



J.B.METZLER

I. Expressionismus und Moderne

1. Vorbemerkungen: »Entartete Kunst«

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Begriffsklärungen und erste Einblicke

2.1 Expressionismus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2 Moderne und Avantgarde

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

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