die Tendenz zur Reihung setzt sich versintern fort, sodass sich das Panorama bisweilen asyndetisch, öfter polysyndetisch entfaltet: Sind die Insignien der Heimat »Felder, Scheuer, Dächer und Kirchturm«, werden sie alsbald abgelöst von »Schiff und Damm«, »Schornstein, Gasometer und Kasernen« oder »Farbfabriken, Zuchthaus und Kasernen«, »Schlepper[n] und Barken, Fähren, Segelschiffe[n]«, »Walzwerk und Werften, | Schornsteine[n] und Schienen, Schuppen«, »Zweirad, Trambahn, Autobus und Mietskarossen«.³¹² Zech nutzt die Aufzählungen sowohl für natürliche als auch moderne Gegebenheiten, für »Garten- und Kornfeldglück« ebenso wie »Chlor und Chrom und Sodasäuren« (DeB, 58, V. 1 und 69, V. 10). Bisweilen verfährt er hierbei seriell und reiht redundant »Stamm an Stamm«, »Fluch zu Fluch«.³¹³ Zechs Vorliebe für Polysyndeta geht einher mit einem Tendre für

³¹¹ DeB, 58, 78, 82. – Von den 84 Versen des gesamten »Stadtparks«-Zyklus (DeB, 82–87) beginnen 26 mit »und«, weitere 24mal verwendet Zech die Konjunktion innerhalb der Verse.

³¹² DeB, 58, V. 5; 59, V. 6 und 13; 61, V. 2 und 10; 66, V. 2f.; 79, V. 12 und zahlreiche weitere Belegstellen, etwa 82, V. 1 (»Terrassen, Villen, Waldvorpforten«).

³¹³ DeB, 59, V. 7; 73, V. 12. – Vgl. auch die zahlreichen (alltagssprachlichen) Wendungen wie »dann und wann«, »Hand in Hand«, »Straßauf, straßab«, »kreuz und quer«, »Glied um

Alliterationen, das sich etwa in »Whisky und Wein«, »Dampf und Dunst«, »Blatt und Blüte«, bei »Kirchen und Krämer[n]« zeigt (DeB, 60, V.7; 71, V.4 und 14; 79, V.2). Zwar erscheinen derlei nominale Auflistungen eintönig, erfassen in ihrer Monotonie jedoch zugleich ein wesentliches Merkmal des industrialisierten Alltags – wenngleich nicht immer intentional. Die Flucht aus dieser neuzeitlichen Gleichförmigkeit gelingt allenfalls in den mythologischen Sphären »von Lesbos und Avalun«, oder »[m]an denkt an Java, Steppengras und Urwaldsfarm« (DeB, 70, V.14; 63, V.14).

Heterogener fällt demgegenüber die narrative Situierung der Gedichte aus. Zunächst erscheint präterital ein lyrisches Ich, das keinen Zweifel an seiner Herkunft vom Lande lässt (»Ich war ein Bauer«, DeB, 57), doch weicht es in den drei darauffolgenden Gedichten einem pluralischen »Wir«. Hierdurch wird die »Heimatflucht« (DeB, 58) als kollektive Erfahrung verdeutlicht: Im »Wir« der landflüchtigen Bauern, die in den Städten nach Arbeit suchen, spiegeln sich zugleich die Arbeiter des *Schwarzen Reviers*. In adjektivischer Plötzlichkeit erreicht das »Wir« zu Beginn des zweiten Terzets von »Bahnfahrt« (DeB, 59) die Stadt, um im Folgesonett das initiatorische »Erste[] Erlebnis« (DeB, 60) auf sich wirken zu lassen. Das pluralische Aufgehobensein mag dem Ich die Ankunft in der Stadt, in der man »fremd auf wildfremde Menschen« (DeB, 60, V.4) stößt, zunächst erleichtern; doch ist diese Empfindung nicht von Dauer, denn die explorative Neugier angesichts »freier« Stadtluft weicht alsbald der Erfahrung der Einsamkeit: »o wie klein ward unser Abenteuern! | o wie groß das Verlassensein!« (DeB, 60, V.5f.). In der Folge gerät das Zusammengehörigkeitsgefühl ins Wanken, sodass der Sprecher der Gedichte bisweilen wechselt und mitunter überhaupt nicht mehr zu erkennen ist. Dieser Verlust der Gemeinschaft und die Erfahrung der Fremde stürzt mithin das Ich in eine Krise: »Ich bin mir selbst entfremdet« (DeB, 73, V.8). Die äußere zieht eine innere Alterität nach sich, und die Entfremdung wird zunächst zur Selbstentfremdung, bevor sie sich zur existentiellen Bedrohung steigert, wie das harte Enjambement im ersten Terzett des Sonetts »Jeden Abend« verdeutlicht:

Doch diese Welt haßt mich. An Mauern zerschmettert mein Kinn.

Ich kann nicht wollen. Ich bin nicht ich mehr. Ich bin
ein Dunkles grauenvoll dunkel eingerissen. (DeB, 76)

10

De profundis spricht das mit sich selbst entzweite Ich, das sich just in der Mitte des dritten Teils in tiefster Bedrängnis befindet und allein von den »Kinder[n], die noch nichts wissen« (V.12), verstanden wird. Der Fall des Ich scheint tief, und umso vehemente fällt der Versuch einer Selbstbehauptung im unmittelbar anschließenden Sonett »Ich will euch wie mit einem Pfeifchen herlocken« aus, mit dem Zech zugleich ein Antwortgedicht auf Gottfried Benns »Der junge Hebbel« verfasst:

Glied« oder »Tag für Tag« (DeB, 59, V.1, 3; 65, V.11; 79, V.10; 67, V.1; 86, V.10; 88, V.4; 100, V.11).

Ich aber bin das Wunder, das euch heilen würde.
Ich will euch wie mit einem Pfeifchen aus der Hürde
herlocken und zu unerhörten Tänzen reizen.

10

Ich will mit meinem vielverfluchten Ich nicht geizen,
wenn die, die wir zerstoßen und zerstören werden,
aufstampfen wie Heere aller Götterhimmel und Menschenerden. (DeB, 77)

Zech zitiert im Schlussvers wortidentisch den letzten Vers der zweiten Strophe von Benns Programmgedicht³¹⁴ und übernimmt zugleich dessen gesteigertes Ich-Gefühl, das die *Morgue* kennzeichnet.

Damit ist ein Wendepunkt erreicht, der in bisweilen religiösem Sprachduktus zu neuer Selbstgewissheit führt. Die Versuche, göttliche Offenbarung und Gewissheit zu finden, erweisen sich jedoch als erfolglos, führen sie doch lediglich dazu, dass das Ich »ein Vielgenarrter unter Narren war« (DeB, 100, V. 14). So stehen am Schluss des Zyklus, wie bereits im *Revier* (1913), die Kinder, in denen das Ich fortzuleben glaubt,

Denn Fleisch ist Gras, das hinwelkt und verdorrt.
Und nur das »Du« in mir zeugt schlanke Kinder
und lebt unsterblich in den Kindern fort. (DeB, 101, V. 12–14).

Rekurriert Vers 12 in den Worten des ersten Petrus-Briefs auf die Vergänglichkeit,³¹⁵ entfalten die Schlussverse den tröstlichen Gedanken eines Nachlebens, wobei diese Selbstversicherung ebenfalls nicht zufällig just in der Form des Sonetts geschieht.

Kriegserlebnis und Kriegsverarbeitung

Diese religiösen Anklänge verstärken sich in Zechs Werk sukzessive, insbesondere jedoch nach dem Ersten Weltkrieg. Um 1918/19 stand Zech wohl auf dem Höhepunkt seiner schriftstellerischen Laufbahn: Der Krieg hatte seine Dichtung, für die er 1918 aus der Hand Heinrich Manns den Kleist-Preis erhielt,³¹⁶ »noch unendlich intensiver gemacht«,³¹⁷ in kurzer Folge erschienen seine Gedichtbände *Der feurige Busch* (1919), das *Terzett der Sterne* (1920) und *Golgatha* (1920) in Kurt Wolffs Musarion-Verlag sowie bei Hoffmann und Campe; in Pinthus' *Menschheitsdämmerung*, die Trakl oder Stadler mit zehn Gedichten würdigte, war Zech mit zwölf vertreten. Alle drei selbständigen Gedichtbände fußen in besonderem

³¹⁴ »Ich bin mir noch sehr fern. | Aber ich will Ich werden! | Ich trage einen tief im Blut, | der schreit nach seinen selbsterschaffenen | Götterhimmeln und Menschenerden« – Gottfried Benn: »Der junge Hebbel«. In: G. B.: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. Band 1: Gedichte 1. In Verb. mit Ilse Benn hg. von Gerhard Schuster. Stuttgart 1986 (³2006), 20f., hier 20.

³¹⁵ 1. Petrus 1,24.

³¹⁶ Vgl. Helmut Sembdner (Hg.): Der Kleist-Preis 1912–1932. Eine Dokumentation. Berlin 1968, 66–68.

³¹⁷ Zweig/Zech: Briefe (²1987), 98.

Maße auf Zechs Kriegserfahrungen, von denen die mitunter kriegsbefürwortenden »Balladen der Zeit« über *Helden und Heilige* (1917),³¹⁸ der pazifistische Band *Vor Cressy an der Marne* (1916) und die Prosasammlung *Das Grab der Welt* (1919) zeugen. Während acht der siebzehn Gedichte in der schmalen Sammlung der *Helden und Heiligen* noch in Sonettform verfasst sind, übt sich der Dichter *Vor Cressy* in sonettistischer Enthaltsamkeit (der Band enthält nur ein Sonett) und verzichtet überdies auf die Nennung seines Klarnamens. *Vor Cressy* erschien unter dem Pseudonym »Michel Michael«, möglicherweise einer Inkarnation des deutschen Michel, und der Verzicht auf die vierzehnzeilige Gedichtform mag der Tatsache geschuldet sein, dass sich Zech zuvor insbesondere als Verfasser von Sonetten einen Namen gemacht hatte. Die zahlreichen verstreuten Veröffentlichungen³¹⁹ zeichnen gleichfalls das Bild eines Autors, dessen anfängliche Kriegsbegeisterung alsbald einer irenischen Haltung wich, was überdies der nachgelassene zwölfteilige Zyklus *Sonett von einem braunen Herbst in Flandern* (1917) belegt, der eine archaisch-rurale Landschaft poetisiert.

Zechs Gedichte der Jahre 1914 bis 1920 spiegeln nicht nur eine pazifistische Wendung, sondern künden von einer Erweiterung der formalen Ausdrucksmöglichkeiten wie der bevorzugten Gattungen: Weiterhin kommt dem Sonett eine wichtige Rolle zu, doch bedient sich Zech zunehmend anderer lyrischer, dramatischer und prosaischer Mittel. Hiervon zeugt die Sammlung *Golgatha*, die Oskar Loerke für das »gestaltreichste Lyrikbuch aus dem Kriege«³²⁰ hielt, und in die Zech neben 43 Sonetten und 55 weiteren Gedichten drei dramatische Versuche integriert, die ihrerseits wiederum teilweise auf Gedichten basieren; die Gattungsgrenzen bleiben für den Dichter somit durchaus permeabel.³²¹ In die numerische Mitte *Golgathas* stellt Zech das sechzehnstrophige »Verdun«-Gedicht (G20, 68–70), das von zwei Sonetten gerahmt wird; auch das unmittelbar folgende »Acherontische[] Geflüster« (G20, 70) zeugt von der tragischen Sinnlosigkeit der Kämpfe. In näherungsweise symmetrischer, doch eher loser Anordnung gruppiert er die übrigen Gedichte um

³¹⁸ Der in 300 Exemplaren erschienene Band changiert zwischen kriegsbegeisterter wie skeptischer Haltung: Dies zeigt sich etwa daran, dass Zech einige Gedichte wie »Der Mond reitet über das Schlachtfeld« oder »Der Pionier« sowohl in »Helden und Heilige« (16f., 21) als auch »Golgatha« (55f., 53) aufnehmen konnte. Die patriotischen Anklänge kamen Zech indes zumindest in wirtschaftlicher Sicht zugute, da ihm die Schillerstiftung finanzielle Unterstützung gewährte. Hierzu bekannte der Literaturhistoriker Oskar Bulle in einer Stellungnahme vom Februar 1915, »dass ich grade in diesen Tagen einige auf den Krieg bezügliche Gedichte von ihm gelesen habe, die eine Aenderung seiner im vorigen Jahr noch recht verfahrenen lyrischen Ausdrucksweise anzudeuten scheinen. Vielleicht hat auch auf ihn der Krieg eine reinigende Wirkung ausgeübt« (Müller: Akte [1966], 15f.).

³¹⁹ Vgl. etwa noch den Brief Zweigs an Zech vom Herbst 1919: »Von Dir lese ich viel Einzelnes und hoffe sehr auf ein Werk!« (Zweig/Zech: Briefe [2]1987], 102f., hier 103; Hervorhebung im Original).

³²⁰ Oskar Loerke: Prosa zu Versen. In: Die Neue Rundschau 31 (1920), H. 12, 1429–1440, hier 1435.

³²¹ So streut Zech etwa das Sonett »Wann erwachen wir....?« (G20, 90) in das dramatische Gedicht »Empor« (114–132) ein: Das zweite Quartett und das erste Terzett kehren im »Chor der Gefallenen« (125) wieder, das zweite Terzett im »Chor der Toten« (123).

diesen Kern, wobei die Sonette oftmals zu größeren Einheiten zusammengefasst werden: Die vierzehn Sonette, die von den »Wassertropfen im Unterstand« bis zur »Weihnacht über den Gräben« reichen, werden nur von den apokalyptischen Terzinen »Der Mond reitet über das Schlachtfeld« unterbrochen (G 20, 51–61); einen weiteren Block von sechzehn Sonetten unterbrechen lediglich drei Gedichte anderer Form (G 20, 86–100). Obgleich bereits die Poetisierung eines Geschehens im Gedicht eine reflektierende Distanz des Autors zu diesem Ereignis voraussetzt, scheint es, als nutze Zech in dieser Sammlung das Sonett insbesondere für die Darstellung von Kriegserlebnissen, die reale Erfahrungen vermuten lassen; Ähnliches mag für die nachgelassenen *Flandern*-Gedichte gelten.³²² In anderen Gedichtformen nimmt der Autor wiederum tendenziell eine größere Distanz zum Kriegsgeschehen ein, etwa in den jeweils sechsteiligen Zyklen »Stella Peregrina« oder »Des heiligen Jermias Anrufung« (G 20, 79–84 und 105–111).

In *Der feurige Busch*, in dem Zech unter 56 Titeln insgesamt 74 Gedichte versammelt, werden die darin integrierten dreißig Sonette quantitativ von anderen Formen übertroffen, doch strukturieren sie den Band, der eingangs von vier, ausgangs von fünf Sonetten beschlossen wird. Nahezu die Hälfte der Gedichte arrangiert der Dichter hier in neun Binnenzyklen, von denen sieben aus Sonetten bestehen.³²³ In das Zentrum der Sammlung stellt Zech zwar neun Gedichte in Terzinen: den dreiteiligen »Heiland der Armen« und die sechsteilige »Neue Bergpredigt« (DfB, 60–74). Doch sind die Terzinen hier adäquater Ausdruck der »drei-fache[n] Sonne« (DfB, 74), die von einer zunehmenden dichterischen Religiosität zeugt, wie sie bereits der Titel der Gedichtsammlung vermuten ließ.

Diesen Eindruck erhärtet das 36teilige *Terzett der Sterne*, das Zech für »Ein Bekenntnis in drei Stationen« (»Der Sprung aus dem Käfig«, »Ländliche Inbrunst« und »Die Erhebung« überschrieben) mit je zwölf Gedichten nutzt. Zech nutzt das Sonett für ein dreistimmiges poetisches Triptychon, dessen abschließender Teil das innere Glücksgefühl, das die Wendung zu Gott birgt, mit dem revolutionären Potential einer »Erhebung« zu einem »selige[n] Versöhnungsfest« (TdS, 47) vereint.

Doch war Zechs Haltung zu Beginn des Ersten Weltkriegs deutlich indifferenter gewesen. Als ihn »[w]ie malmender Lawinen Wucht [...] das Wort: ›Mobil!‹«³²⁴ traf, war er hingerissen zwischen vitalistischer Begeisterung und frühem Skeptizismus. In einem Brief an Stefan Zweig im Oktober 1914, als er im Kriegsministerium wohl als Übersetzer arbeitete, bekannte er:

Ja, lieber Freund, diese erhabene Zeit drückt uns an die kalte Klagemauer; wir müssen blutend zuschauen wie Brüder bluten und Siege wie Donnergeläute unsere Armut umdröhnen. Mich trifft dies zweischneidig; von jeher fühlte ich mich lebendig wo Kämpfer

³²² Sonett von einem braunen Herbst in Flandern 1917 (Anm. 187).

³²³ »Breite Alleen«, »Vorstadtbalkon«, »Hundstage«, »Die Weissagungen Michas«, »Aus Pulvernebeln ist ein Stern geboren«, »Hörst du mich, wenn meine Seele schreit?« und »Die drei Sonette der Einfalt«. In: DfB, 5f., 48–51, 75f., 78–84 und 94–101.

³²⁴ Paul Zech: »Daß wir noch leben«. In: Die Schaubühne 11,1 (1915), 229 (wieder in: AW 1, 102).

wuchten und in mancher sozialen Schicht habe [ich] gefochten. [...] Wer kann wohl diese gewaltige Vitalität der Dinge aufnehmen ohne nicht bis in die letzten Nervenenden erschüttert zu werden. Wie soll man das jetzt schon fassen, dichten, biegen, formen? [...] Schmerzlich berührt mich der unselige Chauvenismus [sic] der jetzt erschreckend einsetzt.³²⁵

Auch Zechs Gedichte zeugen von diesem Zwiespalt: »Für jeden Sohn, den ich verlor | Zahlt Zinseszinsen mir der Zar, | Muß Zähne lassen der Barbar«, schwört der Dichter – der ferner etwa den »Aufbruch der Flotte« bedichtet, die »schwellend reife Waffenernte« lobt und *Das neue Pathos* »Im Kriegsjahr 1914–1915« erscheinen lässt, obgleich »zweidrittel unserer Mitarbeiter auf dem Kriegsschauplatze weilt«.³²⁶ Zech überhöht den »Erste[n] Tag im August«, indem er die Kriegserklärung metaphorisch mit einer Predigt Christi gleichsetzt, und sein dreistrophiges »Lied der Fahne« gerät zu einer Feier des Individuums, das erst im und durch den Krieg zu einer höheren Daseinsform gelangen kann.³²⁷ Doch zugleich widmet er seine »Requiem«-Terzinen, in denen er unter anderem »Hunger, Durst und Fieberqual« der Kämpfenden beschreibt, »Den Toten im Argonnenwald«, und fühlte sich alsbald »mit allem schuldig«, wie er in einem Gedicht vom Februar 1915 eingestand.³²⁸

Waren diese frühen Kriegsdichtungen noch am Berliner Schreibtisch entstanden, wurde Zech im Frühjahr 1915 eingezogen und ins Feld geschickt; vermutlich diente er zunächst an der russischen Ostfront, ist im Juli desselben Jahres jedoch im lothringischen Metz zu finden, etwa sechzig Kilometer östlich von Verdun.³²⁹

³²⁵ Zweig/Zech: Briefe (2¹⁹⁸⁷), 67f. – Vgl. den Brief Zechs an Zweig vom 2. Januar 1915 (ebd., 71f., hier 71): »Ich bin jetzt in der gleichen Lage wie Sie; seit Anfang Oktober bin ich auf dem Kriegsministerium als Übersetzer beschäftigt. Ich habe keinen angestrengten Dienst und kann mancherlei für mich arbeiten«. Vgl. auch Martínez: [Nachwort] (1989), 171f., und Delsert: Dickschädel (2006), 71f.

³²⁶ Paul Zech: »Ich hielt den Schwur... ich schlug den Hund«. In: Jugend 19 (1914), 1291 (wieder in: AW 1, 98); »Aufbruch der Flotte«. In: Die Schaubühne 11,1 (1915), 229 (wieder in: AW 1, 101). – Das Jahrbuch der Zeitschrift »Das Neue Pathos«. Im Kriegsjahr 1914–1915. Berlin 1914/15, [28]. – Vgl. hierzu auch den Beitrag von Janusz Golec: Neue Kriegsinstrumente und die Versuche einer neuen Kriegsästhetik im deutschen Expressionismus. In: Wahrheitsmaschinen. Der Einfluss technischer Innovationen auf die Darstellung und das Bild des Krieges in den Medien und Künsten. Hg. von Claudia Glunz und Thomas F. Schneider. Göttingen 2010 (Krieg und Literatur [N. F.] 15; Schriften des Erich-Maria-Remarque-Archivs 25), 263–271.

³²⁷ Paul Zech: »Erster Tag im August«. In: Das Jahrbuch der Zeitschrift »Das Neue Pathos«. Im Kriegsjahr 1914–1915. Berlin 1914/15, 4f. (wieder in: AW 1, 92); »Lied der Fahne«. In: Simplicissimus 19 (1914/15), Nr. 27, 387 (wieder in: AW 1, 95). – So heißt es im »Lied der Fahne« etwa: »Nun bin ich wahr. Bin Doppelschwur. Bin Fahne. [...] Und ich bin mehr. Bin Weiser und bin Schwinge | der Welt, die mich zum Monument erkör. [...] Spring in den schwarzen Schwall der Projektilen, | aufrauschend wie ein ungeheurer Kahn, | [...] und bin der Sieg und bin der Talisman«.

³²⁸ Paul Zech: Requiem. In: Das Jahrbuch der Zeitschrift »Das Neue Pathos«. Im Kriegsjahr 1914–1915. Berlin 1914/15, 22–24, hier 23 (wieder in: AW 1, 93f.); »Ich fühle mich mit allem schuldig, ja!«. In: Die Rheinlande 25 (1915), 73 (wieder in: Zeit-Echo 1 [1914/15], H. 10, 144; AW 1, 113).

³²⁹ Zechs Einberufung muss spätestens im Mai 1915 erfolgt sein (vgl. Zweig/Zech: Briefe [2¹⁹⁸⁷], 72). Möglicherweise zeugt das Sonett »Noch einmal Urlaub«, in dem »[r]ussischer

Von seiner Tätigkeit im »Armierungsbataillon« zeugt das Sonett »Der Pionier«, in dem ein Soldat bei dem Versuch, die feindlichen Nachschublinien zu unterbrechen, selbst ums Leben kommt. Dies verdeutlichen in der Schlussstrophe insbesondere die Ellipse, der reduplizierte Gebrauch des destruktiven Präfixes »zer-« in Vers 13 sowie das unmittelbar anschließende Enjambement:

Noch stürzt der Rauch verhallter Waffenzüge
von allen Brückenbogen wie ein Wasserfall...
Er aber würgt der Bohre[r] kreischendes Metall
in den zerbrockten Schaft der Steingefüge.

Bohrt Höhlen in den schlanken Bau der Pfeiler
für fünfundzwanzig Pfunde Dynamit
und stopft die Ladung Loch für Loch und zieht
das Kupferkabel rückwärts wie ein Seiler.

5

Durchschwimmt den Strom. Duckt sich im Haselstrauch.
Lauscht, bis ein neuer Train mit schwarzem Lärm
heransaust. Läßt ihn bis zur Mitte schwärmen.

10

Zählt noch bis zehn.... Und steckt den Todkontakt:...
..... selber zerfetzt, zerhackt
von berstendem Gemäuer, Blut und Rauch. (G 20, 53)

Zur selben Zeit fiel mit Hans Ehrenbaum-Degele der Mitherausgeber des *Neuen Pathos* an der Ostfront, was Zech tief traf. Auch Else Lasker-Schüler, in deren Gedichte Ehrenbaum-Degele als »Tristan« Eingang gefunden hatte, betrauerte den Toten und schrieb an Zech: »Wie schrecklich, daß unser Freund fiel – es ist unbeschreiblich. Eben schrieb ich seiner Mutter, Sie seien untröstlich. Ich sandte ihr die Abschrift des Gedichts, das in die weißen Blätter kommt. Bitte lesen Sie es. Es liegt schon in der Druckerei. Ich kann nicht erwarten bis Sieg und Frieden ist!«³³⁰ Zech sollte später Ehrenbaum-Degeles Dichtungen, unter denen sich der Sonettzyklus *Das tausendste Regiment* befand, herausgeben und in seinen eigenen Gedichtbänden dem Freund Friedrich Wilhelm Murnaus mehrere Gedichte zueignen.³³¹

Winter [...] noch durch unsere Bärte [klirrte]« (G 20, 86, V. 9), von Zechs Einsatz an der Ostfront. Im Juli 1915 adressiert Zweig einen Brief an den »Landsturmann« Zech im »81. Armierungsbataillon 3. Compagnie 8[.] Korporalschaft« (ebd., 74). Im Juli 1916 ist er bei der 11. Infanteriedivision derselben Kompanie zu finden (vgl. ebd., 84, und Müller: Akte [1966], 19).

³³⁰ Else Lasker-Schüler: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz-Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar hg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Band 7: Briefe. 1914–1924. Bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki. Frankfurt/M. 2004, 95. Vgl. auch Lasker-Schülers Gedicht »Hans Ehrenbaum-Degele« (ebd., Band 1: Gedichte, 241; wieder in: E. L.-Sch.: Sämtliche Gedichte. Hg. von Karl Jürgen Skrodzki. Frankfurt/M. 2004, 279f.).

³³¹ Hans Ehrenbaum-Degele: Gedichte. Geleitwort von Paul Zech. Leipzig 1917 [recte 1919] (Repr. Nendeln 1973); vgl. ferner H. E.-D.: Das tausendste Regiment und andere Dichtungen. Hg. von Hartmut Vollmer. Siegen 1986 (Vergessene Autoren der Moderne 22). – Vgl. außerdem Zechs Gedichte »Karten III« (»An den Dichter H. E. D.«) (G 20, 31), »Ver-

In den Folgemonaten erlebte Zech die Materialschlacht um die Stadt an der Maas, die »Hölle von Verdun«,³³² was er insbesondere in der Sammlung *Golgatha* reflektiert. Die knappe Gedichtform des Sonetts half dem Dichter hierbei: Sie bot formalen Halt und transportierte zugleich die syllogistische Unausweichlichkeit des Kriegsgeschehens. Im Sonett »Kreuz-Zug der Kinder« etwa markiert die vierfach in Vers zwei sowie am Eingang der drei nachfolgenden Strophen wiederkehrende Formel »Nacht für Nacht« die redundante Sinnlosigkeit der Schlacht rund »[u]m die braunen Totenhügel von Verdun«.³³³ Diese Sammlung, im Untertitel als »eine Beschwörung zwischen zwei Feuern« ausgegeben, wird am unmittelbarsten von Zechs Kriegserlebnissen grundiert, und sein Aufenthalt in der Nähe Verduns findet Eingang in drei weitere Sonette. Das Dorf »Gussainville« (G 20, 87) lag kaum fünf Kilometer südöstlich von Étain, wo sich Zech im März 1916 aufhielt;³³⁴ von frühlingshafter Leichtigkeit ist jedoch nichts zu spüren:

Ohne Segen, Sinn und Zartsein weht
über Wiesen, die Geschosse schwarz zerreißen,
schweres Grün hin, das daheim die: Frühling heißen,
der aus Gram und Gräbern aufersteht.

Uns in Gräben aber, Gräbern sprungbreit nah,
finden nicht mehr Lerchenlied und Sonnenschauer.
Wie geblendetes Gefühl im Vogelbauer
zwitschern wir herzu, was dunkelfern geschah.

5

Andeutungsweise ist im Eingangsvers, wie zuvor im Schlussvers des »Pionier[s]«, noch Zechs Vorliebe für Reihungen erkennbar, die in den folgenden Versen von

lorener Posten« (»Hans Ehrenbaum-Degele, vom tausendsten Regiment, in Treue dies«) (G 20, 32f.) und »Du aber stöhnst« (»In memoriam Hans Ehrenbaum-Degele. Gefallen als Leutnant des R.L.R. 90 am 26. [recte 28.] Juli 1915 beim Uebergang über den Narew«) (G 20, 91). Insbesondere erweist Zech dem Freund jedoch in seinem »Klagegesang um den toten Dichter (Oktober 1915)«, einem 138 Verse umfassenden Threnos, seine Reverenz (G 20, 73–76); die Verse 18 und 19 (»Am Narew fiel, als Leutnant, unser Sohn! [...] Am Narew fiel: das Wort, das mich durchstieß [...]«) machen deutlich, dass mit dem »toten Dichter« Ehrenbaum-Degele gemeint ist. Zech widmete seinem Dichterfreund auch die Sammlung »Helden und Heilige« (»Ich widme dieses, im ersten Halbjahr des Krieges geschriebene, Buch in memoriam Hans Ehrenbaum-Degele[,] dem ritterlichen Freund und ritterlichen Dichter, der als Leutnant im Juli-Ende 1915 am Narew den Soldatentod starb. An der Somme im Juli 1916«).

³³² Zweig/Zech: Briefe (2¹⁹⁸⁷), 83. – Vgl. hierzu Olaf Jessen: Verdun 1916. Urschlacht des Jahrhunderts. München 2014.

³³³ Das Flugblatt (1917), H. 2, 8.

³³⁴ Dies legt ein Brief Zechs an Zweig, datiert auf den 13. März 1916, nahe. Zech verfasste ihn in Étain, zwanzig Kilometer östlich von Verdun gelegen (vgl. Zweig/Zech: Briefe [2¹⁹⁸⁷], 79–81, hier 81). Eine Woche zuvor, am 5. März, wurde Franz Marc, der am Abend des 4. März bei einem Erkundungsritt getötet worden war, im Schlosshof von Gussainville beigesetzt. Der Tod Marcs wird von Zech indes nicht reflektiert. – Vgl. ferner Paul Zech: Von der Maas bis an die Marne. Ein Kriegstagebuch. Rudolfstadt 1986 [Frankfurt/M. 1988 (Fischer-Taschenbücher 9138)]. – Der Titel des Kriegstagebuchs rekuriert indes (ohne gesonderte Kennzeichnung) auf den gleichnamigen Band Otto Tormanns: Von der Maas bis an die Marne. Eine Erzählung aus dem Großen Kriege. Stuttgart 1914.

einer fortgesetzten g-Alliteration abgelöst wird, welche die »Gräben« zu »Gräbern« werden lässt.

Ihnen folgt der Binnenzyklus »Flucht aus dem Graben«, dessen vier Sonette bis auf die Quartette des letzten Gedichts ausschließlich betont enden, die Härte des Kampfgeschehens widerspiegelnd. Das lyrische Ich entkommt im ersten Sonett dem wiederum dreifach gereihten »Labyrinth aus Stein, Geschrei und Blut« (G 20, 88, V. 1) in ein »Kornfeld«:

Schwer in das samenschwere Roggen-Rund
fühlt mich mich fließen, überfließ die Trümmer Vaux's
und wittere Posaunen trommeln an die Dämme Front.³³⁵

Ende Februar und Anfang März 1916 waren die Gemeinde Vaux sowie das nahe gelegene Fort Schauplatz schwerer Kämpfe, in deren Verlauf das Dorf vollständig in Schutt und Asche gelegt wurde. Damit teilt es das Schicksal weiterer »Nächtliche[r] Dörfer in der Woevre« (G 20, 93), wie Zech zwei weitere Sonette überschrieb; neben Vaux(-devant-Damloup) wurden nach dem Ersten Weltkrieg weitere acht völlig zerstörte Dörfer in der Nähe Verduns nicht mehr an derselben Stelle aufgebaut. Zech sucht die Destruktion und weitere Kriegserfahrungen sprachlich wie metaphorisch unterschiedlich zu fassen: Neben Reihungen, Assonanzen und Alliterationen treten bisweilen minimal variierte semantische Wiederholungen (»schwer«/»samenschwer«, »fließen«/»überfließ«), Rhythmisierungen etwa durch klingende Doppelkonsonanten (»Trümmer«/»trommeln«/»Dämme«), christlich-religiöse Metaphern (»Posaunen«) sowie Rekurse auf eine mythische Vorzeit, auf »Urbilz« und »Urdonner«, »Urbruder und Urfeind«, auf den »Urväterhaß« im »Urland« (G 20, 28, V. 1f.; 41, V. 22; 44, V. 12; 88, V. 13; 89, V. 12). Zech sucht das Unfassbare greifbar zu machen und einen adäquaten Ausdruck für den »Sturm der Zeit« zu finden, der »diese grüne Ebene zersägt« (G 20, 89, V. 9f.) – und wurde zugleich von kriegsmüder Eintönigkeit übermannt, wie das Schlussterzett des Sonetts »Wann erwachen wir....?« erkennen lässt, das den Krieg als Alptraum außerhalb der bekannten Zeitordnung und Zeiterfahrung schildert:

Zwölf Monde schon der gleiche Stand der Uhr,
wo ohne Jahreszeit ein Jahr beginnt und endet...
Wann wieder, Gleichgewicht der Zeit, erwachen wir? (G 20, 90, V. 12–14)

Eventuell lag Zech zweihundert Kilometer weiter westlich *Vor Cressy an der Marne*,³³⁶ wurde sodann jedoch »an die Somme verschickt«, wo er »alles gesteigert« fand: »Haß, Entmenschlichung, Grauen und Blut. Noch ein paar Tage weiter, und

³³⁵ G 20, 88, V. 12–14. – Zech greift die Zerstörung des Dorfes auch im ersten Terzett des unmittelbar folgenden Sonetts »Musik« wieder auf: »Ein Ozean durchbraust die Lagerreihen, | des Dorfs Ruine bis zum Grabenrand. | Gewehre bröckeln rostig aus erschrockener Hand.«

³³⁶ Vgl. Anm. 187. Mit »Cressy« dürfte das östlich von Paris gelegene Crécy-en-Brie gemeint sein, das heute zu Crécy-la-Chapelle gehört und bereits 1914 Schauplatz erbitterter Kämpfe, der Schlacht an der Marne, war.

ich bin zuende mit meiner Kraft«.³³⁷ Vielleicht war es daher seine Rettung, dass er im Sommer 1916 verschüttet wurde: Nach einem Lazarettaufenthalt in Metz und nunmehr mit dem Eisernen Kreuz dekoriert, konnte er – nicht zuletzt dank der Hilfe Ernst Hardts – hinter der Front tätig sein und verfasste beim Armeeoberkommando 7 als Leiter des »vaterländischen Unterrichts« Propagandadexte.³³⁸ Möglicherweise ist auch die aufsehenerregende wie vieldiskutierte Fälschung des Verhaeren-Briefes, die am 9. Dezember 1916 in der *Vossischen Zeitung* erschien und in welcher Zech den belgischen Dichter ein Deutschland wohlgesonnenes, paziistisches Bekenntnis ablegen ließ,³³⁹ im Sinne einer (gleichwohl eher privaten) kulturellen Propaganda zu sehen.

Das Hauptquartier der 7. Armee lag in der Picardie in Laon beziehungsweise zwischen Frühjahr 1917 und Sommer 1918 im nahegelegenen Marle. Zechs dortiger Aufenthalt spiegelt sich in mehreren Sonetten:³⁴⁰ »Wassertropfen im Unterstand« (G 20, 51) künden von der Eintönigkeit des Stellungskriegs, der den »Wald von St. Gobain« erreicht hat, wie das Gedicht untertitelt ist. Durchgängig betont endende Verse apostrophieren ein Du, das ein Gefährte des lyrischen Ich zu sein scheint. Diesen Gestus der Ansprache behält das Ich auch in dem Sonett »Anrufung des Einen« bei, das den sechsteiligen Zyklus »Die Stimme aus der Wüste (Ly-Fontaine)« eröffnet. In diesem Binnenzyklus verbinden sich die picardischen Kriegserfahrungen Zechs mit einer religiösen Metaphorik. Die Schlachtfelder der Somme³⁴¹ werden für das Ich so zu einer metaphorischen »Wüste«: »Schon vierzig Tage, vierzig Nächte lang | schreit, schreit mein Blut aus Sack und Asche« (G 20, 97, V. 1f.). Die »vierzig Tage« sind ein Zeitraum der büßenden Besinnung, der zugleich einen Neubeginn ermöglicht; der Regen der Sintflut währte vierzig Tage und Nächte, Mose weilte ebenso lange auf dem Berg Sinai, und Jesus wurde, in der Wüste fastend, in vierzig Tagen dreimal vom Teufel in Versuchung geführt. Epanaleptisch intensiviert Zech den Schrei des lyrischen Ich, der sich im zweiten Terzett zum »vieltausendfache[n] Schrei« (V. 13) eines pluralischen Wir verstärkt: Das »Wir« der landflüchtigen Bauern und der Arbeiter des *Schwarzen Reviers* wan-

³³⁷ Zech an Zweig am 12. Juli 1916. In: Zweig/Zech: Briefe (21987), 83f.

³³⁸ Vgl. Müller: Akte (1966), 20–22, Jochen Meyer (Hg.): Briefe an Ernst Hardt. Eine Auswahl aus den Jahren 1898–1947. Stuttgart 1975 (Marbacher Schriften 10), 188f., Zweig/Zech: Briefe (21987), 84, die Stellungnahmen Rudolf Zechs in Hans W. Panthel: Anregung, Anlehnung oder Plagiat? Paul Zech als unfreiwilliger Katalysator nationalsozialistischer Propagandakonzeptionen. In: H. W. P.: Symbiosen. Politisch-literarische Aufsätze. St. Ingbert 1996 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 8), 45–60, insb. 49–51, und Delseit: Dickschädel (2006), 73, Anm. 40.

³³⁹ Vgl. Martínez: [Nachwort] (1989), 174f. – Vgl. ferner Zechs zweiteiliges Sonett »Hörst du mich, wenn meine Seele schreit?«, das er »In memoriam Emile Verhaeren« verfasste (Dfb, 97f.).

³⁴⁰ Seinen Aufenthalt legt ferner etwa: Gelandet. Ein dramatisches Gedicht. 1916/1917. München 1919, [4], nahe, das »als Privatdruck [...] auf der Revillon-Presse in Laon« hergestellt worden sein soll.

³⁴¹ Die kleine Gemeinde Ly-Fontaine lag ebenso wie die »Oase Essigny« (G 20, 98f.), die dem vierten Sonett den Titel gab, an der »Siegfriedstellung« in unmittelbarer Nähe zur Somme.

delt sich im Krieg zu einem Wir der soldatischen Gemeinschaft, die durch das Erleben der Kämpfe, durch »Anschlag, Marsch und Mord« (V. 5) zusammengehalten wird. Dieser kollektiven Kompanie hat sich das Ich unterzuordnen. Es wird jedoch im dritten Sonett des Binnenzyklus von einem »Teuflische[n] Spiegel« versucht, der ihm für einige Augenblicke die individuelle Identität vor Augen führt:

Am Bach mich kämmend fühl ich wieder Haut
und etwas Rot um das Geripp gebaut
Man hat noch Augen und der Mund steht ungenau
auf einem Wulst von Haar und fahlem Blau. [...]

Ich bin nicht mehr nur Lehm: ich bin Subjekt
und liege in der Sonne tiergefleckt. (G 20, 98, V. 1–4, 9f.)

Das Ich vergewissert sich durch den Blick in den Bach seiner selbst, das reflexive »mich« wird zum personalen »ühl ich«, das sich aus einem indefinit-impersonalen Man herausschält und zum Subjekt wird – obgleich es weiterhin »tiergefleckt«-animalische Anteile hat. Diese sonettistische Selbstversicherung ist gleichwohl nicht von Dauer, denn die Zweifel an der eigenen Identität mehren sich³⁴² und zuletzt »bleibt von uns nur ein Skelett« (G 20, 100, V. 7): Der kollektive Tod tritt an die Stelle des individuellen Lebens.

Einige Orte des Kampfgeschehens, die Eingang in seine Dichtungen fanden, kannte Zech wohl nur vom Hörensagen;³⁴³ dennoch nutzt er die syllogistische Fatalität des Sonetts in besonderem Maße zur poetischen Darstellung einer weiteren Landschaft, die neben der Somme wohl zum markanten Symbol des Ersten Weltkriegs werden sollte: Flandern. Die flämische Region war beim Aufeinandertreffen von Entente und Deutschem Kaiserreich etwa um Ypern, Langemark und Passendale Schauplatz schwerer Kämpfe. Doch über politische Differenzen und sprachliche Grenzen hinweg stellt die Form des Sonetts hier in den Schützengräben ihre Mehrsprachigkeit unter Beweis: So verfasste der kanadische Sanitätsoffizier John McCrae mit dem Sonett »In Flanders Fields« eines der prominentesten poetischen Zeugnisse des Ersten Weltkriegs; weitere Dichter unterschiedlicher Couleur wie Wilfried Owen, Siegfried Sassoon, Ivor Gurney, Rupert Brooke oder Robert Graves standen McCrae an Bekanntheit kaum nach und zeigten ebenfalls eine ausgeprägte Vorliebe für die Sonettform.³⁴⁴ Eine komparatistische Studie könnte (im Anschluss an die Untersuchung Martin Löschniggs) zeigen, wie sich

³⁴² Vgl. etwa auch das Sonett »Unsere Nächte haben keine Schreie mehr«: »Weißt Du wirklich noch, daß Du das bist, | was Du scheinst mit Gang und Klang und Haar? | Eine große Lücke zwischen dem, was war, || zwischen dem, was ist, | klafft auf Deiner Stirne in die Zeit« (G 20, 103, V. 9–13).

³⁴³ So lokalisiert Zech sein Sonett »Abend in einem südlichen Lazarett« (G 20, 52) in »Maria-Theresiopel«, dem heutigen serbischen Subotica.

³⁴⁴ John McCrae: *In Flanders Fields and Other Poems. With an Essay in Character by Sir Andrew Macphail.* New York 1919, 3 [Faksimile des Gedichts ebd., (1); Erstveröffentlichung des Gedichts 1915]. Darin auch weitere Sonette, etwa »The Warrior«, »Then and Now«, »Unsolved«, »Mine Host«, »Equality« oder »The Dying of Père Pierre« (6, 17f., 26f., 32f.). – Vgl. außerdem Kapitel 1.7 dieser Arbeit, das digitale Archiv »First World War

die Frontliteratur, die »Frontdichter« und »Dichtersoldaten«, die »trench poets«, »écrivains combattants« und »littérateurs-soldats« nationen- und sprachübergreifend der Form des Sonetts bedienten.³⁴⁵

Zech integriert die sechsteiligen »Flußlandschaften in Flandern« in die Sammlung *Golgatha* (G 20, 58–60), während das zwölfteilige *Sonett von einem braunen Herbst in Flandern*³⁴⁶ unveröffentlicht blieb. Die Felder Flanderns hatten sich im Krieg in eine sumpfige Wasserlandschaft verwandelt: Entwässerungssysteme waren zerstört worden, belgische Truppen hatten die Schleusen am Yser-Kanal geöffnet, um das Land unter Wasser zu setzen, Gräben und Trichter waren nass und schlammgefüllt.³⁴⁷ Diese Überflutungen werden im ersten Sonett der »Flußlandschaften« durch zahlreiche Enjambements verdeutlicht:

Landlose Ueberschwemmung. Wie ein Schneefeld blendet
das Wasser die Pupillen. Durch den schmalen Spalt
der Lider zwängt sich jedes Bild mit doppelter Gewalt,
daß man nicht weiß, wo es begann und wann es endet.

Die schwarze Pappelzeile ist noch kirchturmsteiler
emporgewachsen. Haarlos, hart und regenblank
gehn Telegraphenstangen. Wälder rauchen krank.
Gestrandet liegen Bäume, Mühlenwehr und Weiler. (G 20, 58)

5

Das Überfließen der Verse kontrastiert mit der knappen Diktion, in der Zech das Gedicht eröffnet und Vers 7 beschließt. In diesen miniaturhaften, komprimierten Momentaufnahmen offenbart sich prägnant das Kriegsgrauen: Die beschossenen »Wälder rauchen krank«, »[d]er Himmel klafft. Rauchschwaden sind zu sehn«.³⁴⁸ Doch anders als etwa August Stramm, der derlei Ansichten zum Ausgangspunkt

Poetry« der Universität Oxford sowie das von zahlreichen Organisationen und Institutionen betreute Projekt »Europeana 1914–1918«.

³⁴⁵ Emile Villard: Guerre et poésie. La poésie patriotique française de 1914–1918. Neuchâtel 1949, Stéphane Audoin-Rouzeau: 14–18, les combattants des tranchées. À travers leurs journeaux. Paris 1986, Martin Löschnigg: Der Erste Weltkrieg in deutscher und englischer Dichtung. Heidelberg 1994 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 3,134; zugl. Graz [Diss.] 1993), Kurt Flasch: Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg. Ein Versuch. Berlin 2000, Nicolas Beaupré: Les écrivains combattants français et allemands de la Grande Guerre (1914–1920). Essai d'histoire comparée. Paris (Diss.) 2002, Lorrie Goldensohn: Dismantling Glory. Twentieth-Century Soldier Poetry. New York (u. a.) 2003, und Nicholas Murray: The Red Sweet Wine of Youth. British Poets of the First World War. London 2010.

³⁴⁶ Die aus achtzehn gebundenen Blättern bestehende Sammlung (Anm. 187), in der Zech sämtliche durchgängig mit Bleistift vorgenommenen handschriftlichen Korrekturen ausradierte, trägt auf Bl. 3 den Vermerk: »Privatdruck von Paul Zech«.

³⁴⁷ Vgl. hierzu unter den zahlreichen Studien zum Ersten Weltkrieg, die nicht zuletzt aufgrund der einhundertjährigen Wiederkehr seines Beginns erschienen, u. a. Herfried Münkler: Der Große Krieg. Die Welt 1914 bis 1918. Berlin 2013, und Jörn Leonhard: Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs. München 2014.

³⁴⁸ G 20, 59, V. 12. – Vgl. weitere Belege wie »Muskeln springen badbereit« (G 20, 29, V. 8) oder »Regen rieselt blank« (G 20, 57, V. 2).

seiner Darstellungen machte,³⁴⁹ das Objekt poetisch weiter verdichtend, bindet Zech sie immer in die narrative Struktur eines Gedichts, das Gedicht seinerseits wiederum oftmals in eine zyklische Struktur ein. Sprachlich geht Zechs Vorliebe für dreigliedrige Reihungen (in der ersten »Flußlandschaft« etwa in den Versen 6 und 8) erneut einher mit einem Hang zu Alliterationen und Assonanzen (insbesondere in den Versen 1, 2 und 6–8). Abermals plagiiert der Dichter ostensiv, nochmalig sind es Trakls *Gedichte*: Das erste Terzett der zweiten »Flußlandschaft« schließt mit einem Vers, der nahezu wortidentisch Trakls »In der Heimat« zitiert.³⁵⁰

Gleichwohl prägt Zech durch Wortumstellung der Verse Trakls den Neologismus »katzenschmal«, der auf die in seinen Kriegsgedichten wiederkehrende Animalisierung hindeutet. Reflektierte das *Revier* noch das Verhältnis von Mensch und Maschine, indem der Mensch entmenschlicht und die Technik anthropomorphisiert wurde, akzentuieren Zechs Kriegsgedichte die Animalisierung der Natur, des Menschenbilds sowie der Technik: »Motorboote« werden zu »rudernde[n] Delphine[n]«, »Felsen« zu »zwei Drachen«, »Abendwolken tauchen aus der Flut [...] wie rosa Pelikane«, »Aeroplane« treten im »Rudel« auf, die Soldaten sind »[w]ie Tiere eines Walds« und das »Projektil« glänzt »blank wie ein Aal« (G 20, 58f. und 98). Damit reiht sich der Dichter in den zeitgenössischen Diskurs der Literaten und Künstler ein; Franz Marc etwa sprach von der »Animalisierung des Kunsttempfindens«.³⁵¹ Dies mag angesichts der zunehmenden Brutalisierung des Krieges, der entthronten Vernunft, der omnipräsenten Bedrohung nicht verwundern:

Zur Falltür wird hier jeder Streifen Land,
aus der herauf die Zangenfinger einer Hand
nach deiner Kehle fassen. (G 20, 60)

10

In der Apostrophe wird der abstrakte Krieg personalisiert, das angesprochene Du gerät (wie implizit der Leser) selbst in Gefahr. Für humane Gesinnung bleibt wenig Raum – sie scheint allenfalls in dem Sonett »Weihnacht über den Gräben« (G 20, 61) auf, das den »Flußlandschaften« unmittelbar folgt und an den Weihnachtsfrieden 1914 erinnert.³⁵² Insbesondere deutsche und britische Truppen hatten sich spontan verbrüdert und stellten die Schusswechsel ein:

³⁴⁹ Vgl. zur produktiven Wirkmächtigkeit den zu seinem einhundertsten Todestag erschienenen Band: *Weltpost ins Nichtall. Poeten erinnern an August Stramm*. Hg. von Hiltrud Herbst und Anton G. Leitner. Münster 2015.

³⁵⁰ »Ein Schatten gleitet blau und katzenschmal« (G 20, 58) – »Der Katze Schatten gleitet blau und schmal« (Trakl [HKA 1, 60/ITA 2, 425f./DB, 58]). – Vgl. Anm. 273 dieses Kapitels. – Weitere Anleihen tätigt Zech (es zeigt sich »Formloses [...] und man denkt an ein Gespenst. [...] Und Mauern zeigen grinsend ihr Skelett«, G 20, 60) wohl u. a. an Trakls »Dämmerung« (»Formlose Spottgestalten huschen, kauern [...] O! trauervolle Schatten an den Mauern« [HKA 1, 48/ITA 2, 56f./DB, 46]).

³⁵¹ Reinhard Piper: *Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903–1953*. Hg. von Ulrike Buergel-Goodwin und Wolfram Göbel. München und Zürich 1979, 121. – Vgl. auch die »Animalisierung des Menschenbildes im Monsterstil der Surrealisten« (Klaus von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*. München 2005, 13).

³⁵² Vgl. u. a. Malcolm Brown und Shirley Seaton: *Christmas Truce. The Western Front, December 1914*. London (u. a.) 21994 (gegenüber der Erstausgabe 1984 durchgesehen

Vorhang des Rauchs, des Sturms wird aufgezogen.
Landschaft der Gräben, Gruben und Verhaue
wird weit in eine nebelungenaue
Provinz der anderen Welt zurückgebogen.

5

Heißer Alarme Gong singt Bruderlieder,
aus Höhlen stürzen Heere breit nach oben
aufatmend, aufgelöst sich zu umarmen.

10

Diese Episode der Menschlichkeit war jedoch nicht von Dauer, und die Kämpfe begannen alsbald von neuem. Je länger der Krieg dauerte, umso eindrücklicher löst sich Zech von der Darstellung der »Gräben, Gruben und Verhaue« und entrückt seine Gedichte in eine mythisch-archaische Vorzeit oder religiös überhöhte Sphäre überzeitlicher Transzendenz. Gleichwohl liegt den Dichtungen kein kohärentes Glaubenssystem zugrunde, sondern eine Reihe bisweilen assoziativ-individueller und durchaus inkonsistenter Versatzstücke. Auch der Verlag konstatierte angesichts der Veröffentlichung *Golgathas*, dass »mit diesem Buch schwerlich ein ›Geschäft‹ zu machen ist; jedoch – gäbts nicht auch Selbstmordanwandlungen?« (G 20, 7).

Ins Archaische entrückt Zech den zwölfteiligen Zyklus *Sonett von einem braunen Herbst in Flandern*: Vier Sonette schildern die »Geburt der Bauern«, die nachfolgenden acht die »Landschaft der Bauern«.³⁵³ Beschreibt das erste Sonett die »Urgeburt« des »erste[n] Erdenwesen[s]«, deutet das zweite in den Quartetten die Entstehung von Flora und Fauna, in den Terzettten die Evolution des Menschen an. Mit der eigentlichen »Geburt des Bauern« wird die Natur nicht nur im dritten Sonett »um ihre Erstgeburt betrogen«, sondern vom Bauern im vierten Gedicht vollständig unterjocht. Damit ist der Boden für die »Landschaft« der folgenden Sonette bereitet, die in der herbstlichen Stimmung des Verfalls von einem »Gefühl vom Widersinn der Winterwelt« durchzogen wird. Felder sind »verwüstet« und »[v]erschrumpft zu Klumpen Grau und Ackerbraun«, die »Wände zerbrockelt«. Harte Strophenenjambements verdeutlichen die umfassende Destruktion; allenfalls Assonanzen und Alliterationen wirken klanglich fügend (»Der Wind weint stumm || in seine weite Einsamkeit hinein«). Obgleich Flandern nur mehr im Titel der Sammlung erwähnt wird, ist der Krieg dennoch präsent. Zech entrückt die unmittelbaren Kriegshandlungen in mittelbare Metaphern: »Blitz und Donner« sind »mit dem Tod im Bunde« und die Soldaten werden zu einem »Gespensterzug«, zu »Gehirne[n], die der Herr mit Wahnsinn schlug«. Während der

und erweitert), Stanley Weintraub: *Silent Night. The Remarkable Christmas Truce 1914*. London 2001, Michael Jürgs: *Der kleine Frieden im Großen Krieg. Westfront 1914*. Als Deutsche, Franzosen und Briten gemeinsam Weihnachten feierten. München 2003, sowie ferner Peter Walther (Hg.): *Endzeit Europa. Ein kollektives Tagebuch deutschsprachiger Schriftsteller, Künstler und Gelehrter im Ersten Weltkrieg*. Mit zeitgenöss. Farbfotogr. von Hans Hildenbrand und Jules Gervais-Courtellemont. Göttingen 2008.

³⁵³ Im Folgenden entstammen alle Zitate aus dem »Sonett von einem braunen Herbst in Flandern« dem Exemplar des DLA (Anm. 187).

Dichter oberflächlich einen »braunen Herbst« beschreibt, formt sich die flandrische Landschaft in diesen Sonetten subkutan zu einem Symbol des Krieges.

Demgegenüber dringt Zech mit dem *Feurigen Busch*, insbesondere jedoch mit dem *Terzett der Sterne* sukzessive in eine religiös überhöhte Sphäre vor. Ist jener »eine gläubige Gedichtfolge, die auf eine nahe pfingstliche Zukunft drängt«, beschreibt dieses »die tiefste Erniedrigung der seelenlosen Welt, ihr Auferstehen und pfingstliches Erwachen, ihren Heimgang in die letzte Sehnsucht, in Gott«.³⁵⁴ Obwohl beide Gedichtbände »Gegenwart und Zukunft neuer Welt« schildern, fußen sie dennoch auf der »Vergangenheit des Krieges«³⁵⁵ und »bewahren lyrisch das Kriegserlebnis Zechs«;³⁵⁶ manche Gedichte des *Busches* entstammen sogar noch der Vorkriegszeit. So lässt sich insbesondere an diesem Band einerseits seine poetische Entwicklung nachvollziehen, andererseits ist er zugleich beredtes Zeugnis des Versuchs, nach dem Krieg an Erfolge vergangener Tage anzuknüpfen, und nicht zufälligerweise überarbeitete er um 1920 die *Waldpastelle* zum *Wald* und erweiterte *Das schwarze Revier*.

Verglichen mit dem zyklisch geschlossenen *Terzett* ist die Binnenstruktur des *Busches* deutlich inkohärenter. Verweist der Titel auf die Offenbarung Gottes im brennenden Dornbusch (2. Mose 3) und damit auf Zechs religiöse Neuorientierung, knüpfen die vier eröffnenden Sonette »Der Tag«, »Breite Alleen« I und II sowie »Früh 5.30« an die Großstadtlyrik der Vorkriegszeit an; desgleichen gilt für den Binnenzyklus der vier »Vorstadtbalkon[e]« (DfB, 48–52). Doch wirkt die Angst des lyrischen Ich in und vor der anonymen Metropole verglichen mit dem anonymen Massensterben im Weltkrieg geradezu anachronistisch:

Diese Straße hat nur einen aufgerissenen Mund
drin zwei Reihen schwarzer Zähne stehn,
Zähne stehn, die Häuser heißen: acht, neun, zehn...
Schmale Streifen Himmel drohn profund. (DfB, 7, V. 1–4)

Die Metaphorik gemahnt ebenfalls eher an das *Revier* und seine Darstellung entmenschlicher Menschen wie anthropomorphisierter Technik. Just in der nummerischen Mitte des *Busches* kommt es zu einer thematischen Verschiebung: An die Stelle »betrogener Kellner und Anfänger-Dirnen« tritt der »Bußprediger Johannes«, »Der Heiland der Armen« hält »[d]ie neue Bergpredigt« (DfB, 27, V. 8; 55; 60–74). Deutete sich die religiöse Wende bereits zuvor in einem Gebet im Trakl-Ton an,³⁵⁷

³⁵⁴ Soergel: Dichtung (1925), 476f. – Ähnlich die Kurzcharakterisierung in: Herbert Alfred Frenzel und Elisabeth Frenzel: Daten deutscher Dichtung, Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. Band 2: Vom Biedermeier bis zur Gegenwart. München 191981 [EA Köln 1962], 568: »Erniedrigung der Welt im Krieg, ihr Wiedererstehen in der Gegenwart, das Eingehen der Welt in Gott in der Zukunft«.

³⁵⁵ Soergel: Dichtung (1925), 477.

³⁵⁶ O[otto] E[rnst] H[esse]. In: Zeitschrift für Bücherfreunde N. F. 13 (1921), Beibl., 130.

³⁵⁷ Zechs Sonett »Wir beten in die Nacht« (DfB, 33) rekurriert in seinem zweiten Quartett (»Es ist ein Brunnen nur, der sich noch regt. | Es ist ein Baum nur, der noch atmen mag. | Es ist ein Abglanz noch vom rosa Tag, | der den gefrorenen Kanal bewegt«) unverkennbar auf die Eingangsverse von Trakls »De Profundis« (»Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer

wird sie nun, da »[d]er Geist Gottes über dem Feuer« (DfB, 55) schwebt, zur Ge-
wissheit. In diesen Gedichten, die bereits vom »Typhusfieber in Baracken (DfB, 53,
V.8)« gezeichnet sind, präferiert Zech andere Gedichtformen wie die Terzine; die
Erinnerungen an die »Jugend« oder die »Hundstage« des Kriegsbeginns (DfB, 75–
77) verfasst Zech dann erneut in der Sonettform. Deren äußerliche Intaktheit gerät
gleichwohl in spannungsvollen Kontrast zu ihrer innerlichen Versehrtheit, die sich
metaphorisch und versrhythmisch unruhig äußert:

Nun dreht sich die Stadt nicht mehr wie ein Wald,
an dem vorbei die Wagen eines Zuges rasen.
Die Straßen überklafft ein breiter Spalt.
Die Häuser sind wie Bälle aufgeblasen.

Fahlgelb, fast ausgelöscht, verdirbt das Bunt
der langen Fensterfronten; Fleischerläden
sind zugehangen wie ein bartverwachsener Mund,
und Drähte schaukeln schlaffer noch als Spinnwebfäden. (DfB, 75)

5

Doch bleiben derlei poetische Reflexionen die Ausnahme: In Zechs Dichtung erfährt das Großstadtsonett in der Nachkriegszeit keine inhaltliche oder formale Aktualisierung, sondern wird als Reminiszenz konserviert; so ist *Der feurige Busch* bereits bei seinem Erscheinen ein historisches Dokument. An die Stelle der Großstadtdichtung tritt Dichtung nach dem Krieg, nach dem »Massenmord in Straßen« (DfB, 94, V.6), eine religiöse Heilsgewissheit, die sich etwa in den abschließenden vier Sonetten des *Busches* offenbart: »Wir werden alle göttlich auferstehn«, prophezeit der lyrische Sprecher, »Monstranzen klieren und Jehovas Name hell«, bevor das letzte Sonett den »Frieden auf Erden« bringt (DfB, 122, V.1; 123, V.8; 124).

Mit dem *Terzett der Sterne* legt Zech in 36 Gedichten gar ein »Bekenntnis in drei Stationen« ab. Im Nachlass bezeichnet er diese Sonettfolge als *Symphonie des Ewig-Einen*³⁵⁸ und fügt den drei Zyklusteilern »Der Sprung aus dem Käfig«, »Ländliche Inbrunst« und »Die Erhebung« unter den Überschriften »Vollendung und Gestalt« und »Das Ewig-Eine« noch 24 weitere Sonette hinzu. Mit einer »symphonischen« Dichtung hätte sich Zechs Dichtung im Einklang mit dem zeitgenössischen literarästhetischen Diskurs befunden: Obgleich terminologisch bereits zuvor bei zahlreichen Publikationen belegt,³⁵⁹ kam es gegen Ende des

Regen fällt. | Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht. | Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist. | Wie traurig dieser Abend« [HKA 1, 46/ITA 2, 120f./DB, 44]).

³⁵⁸ DLA, A:Zech, 60.45.

³⁵⁹ Vgl. etwa die (gleichwohl in dieser Zusammenstellung in ihrer ästhetischen Faktur disperaten) Veröffentlichungen von Walter von Molo: Die Auto-Symphonie. In: Almanach 1911, 174–188, Max Adler: Die Tanz-Symphonie. Ein Roman aus der Zeit. München und Berlin 1914, Theodor Däubler: Hesperien. Eine Symphonie. München und Berlin 1915 (wieder Leipzig 1918), Clara Ratzka: Blaue Adria. Eine Symphonie der Jugend. Roman. Berlin 1916, Wilhelm Vershofen: Symphonie Mystica. In: Das brennende Volk. Kriegsgabe der Werkleute auf Haus Nyland (1916), 105–119, Anglo Sissenich: Marianne. Eine dramatische Symphonie. Leipzig 1918, Rudolf Voigt: Der Tanz und die Liebe. Eine dionysische

expressionistischen Jahrzehnts zu einer Fülle insbesondere, aber keineswegs ausschließlich literarischer Symphonien. Zwei lyrische Anthologien im Gefolge der menschheitsdämmernden »Symphonie jüngster Dichtung« sorgten für ein weiteres Crescendo des symphonischen Gesamtklangs;³⁶⁰ nicht zuletzt durch Friedrich Wilhelm Murnau und Walter Ruttmann fand der Begriff Eingang in das Medium des Films.³⁶¹ So scheint die ›Symphonie‹ in ihrer terminologischen Symbiose, die sie mit Literatur wie Film eingeht, zu einem Zeitsignum zu werden. Zugleich ermöglichte sie, begrifflich nicht allzu fest fixiert, eine thematisch zunehmend breite Verwendung,³⁶² bei der gewissermaßen literarsymphonisch auch die Ereignisse des Ersten Weltkriegs reflektiert wurden.³⁶³

Für seine lyrische Kriegsbetrachtung nutzt Zech gleichwohl nur drei Sätze seiner eigentlich fünfteiligen *Symphonie des Ewig-Einen* und gestaltet ein *Terzett der Sterne*, dessen assonantischer Titel im synästhetischen Zusammenklang zugleich auf das musikalische Element der Gedichtsammlung verweist. Der singularische Titel des *Terzetts* indiziert, dass Zech sein Werk gleichwohl als zusammenhängende Einheit konzipierte; die dreiteilige syllogistische Struktur des Sonetts korreliert hierbei in besonderer Weise mit dem dreistimmigen *Terzett*. Der erste Teil, die erste Prämisse gestaltet den Eingang des Menschen in einen selbstverschuldeten Kriegszustand. Dieser wird metaphorisch als überzeitliche »Schlacht« einer konkreten temporalen wie lokalen Situierung enthoben und dadurch zum »Symbol«;³⁶⁴ die Erlebnisse der Jahre 1914 bis 1918 manifestieren sich allenfalls in sprachlichen Details wie »mohnrot« (TdS, 10, V. 12) oder »Stacheldrähte[n]«:

Symphonie. Chemnitz 1919, Rudolf Leonhard: Die Symphonie. In: Die Neue Schaubühne 1 (1919), H. 8, 242f., Heinrich Schilling: »Symphonisch Wolkenbildwerk, rägest du in meinen Sommertag...«. In: Menschen 2 (1919), H. 2 (Nr. 33/36), 16, und Hans Imwalle: Aus »Mensch. Eine Symphonie«. In: Das Neue Rheinland 1 (1919/20), 143.

³⁶⁰ Pinthus: Menschheitsdämmerung (1919), Martin Rockenbach (Hg.): Junge Mannschaft. Eine Symphonie jüngster Dichtung. Leipzig 1924, und Wilhelm Haas (Hg.): Antlitz der Zeit. Sinfonie moderner Industriedichtung. Selbstbildnis und Eigenauswahl der Autoren. Berlin 1926. – Vgl. auch Czapla: Profilierung (2009), 99–101.

³⁶¹ »Nosferatu, eine Symphonie des Grauens« (D 1921/22) und »Die Sinfonie der Großstadt« (D 1927). – Vgl. überdies Fritz Engel: Symphonie Berlin. In: Um uns die Stadt. Eine Anthologie neuer Großstadtdichtung. Hg. von Robert Seitz und Heinrich Zucker. Berlin 1931, 42.

³⁶² Vgl. etwa Hans J. Rehfisch: Die Neunte Symphonie. In: Der Kritiker 2 (1920), Nr. 53/54, 5, Erich Worbs: Die Symphonie vom Leben. In: Der Hain 1 (1921), H. 4, [3], Herbert Saekel: Symphonisch. In: Romantik 3 (1921), H. 2, 24f., Josef Winckler: Symphonie der Arbeit. In: Die Hilfe 29 (1923), 154f., Theodor Etzel: Symphonie. In: Die Fahne 4 (1923), 12, Karl Friedrich Bell: Das graue Männlein. Eine Märchen-Symphonie in Worten und Bildern. Wien 1923, Hellmuth Unger: Goddins ewige Masken. Eine dramatische Symphonie. Leipzig 1924, Konrad Paulus: Symphonie in Worten. Wien [1925], Erich Ernst: Die Symphonie des Eros. Roman. Berlin-Pankow 1925, Ehrenfried Günther von Hünefeld: Die Symphonie des Einsamen. Bremen [1925], und René Schickele: Symphonie für Jazz. Roman. Berlin 1929.

³⁶³ Oscar Link: Die zehnte Symphonie. Ein Sieg-Friedens-Gedicht. Leipzig 1918, Hans Zurlinden: Die Symphonie des Krieges. Zürich 1919, und Heinrich Brandt: Trommelfeuer. Symphonie der Kriegs-Toten. Hamburg-Bergedorf 1929.

³⁶⁴ TdS, 9, V. 8 und 10. Vgl. zur Zeitlosigkeit auch TdS, 10, V. 6: »In allen Uhren blieben die Sekunden stehn.«

Die Erde barst. Zerschellte Stämme stürzten
wie Trümmer einer grossen Stadt zusammen.
Aus Wurzelhöhlen schossen Oriflammen,
brisante Gase, die das Atmen kürzten.

Vom Schutzbleich siebenfacher Stacheldrähte
goss Blut herab wie aus zerplatzten Beeren:
Die schwarzen Leiber waren selber Scheren,
die Köpfe Laubwerk, das die Riesen-Sense mähte.

Vorschnitter war er, wo die andern wichen
von dem Gemetzel würgend angewidert,
Gottes Geschöpfe sah zu Bestien erniedert.

Die Fieberlinien eines Wahnsinns feiten
ihn vor den Kugeln, die wie Hagel strichen
in dem gekreuzten Feuer von drei Seiten. (TdS, 15)

Zech synthetisiert die Schilderung des Gaskriegs, der Unterstände, des Kreuzfeuers mit einem apokalyptischen Bild der berstenden Erde, alludiert die Allegorie des Todes als Sensenmann und benennt trotz der zahlreichen Grauen die Menschen als »Gottes Geschöpfe«. Zech verzichtet im *Terzett* auf die reihenden Listungen früherer Gedichte – und zunächst auch auf einen explizit erkennbaren lyrischen Sprecher. Erst im letzten Sonett des ersten Teils wendet sich ein lyrisches Ich mit Gebeten an Gott; mit der Sonettgrenze deutet sich eine erste Ahnung der kommenden Offenbarung an:

Und plötzlich ist es da mit Wald und Bächen
und eines Himmels klingendem Kristall
herniederläutend auf geweihte Flächen. (TdS, 20)

10

Im Anschluss bedient sich der zweite Teil des *Terzetts* weniger dunkel-drohender Bilder und Metaphern; in »ländliche[r] Inbrunst« ist bereits die Hälfte des Wegs *per aspera* zurückgelegt. Es zeigt sich, »dass du noch das Gefühl hast – : Schöne Welt!«, bevor endgültig ein »osterhafte[r] Hauch [...] das eisige Phantom der Jahre« vertreibt (TdS, 23, V. 6; 25, V. 9f.). Die Gedichte werden zum Gebet eines kollektiven *Wir*,³⁶⁵ das damit eine letzte Wandlung in der Dichtung Zechs erfährt: Das *Wir* der Bauern, Arbeiter und Soldaten wird im *Terzett* zu einem *Wir* der Gläubigen, das Gott in seinen vielfältigen Erscheinungen apostrophiert.³⁶⁶ Zwar bleibt die Erinnerung an das Kriegsgeschehen lebendig, wie die vier letzten

³⁶⁵ TdS, 27, V. 1–6: »Wir beten an. Die Himmelsläufe beten mit, | der Bäume und der Tiere Pulse schlagen Nachtigallen, | in unsere Lobgesänge ein die Ströme fallen | und der Gebirge keulenhafter Trommelschritt. || Nie war auf Erden soviel hohes Lied | Nie war in Herzen so gewaltiges Gotterkennen.«

³⁶⁶ »Du Volk..... Du Führer..... steiler Josua«, »Du Pfingsten«, »Du ewig blauer Himmel unsern Strassen, | du Uhr, den Herzen aller einverleibt«, »Du Sonnen-Wagen« (TdS, 28, V. 5; 29, V. 1, 5f.; 30, V. 1).

Sonette des zweiten Teils illustrieren, doch erlöst der Heilige Geist die fromme Gemeinschaft.³⁶⁷

Derart befreit weitet sich die Konklusion der »Erhebung«, der dritte Teil des *Terzetts*, zu einer Feier des Göttlichen. In drei unmittelbar aufeinanderfolgenden Sonetten (TdS, 38–40) artikuliert das lyrische Ich zwar zunächst auch noch Glaubenszweifel,³⁶⁸ die jedoch alsbald gottesfürchtiger Gewissheit weichen: »Gott ist die Zeit in jeder Fläche, | in jedem Mass nach unten oder oben [...]« (TdS, 48, V. 9f.).

Ausblick und Tendenzen

In Zechs Dichtung verstärkten sich gegen Ende des »langen expressionistischen Jahrzehnts« die religiösen Anklänge: Er verfasste unter anderem »eine Passion wider den Krieg auf Erden« und das »heroische[] Quartett« der »Jacobsleiter«.³⁶⁹ Mit seiner religiösen Wendung und Sendung entfernte sich Zech jedoch von den Themen seiner früheren Lyrikbände, die ihm 1918 den Kleist-Preis eingebracht hatten. Mit deren Überarbeitung und Neufassung suchte er an diesen Erfolg anzuknüpfen, doch gelang ihm dies nur bedingt: Da er seine Gedichte oft mehrfach umgestaltete, scheinen die Veränderungen bisweilen willkürlich und die Bände fragmentarisch-unfertig. Zechs Produktivität geht überdies einher mit einer Tendenz zur ausgeprägten Mehrfachverwertung, die an der religiösen Ernsthaftigkeit zweifeln lässt: So versammelt Zech in *Die ewige Dreieinigkeit*³⁷⁰ sechzehn Sonette, die er im Nachlass den mitunter erotisch konnotierten »Gedichte[n] an eine Dame in Schwarz« zuordnet.³⁷¹ Doch auch in der veröffentlichten Fassung erwecken die Zueignung der Gedichte an eine »Geliebte« und beispielsweise die an sie gerichtete Aufforderung, sich »nackt im Gelb der Kerzen« zu zeigen,³⁷² den Eindruck, dass das lyrische Ich weniger an »ewiger Dreieinigkeit« denn irdischer Zweieinigkeit interessiert ist. Hiervon zeugt überdies der anonym veröffentlichte,

³⁶⁷ Zur Kriegserinnerung vgl. etwa TdS, 31, V. 1 und 34, V. 1f.: »Und doch – : viel Mütter weinen noch in kalter Nacht«, »Und kommt Erinnerung im Blick der Narben, | und suchst den Bruder du und bleiben deine Augen leer«. – Vgl. ferner TdS, 34, V. 12–14: In Gestalt der metaphorischen Taube »lobsingt« der Heilige Geist »das nun erlöste Wort: | ›Dies endlich ist der Menschen Welt, | an der ich Wohlgefallen habe!«.

³⁶⁸ »Ich weiss nur, dass du mitten unter uns schon bist | und wie dein Herz fortwirkend alle Stunden | ausfüllt mit einem Himmel [...]«; »Ich hoffe und ich glaube, und bin doch noch so | voll Zweifel: wie das alles enden | und sein wird, wenn sich deine Augen zu mir wenden | und tief in meine eingehn werden, beutefroh«; »Ich ahne dich, ich fühle dich, ja du Gewalt, | bist wirklich da, und grösser wie ich glaubte« (TdS, 38, 1–3; 39, 1–4).

³⁶⁹ Zech: *Grab* (?1919), und P. Z.: *Verbrüderung*. Ein Hochgesang unter dem Regenbogen in fünf Stationen [Alternativtitel: *Die Jacobsleiter. Ein heroisches Quartett*]. Hamburg und Berlin 1921.

³⁷⁰ Paul Zech: *Die ewige Dreieinigkeit*. Rudolstadt 1924.

³⁷¹ DLA, A:Zech, 60.34.

³⁷² Zech: *Dreieinigkeit* (1924), [5] und 25.

zwölfteilige Sonetzyklus *Allegro der Lust*,³⁷³ der von Zechs Verhältnis zu Hilde Herb inspiriert wurde.³⁷⁴ In unverhüllter Metaphorik animalischer Triebhaftigkeit schildern die Sonette die libidinösen Exzesse eines »[l]ustkrank[en]«³⁷⁵ lyrischen Ich. Es mag kaum verwundern, dass Zech 1925 die Hälfte der Gedichte überdies in einen weiteren umfangreichen Zyklus aufnahm, der gleichwohl unveröffentlicht blieb: *Die vier Jahreszeiten der Liebe*³⁷⁶ versammeln unter den vier Überschriften »Traumlied«, »Andante der Frühe«, »Allegro der Lust« und »Monolog des Grauens« jeweils sechzehn Sonette. In insgesamt 64 Gedichten variiert Zech das *Allegro der Lust* und erweitert dessen vornehmlich sexuelle Fixation zu einer Feier der umfassenden menschlich-göttlichen Vereinigung, wie die Terzette des Schlussgedichts nahelegen:

Die Welt ist tief in uns erlöst.
Wir sind die Welt im Welten-All,
aus der uns nie ein Sündenfall,
nie mehr ein Schwert verstößt.
Wir leben, was Jahrtausenden geweissagt war,
das uhrenlose Ewig-Jahr.³⁷⁷

10

Die vier Jahreszeiten stellen somit keine substantielle Erweiterung der Themen und Motive dar, denen sich Zech in der Nachkriegszeit verstärkt zuwandte; die Sammlung birgt überdies keine unbekannten Modulationen der Sonettform. In diesen durchaus produktiven Jahren widmete sich Zech zwar weiterhin der Lyrik, bevorzugte zunehmend jedoch auch andere Gattungen: 1919 erschien eine zweite, umgestaltete Ausgabe des *Schwarzen Baal*; es folgten im selben Jahr ein Novelienband und alsbald weitere Erzählungen, Essays und Dramen, unter ihnen die autobiographisch grundierte *Reise um den Kummerberg* oder die in der Du-Form verfasste *Geschichte einer armen Johanna*.³⁷⁸ Der künstlerisch erfolgreiche Durchbruch blieb Zech gleichwohl versagt; der relative Erfolg seines Rimbaud-Stückes an der Volksbühne ging 1925 in den Nachwehen der Plagiatsaffäre unter. Dem Sonett hielt der Dichter dennoch die Treue, und so übertrug er wohl in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre in freier Nachdichtung in Anlehnung an Rilke 24 Sonette der französischen Renaissance-Autorin Louise Labé.³⁷⁹ In seinem

³⁷³ Paul Zech: *Allegro der Lust*. [S.1.] 1921. – Vgl. hierzu auch Martinec: Sonettistik (2019), 235–237.

³⁷⁴ Vgl. zu Hilde Herb u. a. Zweig/Zech: Briefe (21987), 286 und 290–293.

³⁷⁵ Zech: *Allegro* (1921), [3].

³⁷⁶ DLA, A:Zech, 60.48 (vgl. Anm. 209).

³⁷⁷ DLA, A:Zech, 60.48.

³⁷⁸ Vgl. Anm. 230 sowie Paul Zech: *Die Reise um den Kummerberg*. Rudolstadt 1924, Erde. Die vier Etappen eines Dramas zwischen Rhein und Ruhr. Leipzig 1925, *Die Geschichte einer armen Johanna*. Berlin 1925, *Die Mutterstadt*. Die unterbrochene Brücke. 2 Erzählungen. Kempten und München [1925], *Peregrins Heimkehr*. Ein Roman in 7 Büchern. Berlin 1925, und *Das törichte Herz*. Vier Erzählungen. Berlin 1925.

³⁷⁹ Paul Zech: *Die Liebesgedichte einer schönen Lyoneser Seilerin namens Louize Labé*. Berlin 1947 [Neuausgabe mit einem Nachwort von Victor Klemperer und Zeichnungen von

ersten im argentinischen Exil veröffentlichten Gedichtband *Bäume am Rio de la Plata* bevorzugt Zech zwar vierversige Strophenformen, doch kehrt er mit seinen Gedichten aus der *Neuen Welt* wieder zum Sonett zurück.³⁸⁰ Das politische Tagesgeschehen kommentierte Zech mit seinen *Sonetten auf das Jahr 1944*; im Nachlass haben sich weitere Sonettzyklen wie derjenige auf *Die drei Gerechten* – Goethe, Hölderlin und Beethoven – erhalten, den Zech im Dezember 1945 verfasste, und bereits posthum erschienen *Die Sonette vom Bauern*.³⁸¹

3.2.3 Zusammenfassung

Quantitativ hat sich kein anderer Dichter des Expressionismus derart intensiv mit der Form des Sonetts befasst wie Paul Zech. Sonette, die von einer beeindruckenden thematischen wie formalen Vielfalt sind, finden sich in allen Phasen seines Œuvres:

Zech handhabt das Sonett frei. Er verzichtet auf den vierfachen Reim, erweitert und lockert die Gleichmäßigkeit der Reihen auf. So schafft er sich eine Form, die dem Rhythmus des eigenen Stiles und der Melodie seiner Sprache weniger starr entgegensteht und auch dem Gehaltlichen und Ideelichen eine, oft fast pointenhafte (im guten Sinne) Isolierung in einzelnen Phrasen oder Worten gestattet. Dem Dichter gelingen so Prägungen, die man nicht wieder vergessen kann, und das ihm eigne Format eines großen Pathos vermag sich weiter und ungezwungener auszubreiten, als dies im reinen Sonett geschehen könnte.³⁸²

Die Form diente Zech als »Präzisionsmaschine«,³⁸³ um die Realität lyrisch zu verdichten. Gleichwohl lotet er in poetischer Lizenz die formale Variationsbreite des Sonetts aus, um es dem jeweiligen Inhalt anzupassen; zugleich spiegeln in einer wechselseitigen Beziehung die vielgestaltigen Erscheinungsformen des Sonetts die divergenten Phänomene der Lebenswirklichkeit. Anders als in den Sonetten Georg Trakls führt Zechs poetische Entwicklung jedoch nicht zur Reimlosig-

Karl Stratil. Rudolstadt 1956; weitere Neuausgabe mit einem graphischen Zyklus von Regine Grube-Heinecke. Rudolstadt 1978]. – Vgl. ferner zu den Labé-Übersetzungen Rainer Maria Rilkes Jörg Robert: Sonettdialog und Liebesmystik – Rilke übersetzt Louise Labé. In: Sonett-Gemeinschaften. Die soziale Referenzialität des Sonetts. Hg. von Mario Gotterbarm, Stefan Knödler und Dietmar Till. Paderborn 2019, 215–236.

³⁸⁰ Paul Zech: *Bäume am Rio de la Plata*. Buenos Aires [1935], und *Neue Welt. Verse der Emigration*. Buenos Aires 1939. Vgl. hierzu Panthel: Pars (1987), 81–135.

³⁸¹ Die Sonette auf das Jahr 1944. Für jeden Monat eins. In: Deutsche Blätter für ein europäisches Deutschland, gegen ein deutsches Europa 2 (1944), H. 1, 25–29. – Manuskript der Gedichte auf Goethe, Hölderlin und Beethoven im Dortmunder Institut für Zeitungsforschung, II Ak 87/85 – 2.2; DLA A:Zech, 64.690. – Die Sonette vom Bauern. Berlin 1960 [Neuausgabe mit Zeichnungen von John Uhl. Berlin 1966].

³⁸² O[utto] E[rnst] H[esse]. In: Zeitschrift für Bücherfreunde N.F.13 (1921), Beibl., 130. – Vgl. auch Loerke: Prosa (1920), 1435: »Zechs Gedichte haben keine in den Sprachmitteln erscheinende Melodie. Seine Melodie ist eine Melodie der Dinge, noch dort, wo vergewaltigte Nerven schmerzen. Finden wir bei ihm Sangesweisen, so sind sie nicht eigen. Ihm liegt die lineare Form des Sonetts, die unproblematische Quaderstrophe«.

³⁸³ Vgl. Anm. 183.

keit, sondern vor allem zu variantenreichen Reimschemata, seltener zu kleineren Formtransgressionen wie etwa Sonetten mit sechzehn Versen. Gezielt verwendet der Dichter das Sonett ferner, um seine Gedichtbände zu strukturieren; am augenfälligsten geschieht dies in der *Eisernen Brücke*. Gleichwohl eignet diesen zyklischen, reihenden Anordnungen bisweilen etwas Serielles, und allzu frei bediente sich Zech überdies bei einer Reihe von Schriftstellerkollegen. Oskar Loerkes Wunsch, »daß der fast allgemein unterschätzte Dichter Paul Zech nun, da er einen großen Teil seines bisherigen lyrischen Schaffens vorlegt, den Dank findet, den er verdient«,³⁸⁴ blieb daher auch deshalb unerfüllt.

³⁸⁴ Loerke: Prosa (1920), 1435.

