



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Albert Ehrensteins frühe Lyrik im Gedichtband
„Die weiße Zeit““

Verfasserin

Katharina Neuhofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Juni 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Inhalt

1. Vorwort	S. 3
2. Einleitung	S. 4
3. Expressionismus	S. 9
3.1 Versuch einer Definition	S. 10
3.2 Theoretische Implikationen	S. 13
3.2.1 Subjektivität	S. 13
3.2.2 Sprache	S. 19
3.2.2.1 Friedrich Nietzsche	S. 21
3.3 Formale Implikationen	S. 27
3.3.1 Das expressionistische Gedicht	S. 27
3.3.2 Abstrakte Lyrik	S. 33
3.4 Fazit	S. 36
4. Albert Ehrensteins Gedichtband „Die weiße Zeit“	S. 38
4.1 Fakten zur Sammlung	S. 38
4.2 Form	S. 41
4.2.1 Metrik	S. 41
4.2.1.1 Der Begriff der metrischen Lizenz	S. 45
4.2.2 Rhetorik	S. 46
4.2.3 Gattungen	S. 47
4.2.4 Fazit	S. 49
4.3 Themen und Motive	S. 49
4.3.1 Ich	S. 50
4.3.1.1 Ich liebe	S. 53
4.3.1.2 Enttäuscht	S. 55
4.3.1.3 Dämmerung	S. 61
4.3.1.4 Meteorisch hinschießen über irdische Bahn!	S. 63
4.3.1.5 Worte des Dämons	S. 65
4.3.1.6 Unrast	S. 70
4.3.1.7 Fazit	S. 72
4.3.2 Welt	S. 73
4.3.2.1 Monolog	S. 74
4.3.2.2 Auf der Flucht	S. 79

4.3.2.3 Kritik	S. 82
4.3.2.4 Volkshymne	S. 85
4.3.2.5 Fazit	S. 89
4.3.3 Frau	S. 90
4.3.3.1 Leidenschaft	S. 92
4.3.3.2 Verzeihung	S. 95
4.3.3.3 Leben	S. 100
4.3.3.4 Fluch	S. 103
4.3.3.5 Fazit	S. 106
4.4 Fazit	S. 107
5. Literaturverzeichnis	S. 109
5.1 Primär	S. 109
5.2 Sekundär	S. 109
6. Anhang	S. 112
6.1 Zusammenfassung	S. 112
6.2 Erklärung	S. 115
6.3 Lebenslauf	S. 115

1. Vorwort

Was den deutschen Literaturwissenschaftsbetrieb anbelangt, so ist Albert Ehrenstein keineswegs ein unbeschriebenes Blatt, seine frühe Lyrik reiht sich jedoch in die Riege der beinahe vergessenen Werke ein. Während die Prosa des Autors sowie seine politische Dichtung aus späteren Jahren in unterschiedlichen Hinsichten befragt und analysiert wurden, zählen die Gedichte der Sammlung „Die Weiße Zeit“ zu den Stiefkindern der interpretatorischen Auseinandersetzung. Es scheint sogar, als fänden sich unter den Zeitgenossen Ehrensteins die einzigen Würdiger seiner ersten Schritte auf lyrischem Grund. Um diesem unglücklichen Verständnis entgegenzuwirken, wurde die vorliegende Arbeit verfasst. Entstanden und publiziert an den Bruchlinien von Tradition und Moderne sollen die frühen Gedichte Albert Ehrensteins in Folge im expressionistischen Rahmen verortet, gedeutet und samt ihrer theoretischen Hintergründe erfasst werden.

In aller Kürze möchte ich an dieser Stelle einigen Personen meinen Dank aussprechen:

Ich danke Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner, der nach dem Tod von Univ.-Prof. Mag. Dr. Wendelin Schmidt-Dengler die Betreuung meiner Arbeit übernommen hat.

Ich danke meinen Eltern, die den Fortgang meines Studiums und die Fertigstellung dieser Arbeit ermöglicht und kontinuierlich angeregt haben.

Schließlich danke ich meinem Gesprächspartner und Freund Jakob, dessen Wissen und unerbittliche Konsequenz im Denken mir stets Vorbild ist.

Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit auf geschlechterneutrale Formulierungen verzichtet.

2. Einleitung

Wie alle großen Dichter war er zugleich ein Seher, ein Prophet. Manche alten Völker haben ein und dasselbe Wort für Dichter und Prophet: Die Griechen, die Juden. Weil er ein Prophet war, werden erst jetzt seine Dichtungen recht verständlich, – nämlich aus dem gleichen Grund, aus dem sie einst als unverständlich und unbeleibt [sic] galten. Denn noch niemals vor ihm hat ein Dichter so viele, so traurige Gedichte geschrieben, so ganz und gar erfüllt vom Leid der Welt, von Visionen des Grauens, vom Elend der Kreatur, von Dürsterkeit, Schrecken und Bitternis. Solche Gedichte und Geschichten lesen die Menschen nicht gern, besonders nicht, wenn sie mit so großer Bildung und Bildkraft, mit solcher Wortkraft und Wortkunst geschrieben sind.¹

Diese Worte wählte Kurt Pinthus am 13. April 1950 in New York City aus Anlass der Beisetzung des emigrierten österreichischen Dichters Albert Ehrenstein. Der kurze Ausschnitt aus der später von Alfred Beigel anhand Pinthus' Notizen rekonstruierten Gedenkrede zeichnet das Bild eines Autors, der die Sprache des unerbittlichen Leids fühlen und künstlerisch wiedergeben konnte wie kein anderer seiner Zeit. Dass die meisten Ohren seiner tiefen, schwermütigen Lyrik gegenüber verschlossen blieben, bedauerte Pinthus im Rahmen seiner kurzen Ansprache ebenso sehr wie die Tatsache, dass die hohe literarische Qualität der Dichtungen Ehrensteins nur selten gewürdigt wurde. In diesem Kontext streicht der langjährige Freund die Ambivalenz innerhalb des Schaffens des Verstorbenen heraus und betont damit den Facettenreichtum Ehrensteins lyrischer Werke. Obwohl die Gedichte die Atmosphäre des Todes und der Verzweiflung atmen, blitzen immer wieder Stimmungen der Liebe und Hoffnung auf, welche die allgegenwärtige Düsternis zumindest kurzzeitig aufhellen und die Vielseitigkeit sowie die einnehmende Klugheit des Autors offen legen. Pinthus beschreibt diesen Umstand in Ehrensteinscher Manier bildhaft-intensiv:

Ehrenstein war wie seine Gedichte. Er hatte die merkwürdigsten Augen, die ich je an einem Mann gesehen habe. Gewöhnlich waren seine Augen halb geschlossen von zu langen Lidern und zu langen Wimpern, und das gab seinem Gesicht etwas unendlich Trauriges. Dann aber schlug er die Lider auf, und unter den langen Wimpern blickte das hellste, strahlendste Auge hervor.²

So sah ein Freund einen Freund und noch heute muten diejenigen Beschreibungen am authentischsten an, welche aus der Situation emotionaler Verbundenheit verfasst wurden. Zeugnisse wie die schriftlich überlieferte Grabrede eines Vertrauten ermöglichen es, einen Blick auf die Persönlichkeit des Dichters zu erhaschen, vielmehr als dies literarische Ich-Aussagen vermögen, welche gerade das Werk Albert Ehrensteins so augenfällig durchziehen. Will man die frühe Lyrik des begabten

¹ Kurt Pinthus u. Alfred Beigel: Gedenkrede auf Albert Ehrenstein. – In: Alfred Beigel: Erlebnis und Flucht im Werk Albert Ehrensteins. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1972, S. 115.

² Pinthus u. Beigel, 1972, S. 116.

österreichischen Autors ganz unabhängig von einer biographisch motivierten Lesart in ihrer sprachlichen Besonderheit und Funktionsweise rational erfassen, so ist es unabdingbar, die hypnotische Kraft der dargebotenen Ichzentrierung zu rationalisieren, um im Zentrum der Werke poetische Schichten freizulegen, welche bislang nur selten zur Sprache gebracht wurden und daher als analysebedürftig erscheinen. Ein Blick dieser Art soll das Ziel der vorliegenden Arbeit sein, um zu einem umfassenden und differenzierten Verständnis der Lyrik Ehrensteins beizutragen, welche in dem Gedichtband „Die weiße Zeit“ zusammengefasst wurde. Die zentralen Fragestellungen der Untersuchung richten sich demnach vordringlich an die Substanz der frühen Gedichte Ehrensteins, also deren Motive, Themen, sprachliche Wendungen, gestalterische Kriterien und Eigenheiten, welche die Poeme zu wichtigen Zeugen der österreichischen Dichtung im Radius der beginnenden Moderne machen. In diesem Kontext soll transparent gemacht werden, inwiefern die frühe Arbeit Ehrensteins den beiden Kardinalthemen der Jahrhundertwende, nämlich der Subjektivitäts- sowie der Sprachkritik verpflichtet ist, beziehungsweise wie sich die Kunst der Sprache solcherlei Themen überhaupt anzunähern vermag. Die Untersuchung der Gründe der Wirkungsmächtigkeit der Lyrik steht dabei im Mittelpunkt der Auseinandersetzung.

Um die eben genannten Zielgedanken sinnvoll verfolgen zu können, werden innerhalb des Hauptteils der Arbeit biographische Fakten gänzlich ausgeklammert, da sie als Folie für die Beurteilung des ersten Gedichtbandes nicht geeignet sind. So sehr die Lyrik zwar scheinbar nach einem Vergleich mit der Person des Autors schreit, so wenig kann durch das unentwegte Aufzeigen unterschiedlicher Entsprechungen von lyrischem und empirischem Ich eine Erhellung der innerhalb der Gedichte angelegten Problemlagen erreicht werden, was im Rahmen dieser Analyse jedoch eindeutig angestrebt wird. Zu Gunsten einer abgerundeten Darstellung der frühen Werke Albert Ehrensteins soll auf die Vorstellung der Lebensumstände des Dichters allerdings nicht vollständig verzichtet werden. Daher folgen noch in diesem Kapitel einige einleitende Bemerkungen zur Person des Autors, die eine grundsätzliche Einordnung des Dichters Ehrenstein ermöglichen.

Was die Existenz von Sekundärliteratur zu dem höchst speziellen Thema der Diplomarbeit betrifft, so muss vorausgeschickt werden, dass die Zahl der Werke, welche sich im Detail mit der frühen Lyrik Ehrensteins beschäftigen, bedauerlicherweise sehr gering ausfällt. Alfred Beigel, Jörg Drews, Matthias Huff und

Armin Wallas gehören zu den wenigen Autoren, die selbstständige Publikationen veröffentlicht haben, innerhalb welcher die Gedichte der Sammlung „Die weiße Zeit“ nicht nur peripher abgehandelt werden. Diese spärlich gesäte Quellenlage ist der Grund für die hohe Dichte an meinen eigenen, unverbürgten Interpretationsansätzen in dieser Arbeit – vor allem im Rahmen des vierten Kapitels. Obwohl die Wichtigkeit Ehrensteins im Zeitalter des Expressionismus als unbestritten gilt, scheint das Interesse der modernen Literaturwissenschaft an den frühen, unpolitischen Texten des Wiener Schriftstellers beinahe gänzlich vorüberzugehen. In diesem Sinne erklärt sich auch die Berechtigung der vorliegenden Analyse, welche einen Beitrag zur Ergänzung der wenigen vorhandenen Untersuchungen darstellt.

Nun wie angekündigt zu den Eckpunkten des Lebens Albert Ehrensteins:

Am 22. Dezember 1886 wurde der spätere Autor in Wien als Sohn des Brauereiangestellten Alexander Ehrenstein geboren. Die Familie, welcher vier weitere Geschwister sowie die Mutter Charlotte angehörten, war jüdischen Glaubens und kleinbürgerlicher Abstammung. Die Wurzeln der elterlichen Familien erstreckten sich ins Gebiet des heutigen Ungarns sowie der Slowakei, was unter anderem dazu führte, dass die wenig wohlhabenden Zuzügler mit ihren Kindern in der von sozialem Elend gekennzeichneten Vorstadt Ottakring lebten. Schon in jungen Jahren lernte Ehrenstein die Härten der entbehnungsreichen und bedrückenden Existenz eines jüdischen Kindes der unteren Gesellschaftsschicht am Beginn des 20. Jahrhunderts kennen. Diesbezügliche Schlüsselerlebnisse festigten bereits früh die verhängnisvolle Position des späteren Schriftstellers als Ausgestoßener beziehungsweise Zerrissener in realweltlichem und innerpsychologischem Sinn. Anlässlich der Publikation der Gedichtsbände „Die weiße Zeit“ und „Der Mensch schreit“ schrieb Stefan Zweig, ein langjähriger Freund, 1916 über Albert Ehrenstein: „Seine wahre Welt ist das Außerhalb.“³ Diese knappe Charakterisierung erscheint besonders treffend, zumal Ehrenstein Zeit seines Lebens ein Heimatloser und Vertriebener blieb. Die zahllosen Erfahrungen der Zurückgewiesenheit, vor allem von Seiten der Mutter, der zwanghaften Einschränkungen und des Antisemitismus begleiteten ihn unentwegt. Bereits in jugendlichem Alter begann Albert Ehrenstein zu schreiben und wagte mit 25 Jahren, nach Abschluss des Studiums der Geschichtswissenschaften und der Erlangung des Titels des Doktors der

³ Stefan Zweig: Albert Ehrensteins Gedichte. In: Frankfurter Zeitung, 10. September 1916, 1. Morgenblatt, S. 3.

Philosophie, den Schritt in das unbeständige Leben eines freien Schriftstellers. Bald galt er in Wiener Literaturkreisen als aufstrebendes Talent, wozu nicht zuletzt seine erste Veröffentlichung im Jahre 1910, nämlich das Gedicht „Wanderers Lied“, in der Zeitschrift „Die Fackel“ seines frühen Mentors Karl Kraus wesentlich beitrug. Die Publikation seiner Erzählung „Tubutsch“ bedeutete schließlich den ersten großen Erfolg des Schriftstellers und blieb bis heute dasjenige Werk, welches dem Namen Ehrenstein die größte Reputation einbrachte. An den Erfolg dieses Büchleins anknüpfen wollend, erschien 1914 der erste Lyrikband mit dem Titel „Die weiße Zeit“, welcher jedoch erst 1916 zur Auslieferung gelangte. Während die Gedichte seiner frühen Phase um das große Thema der Leiderfahrung und des damit verbundenen Welt- und Selbstverständnisses kreisen, veränderte sich Ehrensteins lyrische Sprache mit dem Einsatz des ersten Weltkrieges zusehends und rückte eine neue Dimension, nämlich die Anklage kriegerischer Zustände und skrupelloser Machthaber, in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung. Der Wiener Dichter entpuppte sich als radikaler Antikriegslyriker bzw. hochpolitischer Dichter, was bis zum Ende seines Wirkens ersichtlich bleiben sollte. Schon zu Beginn der Kriegswirren zog der Autor in die Schweiz, um der zerrütteten Habsburgermonarchie zu entfliehen. 1918 verschlug es Ehrenstein nach Berlin, wo er sich niederließ und Bekanntschaft mit Rosa Luxemburg machte. Von dort aus beobachtete der Dichter den Untergang des österreichischen Vielvölkerstaates und schöpfte immer wieder Hoffnung auf eine ganz Europa befreiende Revolution des linken politischen Lagers. Das Ausbleiben derartiger Entwicklungen bedeutete eine weitere große Enttäuschung für Ehrenstein, der schließlich wieder nach Wien zurückkehrte. Die Zwischenkriegszeit erwies sich für ihn als literarisch höchst produktive Zeit, was in erster Linie an der Anzahl der Publikationen abzulesen ist. Eine eindrucksvolle Reise in den Norden Afrikas bereitete Ehrenstein ein neuerliches Schaffenshoch, bevor er sich mit den Auswüchsen des bereits in Europa wütenden Faschismus konfrontiert sah. Nachdem im Jahre 1931 ein Sammelband seiner Lyrik mit Namen „Mein Lied“ zur Veröffentlichung gelangte, emigrierte der Dichter 1932 aus Angst vor der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft neuerlich in die Schweiz, wo er vergebliche Versuche unternahm, eine von Autoren getragene antifaschistische Volksfront zu etablieren. Da Ehrenstein schließlich immer mehr an seiner persönlichen Sicherheit zweifelte, welche er zunächst in der Schweiz gesucht hatte, fasste er den Entschluss, in die USA auszuwandern. Dies gelang ihm

glücklicherweise als einem der letzten Flüchtlinge von Portugal aus. Seine Ankunft in New York im Jahre 1941 bedeutete für Ehrenstein zwar die Bewahrung vor der Deportation, läutete jedoch gleichzeitig einen fatalen Prozess des Vergessenwerdens in der deutschsprachigen Literaturlandschaft ein. Bevor Albert Ehrenstein im Zuge seines Aufenthalts auf Grund von Isolation und Desinteresse der amerikanischen Öffentlichkeit das Schreiben aufgab, unternahm er einige vergebliche Bemühungen, als Schriftsteller Fuß zu fassen, zum Beispiel die Arbeit an einer Autobiographie, welche er allerdings niemals vollendete. Enttäuscht durch die unglücklichen Umstände, die das Dasein im Exil mit sich brachte, kehrte er 1949 ein letztes Mal nach Europa zurück, um schlussendlich wieder in Wien oder Zürich sesshaft zu werden und seine Manuskripte verlegen zu lassen. Als Ehrenstein jedoch weder eine Wohnung noch einen ihm wohl gesonnenen Verlag finden konnte, machte er sich auf, um sein Alter doch in den USA zu verbringen. Diese Rückfahrt sollte seine letzte große Reise werden, da der Dichter am 8. April des folgenden Jahres in New York verstarb. So vereinsamt wie er den Großteil seines Lebens verbracht hatte, wurde er in der Fremde zu Grabe getragen. Nur wenige Freunde, darunter Kurt Pinthus, begleiteten ihn auf seinem letzten Weg.⁴

⁴ Vgl. Karl-Markus Gauß: Albert Ehrenstein oder Nicht da, nicht dort. – In: Ders.: Tinte ist bitter. Literarische Porträts aus Barbaropa. – Klagenfurt, Salzburg: Wieser, 1988, S. 120 – 136.

3. Expressionismus

Bevor die frühen Gedichte Albert Ehrensteins in angemessener Weise behandelt werden können, soll eine kurze Reflexion über die Rolle der Lyrik im Bereich der expressionistischen Zeitspanne angestellt werden. Die Auseinandersetzung mit diesem Problemkreis ist deshalb unerlässlich, da unterschiedliche theoretische und künstlerische Ansätze der Jahrhundertwende einen beachtlichen Einfluss auf die Dichtung Ehrensteins ausübten. Die zu gleichen Teilen referenzreiche und hermetisch in sich gekehrte Lyrik des Autors bedient sich grundsätzlich einer vom Expressionismus geprägten Perspektivik und ist deshalb nicht ohne die Kenntnis epochenspezifischer Merkmale aufschlüsselbar.

Das vordringlichste theoretische Problem, welches sich angesichts dieser Methodik ergibt, betrifft die Einteilung der Literaturgeschichte in repräsentative und datierbare Abschnitte. Das sogenannte Periodisierungsproblem galt und gilt als eines der wichtigsten Anliegen der modernen Literaturwissenschaft, was dazu führte, dass es sich im Lichte der immer deutlicher hervortretenden Unterschiede der als ähnlich kategorisierten Werke zum common sense entwickelte, den Epochenbegriff systematisch abzutragen und ob seiner faktischen undefinierbarkeit gänzlich ad acta zu legen. Trotz der offenkundigen Berechtigung dieser Ansicht ist es dennoch gewinnbringend, bestimmte Perioden innerhalb der Geschichte der Literatur zumindest in aspektbetonte Kontexte zu stellen beziehungsweise voneinander abzugrenzen, da dies die einzige Möglichkeit darstellt, einen fruchtbaren theoretischen Gedanken- und Überzeugungsaustausch betreiben zu können und einer Indifferenz – auch im Bereich der jeweiligen Rechtfertigungsstrategie – aller vorhandenen Meinungen vorzubeugen. Wo Zusammenhänge nahe liegen, da sollten sie gestiftet werden, jedoch keineswegs willkürlich oder gar unter ideologisch-zweckorientierten Vorzeichen. Rationale Umsichtigkeit, ganzheitliche und ebenso detailgetreue Betrachtung eines Phänomens sowie die Findung guter Gründe für die Einsetzung eines Arguments sind gerade im Bereich der Wissenschaft von der Sprache als Kunstform unabdingbar. Daher sollen nun die zentralen Prozesse bzw. theoretischen Grundlagen innerhalb der expressionistisch geprägten Jahre herausgearbeitet werden, ohne apodiktische Epochengrenzen oder –konstanten aufzustellen beziehungsweise zu erhärten, sondern vielmehr der „Einheit in Vielfalt“ auf den Grund zu gehen, welche etliche Werke dieser Zeit umspannt und daher als Nährboden literarischer Betätigung bezeichnet werden kann. Was die Lyrik Albert

Ehrensteins betrifft, können bestimmte Eigenheiten aus seinen Werken herausdestilliert werden, welche eine besondere Nähe zu expressionistischen Ausdrucksformen dokumentieren. Die Tatsache, dass prominente Zeitgenossen wie Kurt Pinthus diesen Sachverhalt ebenso deuteten, spielt dem Verständnis Albert Ehrensteins als Expressionist durchaus in die Hände.

3.1 Versuch einer Definition

Was versteht man also unter dem Terminus des Expressionismus? In diesem Kontext ist es zielführend, zunächst ein gebräuchliches Sachwörterbuch zu befragen, da dieses auf Grund seiner Prägnanz als sinnvolle Diskussionsgrundlage fungieren kann, obwohl es oft unscharfe und allzu plakative Definitionen liefert. Gero von Wilpert beschreibt das Phänomen des Expressionismus in seinem Werk „Sachwörterbuch der Literatur“ auf folgende Weise:

Getragen von der zwischen 1875 und 1895 geborenen Generation und ausgelöst besonders durch das Erlebnis der inneren Krise vor dem 1. Weltkrieg und diesen selbst, stellt er [der Expressionismus; Anm. K.N.] geistesgeschichtlich ein neues Lebensgefühl, ein Aufbegehren der Seele dar gegen die materielle Wirklichkeitsnachbildung im Naturalismus einerseits und die Wiedergabe äußerer Eindrücke im Impressionismus [...] andererseits: künstlerische Gestaltung erfolgt nunmehr als rein geistiger Ausdruck innerlich geschauter Wahrheiten und seelischer Erlebnisse des Ich unter freier Benutzung der äußeren Gegebenheiten (Natur, Sprache), deren Beziehung zur Kunst geleugnet, selbst als Gegensatz ausgegeben wird. Die Idee gestaltet ihre eigene, dynamische Wirklichkeit, daher Sprengung der herkömmlichen ästhetischen Formen, teilweise selbst ihre Umkehr wie die Aufhebung der Sprachlogik im Dadaismus; die Satzformen werden bewusst vereinfacht, telegrammartig verkürzt und grotesk verzerrt, um die leidenschaftliche Erregung gesteigerten Persönlichkeitsgefühls zu betonen; [...] Aus dem Protest gegen Autorität, Imperialismus, Industrialisierung, Enthumanisierung, Bürokratie, Materialismus und die behagliche Selbstzufriedenheit im Wohlstand des wilhelminischen Bürgertums entstehen apokalyptische Visionen vom Weltende und ein Kampf der Generationen [...]. Das Streben nach einer Erneuerung, Verwesentlichung des „neuen Menschen“ und neuer Sinnggebung des Daseins in verbrüdernder Liebe und Menschenwürde wendet sich gegen fortschreitende Mechanisierung und Großstadtvivilisation und dringt als Revolution des Gefühls selbst zu religiöser, ja mystischer Haltung vor. Trotz scheinbar kollektivistischer Züge, die auf die Gemeinsamkeiten des Menschenloses verweisen sollen vertritt der Expressionismus die Überzeugung von Wert und Recht der Persönlichkeit zur Ausbildung seelischer Kräfte [...]. Nur nach der Ausführung dieses [...] Programms unterscheidet man eine sich innerlich versenkende, auf seelischen Reichtum und Gefühlswerten aufbauende Richtung von einer betont intellektuellen, die mit dem Ziel grundlegender sozialer Umgestaltung aus extremer Sicht politisch-gesellschaftliche Engagement sucht [...].⁵

Die Charakterisierung Wilperts des zugegebenermaßen schwierig zu fassenden Begriffs des Expressionismus verweist auf drei wesentliche Punkte, nämlich Innerlichkeit, Sprache und Weltsicht. Das Schlagwort der Innerlichkeit bezeichnet in diesem Zusammenhang den Rückbezug des Künstlers auf eine rein geistig-seelische

⁵ Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verb. u. erw. Aufl. – Stuttgart: Kröner, 2001, S. 251 – 252.

Ebene, welche als einzig wahrheitsfähige anerkannt wird. Wirklich ist demgemäß nicht die äußere Realität, sondern die innere, welche vor allem das breite Spektrum der Gefühlsregungen mit einbezieht und dem Leser durch die spezielle Ausdrucksform des Expressionismus dargeboten wird. Gleichmaßen wird gegen die sichtbare Wirklichkeit polemisiert, was sich nicht zuletzt anhand grotesker Übersteigerungen niederschlägt. Der zweite Punkt behandelt die Sprache als künstlerisches Material der Literatur. Da die Äußerung der individuellen Gefühle durch besondere Eindringlichkeit gestaltet werden sollen und die selbstreflexive Wirklichkeitssicht ihre eigenen Gesetze schafft, verändert sich die sprachliche Formung der Werke vor allem im Bereich der Lyrik wesentlich. Die Sprache löst sich von traditionellen Mustern stilistischer Gestaltung, sie lässt sogar die Logik der Grammatik immer öfter hinter sich und wird zum eigenständigen Medium, das den Transport neu gewonnener Aussageweisen erlaubt. Was die Weltsicht betrifft, so ist zu sagen, dass der Expressionismus – laut Wilpert – in ursächlichem Zusammenhang mit der zeitgeschichtlichen Realität steht, da sich innere Befindlichkeiten, welche als Literatur zum Ausdruck gelangen, aus der Situation einer durch Kriege zerrütteten Welt speisen. Politischer Unmut, Angst, Verzweiflung und Weltschmerz sind nur wenige der zahlreichen Gefühle, die als Motor der künstlerischen Betätigung im Feld des Expressionismus genannt werden müssen und dem Ärgernis über die katastrophalen und inhumanen Zustände der Zeit entspringen.

Die Charakterisierung der Periode des Expressionismus unter diesen drei Aspekten erscheint mir als Weg des Kompromisses, da sie Punkte anführt, die grundsätzlich in jeder literarhistorischen Epoche zum Tragen kommen und daher in der Form dieses knappen Lexikoneintrags tatsächlich wenig spezifische Aussagekraft über die Kunstentwicklung nach der Jahrhundertwende bietet. Die Besonderheit der expressionistischen Periode liegt in meinen Augen in der radikal dekonstruktiven Kraft der betreffenden Autoren samt ihrer Werke und der eigenwilligen Art der Brechung altbekannter Motive und Themenkomplexe. Paradoxerweise ist es für die als expressionistische Jahre bezeichnete Zeitspanne ebenso charakteristisch, dass der Blick auf die Wesenheit des Menschen und der Dinge der Welt im literarischen Kontext eine eklatante Rolle spielt. Im Zuge der verzweifelt angeklagten Fragmentierung der Wahrnehmung der Außenwelt und der damit einhergehenden kritischen Betrachtung des Ich setzt interessanterweise keine vollständige Absage an

jegliche Art organischer Denkweisen ein, sondern der Glaube an die alte Wesensmetaphysik feiert – häufig auch in utopischer Ausgestaltung – eine neuerliche Blütezeit. In Folge dessen muss die enorme stilistische Uneinheitlichkeit während der expressionistischen Zeit nicht als problematische, kontextsprengende Größe angesehen werden, sondern bereichert vielmehr das Bild einer Epoche, die zwar den Geist der „Umwertung aller Werte“⁶ und somit der konsequenten Zusammenhanglosigkeit atmen will – sei es auf Ebene der Bedeutung, der Form oder des Stils –, dies jedoch auf Grund der stets spürbaren Hoffnung auf innere Einheitlichkeit nicht lückenlos zu Wege bringt. In diesem Sinne stehen Verzweiflung, Zerstörungswille, Sinnlosigkeit und Weltflucht beinahe bruchlos neben dem Ruf nach einer neuen, oft utopisch erdachten Welt und dem Wunsch nach brüderlicher Verbundenheit aller Menschen.

Vor allem die Gattung des Lyrischen wurde zum Ausdruck dieser spezifischen Inhalte beziehungsweise der Tatsache der generellen Inhaltslosigkeit von den Autoren des Expressionismus herangezogen. Als Gründe für die frappante Dominanz des Gedichts gegenüber der dramatischen und epischen Dichtung können unterschiedliche Sachverhalte angeführt werden. Zunächst bietet die Lyrik dem Schriftsteller wie keine andere Gattung die Möglichkeit, die Sprache selbst in Augenschein zu nehmen beziehungsweise mit ihren Widersprüchen und verborgenen Mehrdeutigkeiten zu spielen. Gerade in einer Zeit der kritischen Beschäftigung mit dem Thema Sprache und dem grundsätzlichen Misstrauen, welches ihr in diesem Zusammenhang entgegengebracht wird, erlaubt die lyrische Sprechweise einen verhältnismäßig unkomplizierten Zugang zu den Kernproblemen des verwendeten Mediums selbst. Weiters lässt es das Gedicht zu, in vielschichtigster Weise mit formalen Zwängen und traditionellen Konzeptionskriterien innovativ zu hantieren, was das Feld der Kritik an überkommener Formensprache und traditionellen Referenzen eröffnet. Darüber hinaus kann die Lyrik durchaus als assoziationsfreundlichste literarische Gattung begriffen werden, die es ermöglicht, szenenhafte, jedoch kontextfreie Bilder aneinanderzureihen, ohne einer künstlerischen Gewandtheit und Eindringlichkeit der Sprache verlustig zu gehen. Ganz im Gegenteil: Durch die Kürze und Einprägsamkeit des Gedichts erreicht der expressionistische Autor schließlich ein Maximum an verzweifelt-klagender oder

⁶ Friedrich Nietzsche: Götzen-Dämmerung. – In: Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 6. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S. 2.

hymnisch-beschwörerischer Ausdruckskraft, die dem gewünschten Pathos des Weltschmerzes und der Ich-Dissoziation entspricht. Vor allem aber die unzähligen zur Verfügung stehenden Varianten des Experimentierens mit der Sprache erscheinen zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein wesentliches Motiv für die Tendenz zum Schreiben von Gedichten gewesen zu sein. In diesem Sinne beschreibt die umfassende Präsenz der Dekonstruktion in meinen Augen den wesentlichsten beziehungsweise innovativsten Aspekt der lyrisch-expressionistischen Kunstperiode und schafft daher paradoxerweise dort Einheit, wo genau diese keinen Platz mehr hat, nämlich innerhalb des umstrittenen Periodenbegriffs selbst.⁷

Es ist nun nötig, diejenigen Faktoren in die Reflexion mit einzubeziehen, welche einer so weit reichenden Kraft der Zerstörung ausgedienter Größen vorangingen. Bevor es möglich ist, bestimmte formale, sowie inhaltliche Merkmale zu isolieren, welche die lyrische Gattung zu Beginn des 20. Jahrhunderts entscheidend beeinflussten, müssen also die theoretischen Voraussetzungen beleuchtet werden, welche den spezifischen Gestaltungswillen der betreffenden Künstler maßgeblich prägten.

3.2 Theoretische Implikationen

3.2.1 Subjektivität

Die Frage nach dem Ich beziehungsweise der Subjektivität des Menschen stellt eines der größten Probleme der philosophischen Wissenschaft seit der Begründung ihrer selbst dar. So sehr diese Thematik im Laufe der Jahrhunderte auf immer wieder neue Weise systematisch bedacht wurde, so wenig befriedigend konnte sie bis heute einer umfassenden Lösung zugeführt werden. Was ist unter dem Begriff „Ich“ überhaupt zu verstehen? Inwieweit ist der Mensch Subjekt und in diesem Sinne vom Objekt unterscheidbar? Was hat es mit der viel gepriesenen Individualität auf sich? All diese Fragen beschäftigten den Menschen seit jeher und in besonderem Maße den der beginnenden europäischen Moderne. Nicht mehr nur Philosophen widmeten sich zu jener Zeit der betreffenden Problematik, sondern auch Künstler jeglicher Sparte sowie vergleichsweise bodenständige Menschen, welche durch die vorherrschenden politisch-sozialen und weltanschaulichen Gegebenheiten der Jahrhundertwende in den umfassenden dekonstruktiven Sog der Zeit gerieten. Das

⁷ Vgl. Bengt Algot Sørensen (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 2. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 2., akt. Aufl. – München: C. H. Beck, 2002 (= Beck'sche Reihe, Bd. 1217), S. 188 – 193.

Abarbeiten an den Schwierigkeiten des Terminus der Subjektivität und die verzweifelte Klage des sowohl theoretischen als auch praktischen Verlustes jeglicher Gewissheit des eigenen Ichs können somit als zentrale Merkmale der modernen Literatur bezeichnet werden. Aus welchen Gründen die Frage nach dem Subjekt eine so wesentliche Rolle im Bereich der Kunst spielte und daher auch Albert Ehrensteins Lyrik radikal prägte, soll im Folgenden erläutert werden.

Matthias Huff nennt in seiner Untersuchung zu Ehrensteins Literatur zunächst vier Themenfelder, welche im Rahmen der Moderne und Postmoderne in Wissenschaft und Kunst problematisiert, dekonstruiert und auf unterschiedlichste Arten reflektiert beziehungsweise aufgelöst wurden:⁸

1. „Das ‚stehende und bleibende Ich (der reinen Apperzeption)‘ (Kant A 123).“⁹
2. „Die grundsätzliche Trennung des transzendentalen Ich von allem Empirischen.“¹⁰
3. Das „Kampfverhältnis Subjekt/Welt“¹¹.
4. Die Spaltung des Ichs in Subjekt und Objekt der Reflexion.¹²

Der erstgenannte Problembereich behandelt die Kantische Unterscheidung des subjektartigen Ichs der Apperzeption und der objektartigen Substanz der Seele. Wie der Philosoph im Zuge der Paralogismen innerhalb der transzendentalen Dialektik der „Kritik der reinen Vernunft“ zu verdeutlichen versucht, kann über die Seele niemals sinnvoll ausgesagt werden, dass sie eine einfache, unsterbliche und immaterielle Substanz sei. Die Seele ist laut Kant vielmehr eine transzendente Idee, welche sich jeglicher Form von Erkenntnis standhaft verschließt.¹³ Allerdings besitzt der Mensch offenkundig ein reines Selbstbewusstsein, was aus der Tatsache zu ersehen ist, dass alle Wahrnehmungen vom Denken beziehungsweise einem referenziellen Ich begleitet werden. Diese verstandesmäßige Spontaneität, die reine Apperzeption, erlaubt es, jeglichen Gedanken einem Selbstbewusstsein zuzuschreiben. Durch die Vernetzung aller dem Ich zugesprochenen Gedanken wird schließlich ein Raum erzeugt, welcher die synthetische Einheit des

⁸ Vgl. im Folgenden: Matthias Huff: Selbstkasteiung als Selbstvergewisserung. Zum literarischen Ich im Werk Albert Ehrensteins. (Diss., Freie Univ. Berlin, 1993.) – Stuttgart: M und P Verl. für Wiss. u. Forschung, 1994, S. 24 – 34.

⁹ Huff, 1994, S. 25.

¹⁰ Huff, 1994, S. 25.

¹¹ Huff, 1994, S. 25 – 26.

¹² Vgl. Huff, 1994, S. 26.

¹³ Vgl. Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. 2. Aufl. (B) – Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1787, S. 399 – 432.

Selbstbewusstseins genannt wird.¹⁴ Die Frage, was nun tatsächlich unter dem Ich zu verstehen ist, welches alle Begriffe begleitet, lässt Kant jedoch ungeklärt und äußert sich lediglich negativ, indem er zeigt, dass der substanziell gedachte Seelenbegriff der philosophischen Tradition nicht als des Rätsels Lösung angesehen werden kann, da es sich bei ihm, wie schon erwähnt, um eine nicht weiter bestimmbare transzendente Idee handelt. Schon Kant stolpert in diesem Zusammenhang über das Problem der Selbstreferenzialität des Ichs, da es gleichzeitig sowohl Denkendes als auch Gedachtes darstellt und sich selbst daher immer nur auf die Art erkennt, wie es sich selbst erscheint. Dieses Erscheinen muss allerdings nicht notwendigerweise mit der tatsächlichen „Seinsweise“ äquivalent sein. Allgemein gesprochen ist zu bemerken, dass sich in diesem Kontext ein Bruch zwischen rationalem Bewusstsein und Zerstretheit des inneren Ichs auftut, welcher seinen Schatten bis in die Zeit Ehrensteins voraus wirft. Interessant ist ebenso, dass Kant, der Systematik seines Vorgängers Descartes völlig entgegengesetzt, die äußeren Gegenstände als empirisch real bezeichnet, wohingegen die Seele bloß den Status transzendentaler Idealität erhält und somit nicht mehr als archimedischer Punkt jeglicher Form von Erkenntnis fungiert.

Das zweite Theoriekonzept, an dem sich die Autoren des Expressionismus kontinuierlich abarbeiten, ist die radikale Entkoppelung der gegenständlichen Welt von dem Ideal reiner Subjektivität. In diesem Kontext ist vor allem die eindeutige Kaprizierung auf das bleibende Ichbewusstsein und die damit verbundene Abwertung der Empirie als veränderliche, unstete Größe zu beachten. Diese Denkweise, welche selbst durch das Kantische Projekt keine ausreichende Vermittlung erfuhr, muss als Voraussetzung des unsäglichen Bruchs zwischen Mensch und Welt angesehen werden, welcher den expressionistischen Dichtern in so existenzieller Weise zu Schaffen machte.

Das von Huff als solches betitelte „Kampfverhältnis“¹⁵ zwischen Subjekt und Welt bezeichnet das dritte wesentliche Thema der möglichen subjektphilosophisch motivierten Reflexion eines Dichters des frühen 20. Jahrhunderts. Es resultiert in erster Linie aus den beiden schon genannten Punkten und bezeugt den Niederschlag der bereits angesprochenen theoretischen Probleme auf Ebene des praktischen Verhältnisses zwischen der Innen- und der Außensphäre. Diese Relation ist während der expressionistischen Periode vor allem durch Skepsis, Ressentiments

¹⁴ Kant, 1787, S. 131 – 136.

¹⁵ Huff, 1994, S. 25 – 26.

und Geringschätzung des Ichs gegenüber der Welt schwer belastet und häufig sogar unwiederbringlich zerstört. Die Suche nach dem Wahren und Wesentlichen, das dem Individuum Halt vermitteln soll, provoziert in diesem Kontext eine drastische Konfrontation der beiden „Kampfparteien“, welche im Rahmen der expressionistischen Lyrik zum Kardinalthema avanciert.

Doch nicht nur das fehlende Vertrauen die Außenwelt betreffend erfüllt das lyrische Sprechen mit dem Tenor von Klage und Unsicherheit, auch das so oft beschworene Ich vermag sich dem kritisch-trotzigen Zeitgeist nicht zu entziehen. Es schwingt sich somit zum Zwecke der Selbstreflexion beziehungsweise der Versicherung seiner selbst immer wieder auf eine Metaebene, anhand welcher ein fatales Dilemma der Subjektivität deutlich wird, nämlich die aporetische Spaltung des Ichs in Subjekt und Objekt der Betrachtung. Ein Ich, das über sich selbst reflektiert, stellt in jedem Fall gleichzeitig denkendes und bedachtes dar. Dieses besondere Phänomen kann philosophisch keiner rational stimmigen Erklärung zugeführt werden, was als Indiz für die bereits erahnte unglückliche Zerrissenheit des Subjekts fungiert. Dieser Verlust der sich selbst betreffenden Gewissheit muss als weiteres prägendes Motiv der dichterischen Betätigung rund um die Jahrhundertwende erachtet werden.

Um die untragbare Situation der mangelnden Erkenntnislage über die Subjektivität zu bewältigen, generiert die Moderne in erster Linie zwei Techniken, nämlich zum einen die Hypostasierung und zum anderen die Auflösung des Ichs. Beide Denkweisen zeugen von einer ursprünglichen Unzufriedenheit über den Bruch zwischen Ich und Nicht-Ich, lösen den gegebenen Konflikt allerdings in völlig unterschiedliche Richtungen auf und bleiben im Endeffekt doch unbefriedigend. Albert Ehrenstein geht mit dieser explosiven Thematik – laut Matthias Huff – wie folgt um:

Die Instabilität des Ich/Welt-Verhältnisses, allemal unter den modernen Bedingungen der Lösung des Ich aus allen Bindungen, setzt auch dem Versuch Grenzen, bescheidenere, tragfähige, solide Ich-Konzeptionen jenseits des Subjektskonzepts zu entwickeln. Ein Versuch, der in Ehrensteins Werk allerdings nicht einmal unternommen wird. Wenn Ehrenstein mit dem Ich als Störenfried auf die Destabilisierung des Ich/Welt Verhältnisses setzt, dann nicht durch den Verzicht auf hybride Ich-Gesten, sondern indem er sie so realisiert, daß sie sich gegenseitig im Weg stehen, in ihrer Überhitzung als absurd entlarven etc.¹⁶

Einige Zeilen später komplettiert Huff das gezeichnete Ehrenstein-Bild mit der

Aussage:

Wenn Ehrenstein die Ich/Welt-Differenz in störender Funktion einsetzt, dann heißt das auch, die Unfähigkeit, sich selbst unmittelbar zu haben, als Endlichkeits-Mal nicht zu verdecken, sondern zu entblößen: im Ausagieren der hoffnungslos widersprüchlichen Zweipoligkeit des

¹⁶ Huff, 1994, S. 29.

Ich im Zugriff auf sich selbst, im Beharren auf dem „Silberblick der Selbstbesinnung“. Wenn die Frage „Wer bin ich?“ notwendig in ein Dilemma führt, dann wird dieses Dilemma von Ehrenstein gesucht und nicht umgangen.¹⁷

Der prominenteste Vertreter einer Philosophie der Auslöschung des Ichs, welcher sicherlich den größten Einfluss auf den expressionistischen Literaturbetrieb ausübte, ist Friedrich Nietzsche. Sein Konzept des Nihilismus macht deutlich, worauf die von ihm revolutionierte, stets abschätzige Bewertung des Begriffs der Subjektivität gründet. Das nihilistische Weltverständnis, wobei man es streng genommen nicht als solches betiteln dürfte, basiert auf der Erkenntnis, dass die Kategorien Zweck, Einheit, Wahrheit und Subjektivität die Gegebenheiten der Welt niemals dechiffrieren können, sondern lediglich bloße Worthülsen verkörpern, welche die geheimsten Triebe und Lasterhaftigkeiten des Menschen widerspiegeln. Metaphysische Termini werden somit als reine Projektionen gedeutet, welche aus dem Grund etabliert wurden, um den menschlichen Willen zur Macht zu befördern und am Leben zu erhalten, da die niederschmetternde Offenbarung der Nichtswürdigkeit jeglichen systemischen Glaubens und zweckerfüllten Werdens in psychologischer Hinsicht für das Wesen Mensch nur schwer tragbar wäre. Die Nietzschesche Kritik an den großen Leitbegriffen der abendländischen Philosophie richtet sich demnach auf alle idealistisch gefestigten, irrealen Gedankenkonstrukte, vor allem auch an die zuletzt durch Hegel gepriesene Subjektivität. So avanciert Nietzsche zum Vordenker der modernen Ichdissoziation und steht Pate für die folgenreiche expressionistische Fragmentierung der Selbstwahrnehmung.

So sehr die Moderne, in erster Linie in der Sprache des Lyrischen, an dem überkommen erscheinenden Erbe der traditionellen Subjektsbetrachtung rüttelt, so wenig kann sie sich allerdings tatsächlich von ihr trennen. Dies bezeugt nicht nur die weit verbreitete Vergegenständlichung des Ich als Strategie zur Lösung des Ich/Welt-Problems, sondern auch das Festhalten an alten Prinzipien der Ästhetik. Der Künstler behält auch in der neuen Epoche den Auftrag, das universal-transzendente Subjekt im Rahmen seiner Kunstwerke zu repräsentieren und in jedem Fall für den Menschen an sich zu sprechen. Jegliche Individuation beziehungsweise Realisierung des empirischen Ichs ist und bleibt im Zusammenhang der ästhetischen Harmonie eine unerlaubt Größe, wodurch die

¹⁷ Huff, 1994, S. 30.

„Leere des transzendentalen Ich“¹⁸ nicht bloß augenscheinlich, sondern auch problematisch wird.¹⁹

Im Anschluss an diese knappen Erläuterungen wird klar, warum die Literatur des Expressionismus in gattungsspezifischer Weise so heterogene Ausmaße annimmt. Der Grund dafür liegt wohl in erster Linie in der Tatsache, dass die philosophischen Grundlagen selbst zwar von der gemeinsamen Initialerfahrung der Brüchigkeit von Ich und Welt ausgehen, in der Art der Verarbeitung dieses Erlebnisses, sei sie spätidealistisch oder dekonstruktiv, jedoch völlig divergieren. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die expressionistische Sprachkunst sowohl die Anklage der umfassenden Fragmentierung, als auch die hoffnungsvolle Erwartung der Einheit des Menschengeschlechts umspannt und trotzdem sinnvoll als eine literarhistorische Periode geltend gemacht werden kann.

Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der Entwicklung eines expressionistischen Zeitalters sind zwar wesentlich mit den Erkenntnissen der Philosophie verbunden beziehungsweise resultieren aus eben diesen, dennoch muss auf die Neubewertung einer weiteren Wissenschaft hingewiesen werden, die vor allem bezüglich des menschlichen Subjektivverständnisses eine revolutionäre Kraft ungeahnten Ausmaßes entwickelte. Es handelt sich um die Psychologie auf Basis der Werke Sigmund Freuds. Nicht nur die Philosophen der Phase um die Jahrhundertwende laborieren an einem zertrümmerten Subjektbegriffs und einem in jeder Hinsicht problematischen Weltbezug, auch die Psychologen, an vorderster Front Freud, erkennen das menschliche Wesen als zutiefst uneinheitliches:

Die Einsicht in die Vielheit und Diffusität der Triebvorgänge im Subjekt, vor allem aber die Einsicht in die Diskrepanz zwischen der Unbewußtheit solcher Triebvorgänge und einer zurechtgemachten Oberflächeninterpretation im Bewußtsein zersetzen die Einheit des Subjektbegriffs und das Vertrauen auf die Möglichkeit einer gänzlich vernunftmäßigen Selbstdurchdringung und Steuerung des Ich.²⁰

Zwei Momente prägen den neuen Umgang mit dem menschlichen Bewusstsein, nämlich die Entdeckung der Tatsache, dass sich das Seelenleben aus unzähligen, nicht eindeutig fassbaren Trieben zusammensetzt und die Analyse des Unbewussten, welches den größten Einfluss auf die Emotionen und Handlungen des

¹⁸ Huff, 1994, S. 33.

¹⁹ Vgl. Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper: Expressionismus. 6., unv. Aufl. – München: Fink, 1997 (= UTB für Wissenschaft, Uni-Taschenbücher, Bd. 362; Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Bd. 3), S. 134 – 139.

²⁰ Vietta, 1997, S. 143.

„sichtbaren“ Ichs ausübt. Mit diesen Erkenntnissen konnte einer gesamten Generation schlagartig bewiesen werden, dass Irrationalität, Triebgesteuertheit und Unwissenheit über das eigene Ich fest in der menschlichen Psyche verankert sind, vielleicht sogar fester als rationales Denken und moralische Gefühle. Freud brach mit diesen Überlegungen nachhaltig „die klassische These von der Vorherrschaft des Bewußtseins“²¹ und reihte sich so in die Liga all derer ein, welche die Dekonstruktion der traditionellen Anschauungen zu Gunsten einer zwar völlig zerstörerischen, jedoch differenzierten Sicht des Menschen vorantrieben. Seinen Ergebnissen zufolge muss das Subjekt als logisch kaum durchdringbares und brüchiges – in erster Linie in Hinblick auf die Kluft zwischen Bewusstem und Unbewusstem – gedeutet werden, was gemeinsam mit der Abkehr vom alten Vernunftbegriff seine denkerische Verwandtschaft zu Nietzsche und damit seine Bedeutung für die Entwicklung der modernen Literatur bezeugt.

Für die Analyse der frühen Lyrik Ehrensteins ist im Hinblick auf die soeben kurz umrissenen Problemstellungen vor allem eine Einsicht wichtig, nämlich die Gleichung „traditionelle Literatur = Ich-Ausdruck/Thematisierung (Erlebnislyrik/Bildungsroman), moderne Kunst = Abkehr vom Ich (Hermetik/Sprache pur)“²². In welcher Weise die Abkehr vom Subjektbegriff allerdings auch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Phänomen Ich beinhalten kann oder muss, soll später erläutert werden.

3.2.2 Sprache

Im Zuge der Moderne wird nicht nur die Frage nach der Subjektivität zum zentralen Thema der literarischen Auseinandersetzung, vor allem auch das wachsende Misstrauen gegenüber der Sprache als Transportmedium von Bedeutung und Sinn wird zur wichtigen Folie zeitgenössischer Dichtung. Als Konsequenz dieser radikalen Skepsis erlangt die Beschäftigung mit dem Material der Sprache und der Form des Gedichts enorme Wichtigkeit, welche unter dem Leitbegriff der Abstraktion zusammengefasst werden kann.

Ihre ästhetische Intention [die der Abstraktion; Anm. K.N.] ist die Loslösung von einer naturalistischen Abbildung der Gegenstände oder Körper, Abstraktion meint die Loslösung von einer empirischen Wirklichkeit. An deren Stelle tritt ein visionäres Moment subjektiver Wahrnehmung, der [sic] in der künstlerischen Darstellung wiedergegeben ist.

Diese in der Malerei auftretende *neue* Autonomie einzelner, formaler Träger des zerbrochenen Bildganzen, die nicht mehr Teile eines insgesamt wirkenden Sinnes und

²¹ Vietta, 1997, S. 145.

²² Huff, 1994, S. 34.

Eindrucks sind, ist mit den *abstrakten* Darstellungsmitteln der dichterischen Sprache vergleichbar.²³

Bei den zuletzt erwähnten Darstellungsmitteln handelt es sich in erster Linie um diejenigen literarischen Gestaltungsmöglichkeiten, welche auf die Dekonstruktion der Ich- und Weltsicht sowie der ausweichenden Hoffnung auf ein nichtempirisches Ganzes rekurrieren. Die moderne Dichtung im Kontext der expressionistischen Periode entfernt sich so zusehends von den klassischen Maximen der Ästhetik und begründet eine neue Sprachkunst, welche auf Fragmentierung, Inkohärenz, Unordnung, Zerschlagung des Ganzen zu Gunsten seiner Einzelteile sowie auf Traditionsbruch basiert. Die eben zitierte Textpassage aus der Untersuchung von Antje Jantz benennt dieses Phänomen der Zerrissenheit des dichterischen Blicks sowie die Fokussierung formalsprachlicher Aspekte mit dem Begriff der Abstraktion, welcher sich, wie auch der Terminus Expressionismus, von der bildnerischen Kunst der betreffenden Zeitspanne ableitet. Die Abkehr vom Glauben an eine organische Einheit des wahrnehmbaren Weltzusammenhangs muss in diesem Kontext als wichtigstes Schlagwort angesehen werden, welches die divergierenden Grundhaltungen der expressionistischen Schriftsteller auf einen Nenner zu bringen vermag. Sowohl der total nihilistische, als auch der hoffnungsvoll metaphysisch geprägte Dichter der Epoche um die Jahrhundertwende muss zweifelsfrei feststellen, dass er die Nichtigkeit der Empirie voraussetzt und dieser Tatsache im Rahmen seiner Werke – sei es explizit oder implizit – Ausdruck verleiht. Um dieser Überzeugung gerecht zu werden, nimmt der Autor schrittweise die Einheit der Welt- und Selbstbetrachtung auseinander, zerreißt seine sinnvollen Gedankenfolgen und spielt mit den Atomen seiner Sprache, fernab aller grammatischen Konventionen. Es bleibt nun zu erläutern, welche theoretischen Konzepte die dichterische Abstraktionstendenz und Sprachkritik beerben, um einen umfassenden Eindruck der Sprache der expressionistischen Literatur zu gewinnen. Da eine genaue Analyse aller Einfluss nehmenden Schriften den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, beschränke ich mich auf die Vorstellung der wichtigsten Position, welche auf Grund ihrer Breitenwirkung als Wegbereiter der Lyrik des Fin de siècle angesehen werden muss. Es handelt sich um die Sprachphilosophie Nietzsches.

²³ Jantz, Antje: Zur Semantik der modernen Melancholie in der Lyrik des Expressionismus. (Diss., Ruprecht-Karls-Univ. Heidelberg.) – Heidelberg: ???, 1998, S. 12.

3.2.2.1 Friedrich Nietzsche

Wie im Rahmen der ersten Kapitel schon einige Male angedeutet, repräsentiert Nietzsche auf Grund seiner kompromisslos nihilistischen Philosophie den modernen Denker schlechthin, dessen Gedanken in unterschiedlichsten Wissenschafts- und Lebensbereichen ihre Kreise zogen. Vor allem die Literatur des Expressionismus muss als Reaktion beziehungsweise Wiedergabe der nietzscheschen Perspektive betrachtet werden, was nicht zuletzt mit der intensiven Befassung des Philosophen mit dem Phänomen der Sprache zusammenhängt. Als Belegtexte der nun folgenden Ausführungen ziehe ich die kurze Schrift „Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“²⁴ sowie das Werk „Jenseits von Gut und Böse“²⁵ heran und beabsichtige, das radikal Neue am Sprachverständnis des Denkers herauszustellen. Beide Texte behandeln an zahlreichen Stellen recht pointiert das Problem der Sprache und eignen sich daher ausgezeichnet, um eine sinnvolle Zusammenfassung der durchaus komplizierten Thematik zu bieten, welche die Moderne wesentlich prägte.

In irgend einem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Thiere das Erkennen erfanden. Es war die hochmüthigste und verlogenste Minute der „Weltgeschichte“: aber doch nur eine Minute. Nach wenigen Athemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Thiere mussten sterben.²⁶

Mit diesen Worten beginnt Friedrich Nietzsche seine Abhandlung mit dem Titel „Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“, welche zu den nachgelassenen Schriften gehört, die zwischen 1870 und 1873 entstanden. Schon die kurze, fabelhafte Einführung lässt erahnen, welche philosophische Haltung im Rahmen des Essays so durchschlagskräftig mit etlichen polemischen Seitenhieben vertreten werden soll. Es handelt sich um eine Position, welche die Erhebung des menschlichen Intellekts zum Mittelpunkt der Welt scharf kritisiert und dem Leser die Beliebigkeit und eingeschränkte Perspektive dieser Überzeugung vor Augen führt. Die Rhetorik Nietzsches spielt in diesem Kontext eine ihrer Stärken aus, indem sie den Hochmut des Menschen seine eigene Erkenntnisleistung betreffend mit der Weltsicht einer Mücke vergleicht: „Könnten wir uns aber mit der Mücke verständigen,

²⁴ Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. – In: Giorgio Colli u.azzino Montinari (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 1. - München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S. 873 – 890.

²⁵ Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. – In: Giorgio Colli u.azzino Montinari (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 5. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

²⁶ Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1999, S. 875.

so würden wir vernehmen, dass auch sie mit diesem Pathos durch die Luft schwimmt und in sich das fliegende Centrum dieser Welt fühlt.“²⁷ Doch der Nihilist verweilt nicht bloß bei dieser simplen Kritik, vielmehr erweitert er sie durch eine interessante Interpretation der Symptome des eben vorgeführten anthropozentrischen Blicks und entdeckt so die grundlegende Zweckmäßigkeit bzw. Schutzfunktion der Erhöhung des Intellekts. Laut Nietzsche muss der menschliche Verstand nämlich als „Mittel zur Erhaltung des Individuums“²⁸ betrachtet werden, was bedeutet, dass er durch die Preisung seiner eigenen Kraft diejenige „Wahrheit“ des Daseins verschleiert, welche auf Grund ihrer Trostlosigkeit und Härte nur von wenigen ertragen werden könnte. In diesem Sinne erweisen sich Verstellung und Täuschung als wichtigste Merkmale des menschlichen Verstandes, der in metaphysischen Traumbildern verhaftet bleibt und gegenüber der tatsächlichen Verfasstheit der Welt erfolgreich die Augen verschließt. Darüber hinaus verwendet der Mensch die Möglichkeit der Täuschung durch den Intellekt zur Selbsterhaltung in direkter Auseinandersetzung mit anderen Individuen. Im weitesten Sinne kann man also festhalten, dass der Verstand deshalb einen so beachtlichen Faktor in der Konzeption des menschlichen Weltbildes darstellt, weil er dem allumfassenden Willen zur Macht dient, der das Menschsein wesentlich ausmacht. Nietzsche stellt sich in diesem Kontext die für den Aufsatz so wichtige Frage, woher der unumstößliche Trieb zur Wahrheit stammt, der eine zentrale anthropologische Konstante darstellt.

[...] weil aber der Mensch zugleich aus Noth und Langeweile gesellschaftlich und heerdenweise existiren will, braucht er einen Friedensschluss und trachtet darnach dass wenigstens das allergrößte bellum omnium contra omnes aus seiner Welt verschwinde. Dieser Friedensschluss bringt aber etwas mit sich, was wie der erste Schritt zur Erlangung jenes rätselhaften Wahrheitstriebes aussieht. Jetzt wird nämlich das fixiert, was von nun an „Wahrheit“ sein soll d.h. es wird eine gleichmässig gültige und verbindliche Bezeichnung der Dinge erfunden und die Gesetzgebung der Sprache giebt auch die ersten Gesetze der Wahrheit: denn es entsteht hier zum ersten Male der Contrast von Wahrheit und Lüge: [...]²⁹

Hier scheint zum ersten Mal auf, was vor allem in Bezug auf die Dichtung einen so wesentlichen Stellenwert einnimmt: Die Begriffe Wahrheit und Sprache sind in den Augen Nietzsches untrennbar miteinander verbunden, ja sogar in gewisser Hinsicht der Ausdruck des jeweils anderen. Um also einen Minimalkonsens der einzelnen Individuen zu erreichen und damit eine höhere Überlebenswahrscheinlichkeit zu gewährleisten, werden sprachliche Verbindlichkeiten festgelegt, die für alle gleichermaßen gelten. Diese Textstelle beschreibt ein zentrales Thema der

²⁷ Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1999, S. 875.

²⁸ Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1999, S. 876.

²⁹ Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1999, S. 877.

nietzscheschen Sprachphilosophie: Wahrheiten sind Konventionen der Sprache und so ist auch die Sprache Träger und Übermittler eben dieser Wahrheiten. Um diese Relation allerdings nicht zu banalisieren, sondern im Sinne des Denkers zu „verstehen“, müssen wir ganz eintauchen in das Problem der Wahrheit beziehungsweise des Sprechens. In diesem Zusammenhang ist es essenziell zu wissen, dass Nietzsche zu dem Begriff der Wahrheit in späteren Schriften eine völlig andere Einstellung haben wird, es im Rahmen des vorliegenden Textes auf Grund bestimmter auftretender Probleme jedoch bereits abzusehen ist, in welche Richtung der Philosoph tendiert. Gleich im Anschluss an die erstmalige Explikation der Verbindung zwischen Wahrheit und Sprache wirft Nietzsche einen wichtigen Themenkomplex auf, nämlich:

[...] wie steht es mit jenen Conventionen der Sprache? Sind sie vielleicht Erzeugnisse der Erkenntnis, des Wahrheitssinnes: decken sich die Bezeichnungen und die Dinge? Ist die Sprache der adäquate Ausdruck aller Realitäten?³⁰

Genau das bezweifelt der Denker sofort, indem er zeigt, dass die Bildung von Worten und Begriffen eine vollkommen willkürliche und höchst subjektive Tätigkeit ist, die nichts mit „Wahrheit an sich“ zu schaffen hat. Ein Wort ist die bloße „Abbildung eines Nervenreizes in Lauten“³¹: Der Reiz wird zunächst in ein Bild übertragen, welches bei der Weiterverarbeitung in einen Laut ebenfalls wieder metaphorisch umgeformt wird. Da die Menschen dieser immer schon vorherrschenden Metaphorizität der Sprache allerdings nicht eingedenk sind, begehen sie einen fatalen Fehler:

Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.³²

Ein wesentliches Element dieses Zitats ist die Rede von den „ursprünglichen Wesenheiten“, die suggeriert, dass eine andere Wahrheit hinter der allgemein vertretenen existiert, welche im Gegensatz zum sprachlichen Konsens die tatsächliche Realität der Dinge beschreibt. Von dieser durchaus metaphysischen Ansicht wird sich Nietzsche kontinuierlich entfernen und sie sogar auf das Heftigste bekämpfen, was dem Verständnis der Sprache wiederum eine ganz bestimmte Pointe verschafft. Obwohl der Philosoph innerhalb des hier zu besprechenden Textes offenkundig noch auf eine „wahre Wahrheit“ fernab der Sprache rekurriert,

³⁰ Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1999, S. 878.

³¹ Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1999, S. 878.

³² Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1999, S. 879.

erkennt er die grundlegende Verfassung der sprachlich transportierten Wahrheit bereits äußerst scharfsinnig:

Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.³³

Das ungemein weit reichende Problem, das mit dieser „Erkenntnis“ einhergeht, ist die Tatsache, dass alle vom Menschen ersonnenen Begriffs- und Systemgebäude, wie beispielsweise die Einteilung von Dingen und Lebewesen in Gattungen, als völlig sinnlos beziehungsweise tautologisch angesehen werden müssen. Sie sind rein sprachliche Konstrukte, die nicht auf die Wirklichkeit verweisen und anhand willkürlicher Kategorien wie Kausalität oder Raum und Zeit erstellt wurden, welche wiederum nur dem irreführenden Schematisierungswillen der Sprache entspringen. Da die Sprache als Transporteur unzähliger kanonisierter aber unechter Wahrheiten fungiert und die ursprüngliche Konstruktion derselben mit der Zeit in Vergessenheit gerät, beginnen die Menschen an das Transportierte zu glauben und es tatsächlich für wahr zu halten. Der Trieb zur Wahrheit entspringt daher der unbewussten Festigung arbiträrer Übereinkünfte, die mittels der Sprache festgelegt wurden.

[...] so aber steht es mit dem Suchen und Finden der „Wahrheit“ innerhalb des Vernunft-Bezirktes. Wenn ich die Definition des Säugethiers mache und dann erkläre, nach Besichtigung eines Kameels: Siehe, ein Säugethier, so wird damit eine Wahrheit zwar an das Licht gebracht, aber sie ist von begränztem Werthe, ich meine, sie ist durch und durch anthropomorphisch und enthält keinen einzigen Punct, der „wahr an sich“, wirklich und allgemeingültig, abgesehen von dem Menschen, wäre. Der Forscher nach solchen Wahrheiten sucht im Grunde nur die Metamorphose der Welt in den Menschen; [...]³⁴

Sprache und Wissenschaft sind es also, die „an dem Bau der Begriffe arbeite[n]“³⁵, somit den „Trieb zur Metaphernbildung“³⁶ des Intellekts befördern und die Welt der Menschen aus unzähligen willkürlichen Bildern aufbauen. In diesem Kontext ergreift Nietzsche Partei für eine ästhetisch-intuitive Lebensform, die sich scharf von der vernünftigen abzugrenzen vermag und der „Wahrheit des Daseins“ näher liegt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Essay „Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“ essentielle Grundgedanken der nietzscheschen Sprachphilosophie beinhaltet, die vor allem vier Punkte umfassen:

³³ Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1999, S. 880 – 881.

³⁴ Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1999, S. 883.

³⁵ Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1999, S. 886.

³⁶ Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1999, S. 887.

1. Die Sprache repräsentiert und generiert die Herrschaft des trügerischen menschlichen Verstandes.
2. Die Sprache ist ein höchst metaphorisches Gebilde, das keinen Bezug zur „Welt an sich“ besitzt.
3. Wahrheiten und Begriffssysteme sind lediglich verfestigte Konventionen der Sprache.
4. Das Vergessen der Metaphorizität der Sprache ermöglicht dem Menschen ein Leben in „Ruhe, Sicherheit und Konsequenz“³⁷.

Im Rahmen der Schrift „Jenseits von Gut und Böse“ erweitert Friedrich Nietzsche seine Überlegungen zur Sprachproblematik um einige interessante Aspekte, welche nun in aller Kürze erwähnt werden sollen.

Während der Philosoph innerhalb seiner frühen Werke, wie auch in dem eben behandelten Essay, den Begriff der „Rhetorik“ in Zusammenhang mit der Verfasstheit der Sprache immer wieder verwendet, erteilt er dem Terminus ab 1881 eine gänzliche Absage. Stattdessen konzentriert er sich ausschließlich auf den Begriff „Grammatik“, der als Regelmäßigkeit des rhetorischen Vermögens der Sprache beschrieben werden kann. Die Grammatik legt Nietzsches Auffassung zufolge den gewohnheitsmäßigen Gebrauch der rhetorischen Figuren und Tropen sowie die Gesetzmäßigkeiten der Sprache im Allgemeinen fest. Da wir alle im Sog der oberflächlich-kategorisierenden grammatischen Gewohnheit gefangen sind, müssen jegliche mit ihrer Hilfe gewonnene Erkenntnisse für nichtig erklärt werden. In diesem Sinne polemisiert der Nihilist beharrlich gegen die traditionelle Philosophie und damit gegen die unsäglichen Vorurteile der Grammatik:

Was den Aberglauben der Logiker betrifft: so will ich nicht müde werden, eine kleine kurze Thatsache immer wieder zu unterstreichen, welche von diesen Abergläubischen ungerne zugestanden wird, - nämlich, dass ein Gedanke kommt, wenn „er“ will, und nicht, wenn „ich“ will; so dass es eine Fälschung des Thatbestandes ist, zu sagen: das Subjekt „ich,“ ist die Bedingung des Prädikats „denke“. Es denkt: aber dass dies „es“ gerade jenes alte berühmte „Ich“ sei, ist, milde geredet, nur eine Annahme, eine Behauptung, vor Allem keine „unmittelbare Gewissheit“. Zuletzt ist schon mit diesem „es denkt“ zu viel gethan: schon dies „es“ enthält eine Auslegung des Vorgangs und gehört nicht zum Vorgange selbst. Man schließt hier nach der grammatischen Gewohnheit „Denken ist eine Thätigkeit, zu jeder Thätigkeit gehört Einer, der tätig ist, folglich -“.³⁸

Die grammatische Gewohnheit kann daher als Ermöglichungsgrund philosophischer Systeme überhaupt gedeutet werden, deren Schlüsse stets auf von grammatischen

³⁷ Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, 1999, S. 883.

³⁸ Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, 1999, S. 30 – 31.

Vorurteilen behafteten Prämissen zurückzuführen sind. Durch diese massive Kritik an der Tradition bringt Nietzsche eine klare Verkettung der Begriffe Grammatik und Wahrheit in den Raum, da die von philosophischer Seite her konstatierte Wahrheit mit der Unzulänglichkeit der Grammatik Hand in Hand geht. Darüber hinaus heftet es sich der Denker gleichsam auf die Fahnen, die Vorurteile der Philosophen ein für allemal fallen zu lassen und gegen die Grammatik – und damit auch gegen die Sprache an sich – Stellung zu beziehen. Nietzsche votiert somit für die radikale Vorgangsweise „[...] sich doch endlich von der Verführung der Worte los[zu]machen“³⁹. Diese Forderung ist für die Kritik Nietzsches an der Sprache im Rahmen seines Spätwerks Programm. In den Augen des Philosophen muss eine neue Sprache auf den Plan treten, deren Konstitution in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Problem der Wahrheit zu sehen ist. Der Wahrheitsbegriff, welcher an dieser Stelle zur Sprache kommt, kann mit dem in „Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“ eingesetzten Terminus gleichgesetzt werden. Wahrheit in diesem Sinne verstanden, bezeichnet eine reine Fälschung beziehungsweise oberflächliche Erdichtung ausgehend von der Rhetorik der Sprache, welche jegliches Wissen als instabile Konstruktion auf dem Fundament des puren Unwissens ausweist. Bei genauer Betrachtung wird augenscheinlich, dass Nietzsches durchdringend explizite Rede von der Wahrheit als Metapher beziehungsweise lebensdienlicher Täuschung einen weiteren Wahrheitsbegriff impliziert, der sich von der lügenhaften Wahrheit abhebt und als „wahrhafte Wahrheit“ bezeichnet werden kann. Diese Tatsache ergibt sich daraus, dass jede Rede, welche die Nichtexistenz von Wahrheit an sich propagiert, selbst als Wahrheit anerkannt werden will und somit den vorher geleugneten Begriff des Wahren selbst in Anspruch nimmt beziehungsweise das ursprünglich Wahre hinter der Fassade der Täuschung sucht. So einnehmend die nietzschesche Polemik gegen das „Wahrheitsweib“⁴⁰ auch sein mag, das Problem der doppel sinnigen Verwendung des Terminus Wahrheit und des damit auftretenden performativen Selbstwiderspruchs stellt wohl einen zentralen Streitpunkt der Nietzscheforschung dar. Diese Thematik eingehend zu behandeln, würde an der Zielsetzung dieses Kapitels vorbeigehen, daher sei nur noch ein wesentlicher Punkt erwähnt: Die Eröffnung des letztgenannten Problemfeldes macht gerade erst den Reiz der Philosophie Nietzsches aus. Das unentwegte Spiel mit den Gegensätzen, welches das

³⁹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, 1999, S. 29.

⁴⁰ Vgl. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, 1999, S. 11.

Gesamtwerk durchzieht, ist, wie Nietzsche selbst deutlich macht, in keinem Fall als solches zu verstehen, da z.B. die vermeintliche Entgegensetzung von Wissen und Unwissen nur der grammatischen – und somit fälschlichen – Struktur der Sprache selbst entspringt.

Und erst auf diesem nunmehr festen und granitnen Grunde von Unwissenheit durfte sich bisher die Wissenschaft erheben, der Wille zum Wissen auf dem Grunde eines viel gewaltigeren Willens, des Willens zum Nicht-wissen, zum Ungewissen, zum Unwahren! Nicht als sein Gegensatz, sondern - als seine Verfeinerung! Mag nämlich auch die Sprache, hier wie anderwärts, nicht über ihre Plumpheit hinauskönnen und fortfahren, von Gegensätzen zu reden, wo es nur Grade und mancherlei Feinheit der Stufen giebt;⁴¹

In diesem Zusammenhang wird klar, dass der Philosoph sich dessen zur Gänze bewusst ist, dass jede seiner Entlarvungen und die damit eingesetzten neuen Wahrheiten wiederum durch grammatisch-metaphorische Formen bestimmt sind und somit ihrem eigenen – sprachlichen – Anspruch niemals gerecht werden können.

Die Konsequenz, die Nietzsche aus seinen Analysen zieht, ist das eindeutige Votum für eine Loslösung von der Sprache und der durch sie propagierten Wahrheit, sowie für die Hinwendung zu einer rein ästhetischen Lebensform. In diesem Sinne geht es dem Denker um die „Rückübersetzung des Menschen in seine Natur“⁴², fernab aller Fesseln des sprachlich vermittelten Erkenntnis- und Wahrheitstriebes. Im Zusammenhang mit der Kritik an der „Vernunft‘ in der Sprache“⁴³ äußert Nietzsche in der „Götzen-Dämmerung“: „Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben.“⁴⁴ Diese Aussage macht deutlich, dass der von Nietzsche angesprochene Grundirrtum in Bezug auf die Ausrichtung der abendländischen Erkenntnistheorie nicht zuletzt in der Sprache bzw. den gegebenen grammatischen Strukturen begraben liegt. Die Erkenntnis als Täuschung kann daher als Interpretation nach einem bestimmten sprachlich motivierten Schema gedeutet werden, das man jedoch niemals abzuwerfen vermag.

3.3 Formale Implikationen

3.3.1 Das expressionistische Gedicht

Im Anschluss an die ausführliche Diskussion der zentralen theoretischen Momente der expressionistischen Jahre soll nun erläutert werden, wie die Sparte der Lyrik den

⁴¹ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, 1999, S. 41.

⁴² Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, 1999, S. 169.

⁴³ Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*. – In: Giorgio Colli u.azzino Montinari (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Bd. 6. - München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S. 77.

⁴⁴ Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, 1999, S. 77.

vielfältigen Input auf formaler Ebene verarbeitet beziehungsweise ihrerseits die künstlerische Periode durch eigene Impulse mitbestimmt. Dabei steht die Frage im Vordergrund, wodurch sich ein expressionistisches Gedicht auszeichnet beziehungsweise welche Arten der Gestaltung für die Autoren als typisch zu gelten haben und in welcher Weise sie die lyrischen Ausdrucksmöglichkeiten erweitern oder verengen. Bevor jedoch näher auf die spezifischen Merkmalgruppen expressionistischer Lyrik eingegangen wird, sollen einige allgemeine Momente Erwähnung finden, welche die Entwicklung der Gattung während der literarischen Epoche maßgeblich prägten.

Jürgen Petersen beschreibt im entsprechenden Kapitel seines Werks „Absolute Lyrik“ die rasante „Entwicklung zu poetischer Sprachautonomie“⁴⁵ als wesentliches Merkmal der expressionistischen Verdichtung.⁴⁶ Unter diesem Schlagwort versteht der Wissenschaftler vornehmlich „eine Absage an den normalen, alltäglichen Sprachgebrauch“⁴⁷, welche durch die einschneidende Wandlung des Welt- und Sprachverständnisses motiviert wird:

Wenn also das Wunderbare der Dinge hinter diesen zu vermuten und deshalb mit der Alltagssprache nicht zu fassen ist, dann wird verständlich, dass die Sprache sich von ihrer Funktion, die Dinge genau zu benennen, lösen muss, um das „Unsägliche“ auszudrücken.⁴⁸

Das Bestreben, die Sprache von der Empirie zu entkoppeln, da der Glaube an die Wahrheitsfähigkeit der Dinge der Welt sowie des sprachlichen Ausdrucks massiv erschüttert ist, beeinflusst die Form der lyrischen Texte des Expressionismus also besonders stark. Das Medium Sprache erarbeitet sich im Zuge des Ablösungsprozesses von der Realität Schritt für Schritt seine Autonomie und nimmt von nun an die eigenen Gesetzmäßigkeiten beziehungsweise die Anforderungen von Wort und Laut, dem Material der Dichtung, wichtig. Diese Entwicklung wird durch die Tatsache unterstützt, dass die Kunst des Expressionismus um die Sphäre der Subjektivität kreist und „alles Innerweltliche vornehmlich als Gegenstand der eigenen Empfindungen nutzt“⁴⁹. Daraus ergibt sich auf stilistischer Ebene eine höchst in sich gekehrte Metaphorik, die in den meisten Fällen nicht mehr eindeutig auflösbar ist, sondern unzählige Assoziationen zulässt. Eben diese Metaphern und Bilder unterliegen häufig einem raschen Wechsel, was bedeutet, dass der Möglichkeit der

⁴⁵ Jürgen Petersen: Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2006, S. 103.

⁴⁶ Vgl. im Folgenden: Petersen, 2006, S. 99 – 123.

⁴⁷ Petersen, 2006, S. 99.

⁴⁸ Petersen, 2006, S. 100.

⁴⁹ Petersen, 2006, S. 103.

Bildung eines übergeordneten Zusammenhangs heftig entgegengewirkt wird. Doch nicht nur die lyrischen Bilder zeigen sich verschlossener und zunehmend inkohärent, auch im Bereich von Syntax und Grammatik stehen kapitale Regelverstöße an der Tagesordnung. Doch nicht nur Satzgefüge und grammatische Zusammenhänge werden immer öfter gestört beziehungsweise gänzlich außer Acht gelassen, auch morphologisch kann eine interessante Tendenz zur Brechung sprachlicher Konventionen festgestellt werden, nämlich der Hang zum Neologismus. Durch all diese Vorgehensweisen der expressionistischen Dichter wird die intendierte Abstoßung von der Normsprache vorangetrieben und die Etablierung einer eigenen ästhetischen Sprachform gefördert. Die auf diese Weise erreichte Rätselhaftigkeit und fehlende Sinnfälligkeit der Gedichte stehen in engem Zusammenhang mit der sprachskeptischen Position Nietzsches, die im vorherigen Kapitel bereits beleuchtet wurde. Es muss allerdings festgehalten werden, dass der immer rascher fortschreitende Einzug der Hermetik in das expressionistische Gedicht keine unbedingte Bedingung lyrischen Schreibens innerhalb der betreffenden Periode darstellt. Nicht jedes Poem des Expressionismus entzieht sich dem Vergleich mit alltäglichen Erfahrungen, ist polyvalent beziehungsweise verwirklicht kühne Sprachexperimente. Trotzdem erscheint diese Schiene des Dichtens als zentral, da ihre stete Entwicklung und ihr Zuwachs an Wichtigkeit um die Jahrhundertwende bemerkenswert ist.

In seinem Aufriss der Geschichte deutscher Metrik und Versstrukturen widmet Dieter Breuer der Lyrik des Expressionismus ebenfalls ein eigenes Kapitel.⁵⁰ Der Wissenschaftler bespricht darin drei Möglichkeiten der formalen Beschaffenheit eines Gedichts der betreffenden Epoche und bringt so den metrischen Variantenreichtum der expressionistischen Poetik in einen überschaubaren wie sinnvollen Rahmen. Um einem prinzipiellen Verständnis der Gestaltungsweise lyrischer Dichtung Anfang des 20. Jahrhunderts und damit auch der Gedichte Ehrensteins entgegenzuarbeiten, seien die drei charakteristischen Werkgruppen nach Breuer im Folgenden kurz umrissen. Die zentrale Frage, welche dabei in Anlehnung an die Überlegungen Gottfried Benns den Fortgang der Analyse bestimmt, lautet: „Wie ist Gestaltung möglich angesichts einer als zertrümmert erfahrenen Wirklichkeit?“⁵¹

⁵⁰ Vgl. im Folgenden: Dieter Breuer: Deutsche Metrik und Versgeschichte. 3. Aufl. – München: Fink, 1994 (= UTB für Wissenschaft, Bd. 745), S. 288 – 311.

⁵¹ Breuer, 1994, S. 292.

1. Die meisten Werke der frühen expressionistischen Lyriker können unter dem Titel der „weitgehende[n] Traditionsgebundenheit“⁵² zusammengefasst werden:

„Gestaltung“ erscheint den jungen Poeten jedenfalls zunächst möglich durch Ausprobieren der vor allem von George bereitgestellten relativ strengen Formen. Sie erproben, wie weit diese vorgegebenen Formen der Konfrontation mit [sic] der eigenen deprimierenden Wirklichkeitserfahrung standhalten. Dabei zeigen sich von Anfang an Auflösungstendenzen; Zuflucht zur festen Form vor dem Ansturm gegenteiliger, ordnungswidriger Erfahrungen, ohne Alternativen zu sehen – so könnte man einen Großteil der expressionistischen Verstexte umschreiben.⁵³

Was Dieter Breuer hier mit dem Begriff der Auflösungstendenz anspricht, erscheint mir als wesentliches Merkmal der durch traditionelle Formen geprägten Lyrik. Die expressionistischen Autoren imitieren zwar absichtsvoll althergebrachte Gestaltungsweisen des Gedichts, schreiben jedoch keine Poeme, welche den damit implizierten metrischen Regeln vollends genügen. So werden, was Versanzahl und Strophenform anbelangt, Formen wie beispielsweise Vierzeiler, Sonett, Terzinen oder Stanzen auf den ersten Blick korrekt ausgeführt, die metrischen und reimstrukturellen Konfigurationen aber im Grunde mit Missachtung gestraft. Der spürbare Ausbruchswille innerhalb traditioneller Bahnen der Formgebung ist als wichtige Konstante der Lyrik der frühen Expressionisten zu bezeichnen, trotzdem besteht eine enorme Bandbreite der Intensität der Ausprägung dieses Merkmals. Während in Jakob von Hoddis' Gedicht „Weltende“ beispielsweise nur die Verschlüsse nicht einwandfrei gestaltet sind, so weist das Werk „Der Selbstmörder“ von Albert Ehrenstein ein hohes Maß an formalem Widerstand auf: Zu Beginn wird der trochäische Vierzeiler noch regelmäßig durchgehalten, im Laufe des Gedichts verabschiedet sich der Autor allerdings immer deutlicher von jeglicher metrischen Vorgabe. Trotz der augenscheinlichen Divergenz bezüglich der Radikalität der Formkritik kann festgehalten werden, dass die Gebundenheit der Lyriker an das traditionelle Formeninventar prinzipiell eine bloß scheinbare, zur Überschreitung bestimmte ist beziehungsweise sich auf Grund der Brüchigkeit des Weltverständnisses der Autoren und der damit verbundenen Uneinheitlichkeit der Gedichtinhalte nicht konsistent durchführen lässt.

2. Die zweite Möglichkeit der typisch expressionistischen Gestaltung eines lyrischen Textes bezieht sich noch deutlicher als die erstgenannte Werkgruppe auf den Ausbruch aus dem strengen Korsett der überlieferten Formensprache. In diesem

⁵² Breuer, 1994, S. 292.

⁵³ Breuer, 1994, S. 292 – 293.

Fall steht allerdings die „Ausweitung, Überdehnung der traditionalistischen Versformen“⁵⁴ im Vordergrund, welche sich durch das Experimentieren mit Langversen und Prosagedichten – häufig zum Transport sozialkritischer Inhalte – manifestiert. Die Unterschiede in der Radikalität der Umsetzung dieses Vorhabens sind auch hier wieder durchaus bemerkenswert.

Die jambisch alternierenden, paargereimten Langverse Ernst Stadlers sind demgegenüber [gegenüber der Lyrik Walt Whitmans; Anm. K.N.] noch stark am traditionellen Vers orientiert, der unter dem Druck simultaner Wahrnehmungen überdehnt wird (bis zu 16 Tonstellen) und durch die zunehmende Zahl der Zäsuren sich aufzulösen droht. [...]

Ludwig Rubiner geht in seinen Langverstexten („Die Stimme“, „Die feindliche Erde“) noch weiter. Er gibt die strenge Regulierung zugunsten einer rhythmisierten Prosa auf, behält aber die Endreimbindungen bei, die freilich durch die weiten Distanzen schwächer werden.⁵⁵

Neben der in Langverse gekleideten Lyrik erscheint den Autoren des Expressionismus auch die Gattung des Prosagedichts als geeignet zur Darstellung eines „neuen Menschenbildes“⁵⁶, da es ebenfalls genug Spielraum für die Entwicklung des erwünschten pathetisch-deklamatorischen Stils bietet. Die Präferenz dieser speziellen Ausdrucksform rührt in erster Linie von dem allgemeinen Aufbruchswillen und dem Erneuerungsdrang der betreffenden Generation her, welche sich am besten durch weitläufige, ausladende lyrische Formen ausdrücken lassen. In diesem Sinne treten auch Weiterentwicklungen beziehungsweise Bearbeitungen hymnisch-antiker Formen auf den Plan, vor allem zu finden bei J.R. Becher, Franz Werfel und Walter Hasenclever.

3. Die dritte, im Expressionismus populäre Art der Gestaltung eines Gedichts besteht in der Verwendung von Kurzformen. Diametral entgegengesetzt zu den ebenfalls häufig anzutreffenden Langversen, impliziert die Arbeit mit einem knappen, prägnanten Stil laut Breuer eine Intensivierung der Reflexionstätigkeit des Autors, da die Beschränkung auf das Wesentliche des zu transportierenden Inhalts ein höheres Maß an rationaler Durchdringung erfordert. Formal zeichnen sich die Gedichte vor allem folgendermaßen aus:

Verzicht auf Endreim, Strophe und auf gleichmäßige Regulierung bis hin zur Annäherung an umgangssprachlichen Prosarhythmus; – Gliederung von Vers und Gedicht nach syntaktischen Erfordernissen; – Ausnutzung des Versendes zur Ausdrucksverstärkung im Satz, wobei das Enjambement zum Gestaltungsprinzip [...] werden kann; Ausdrucksverstärkung auch durch Aussagenreihung (im Sinne des Simultaneitätsprinzips), gerade im kurzen Vers.⁵⁷

⁵⁴ Breuer, 1994, S. 296.

⁵⁵ Breuer, 1994, S. 297 – 298.

⁵⁶ Breuer, 1994, S. 300.

⁵⁷ Breuer, 1994, S. 304.

Bei metrisch durchkomponierten Texten mit intaktem Versmaß beziehungsweise Endreim bewirken kurze Verse eine Auflockerung des strengen formalen Konzepts, das Hervortreten syntaktischer Gliederungsformen und eine „lebendig-prosanahe Rhythmisierung“⁵⁸, welche die Distanz zwischen Leser und Kunstwerk auf positive Weise schmälert. Im Falle eigen- beziehungsweise freirhythmischer Gedichte, die von Natur aus mit dem schwierigen Relation zwischen Syntax und Versgrenze arbeiten sowie ihre spezielle Wirkung daraus beziehen, kann durch die Verwendung des Kurzverses eine Verstärkung dieses Spannungsverhältnisses erreicht werden. Generell bringt die Akzentuierung des einzelnen Wortes als selbstständige Größe etliche neue Möglichkeiten im Bereich von Rhythmik und Aussageweise mit sich. Das Spielen mit unterschiedlichen Formen der Verknappung findet seinen Höhepunkt in der von Herwarth Walden propagierten „Bewegung der neuen ‚Wortkunst‘“⁵⁹. Ausgehend von der Brechung der traditionellen Versauffassung eines Arno Holz, welche darin besteht, die Gesetze der Metrik durch die der Rhythmik zu ersetzen, formuliert Walden die Regeln einer neuen expressionistischen Dichtung: Ihr soll das Wort als zentrale Einheit des Gedichts zu Grunde liegen, nicht mehr wie zuvor der Satz. Aus den Beziehungen der Worte untereinander entsteht das formale Prinzip der lyrischen Dichtung, nämlich der Rhythmus. In diesem Sinne ist der Künstler dazu angehalten, das Wort als Material der Dichtung in den Mittelpunkt zu stellen und es nicht als bloßen „Stimmungsträger“⁶⁰ zu missbrauchen. Da Herwarth Walden das Wort in seiner Wichtigkeit über den Satz stellt, wird die traditionelle, durch die Syntax begründete Gliederung des lyrischen Textes obsolet, da Satz und Vers weitestgehend getilgt werden. Stattdessen avanciert das Wort und die ihm inhärente Bedeutung sowie die Beziehung zu anderen Wörtern eines Gedichts zum Fokus der expressionistischen Wortkunst. Somit werden alle bisher geltenden syntaktischen Ketten gesprengt und die Wege frei gemacht für die abstrakte Kunst.

⁵⁸ Breuer, 1994, S. 304.

⁵⁹ Breuer, 1994, S. 308.

⁶⁰ Breuer, 1994, S. 309.

3.3.2 Abstrakte Lyrik⁶¹

Eine besonders interessante Untersuchung, welche die grundlegende Tendenz der expressionistischen Lyrik zu benennen und zu differenzieren sucht, stellt Richard Brinkmanns Aufsatz „Abstrakte‘ Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage“ dar. Die darin postulierten Thesen erscheinen mir als brauchbare Interpretationshilfe lyrischer Werke des entsprechenden Zeitraums, da sie eine systematische Zusammenschau der doch frappant unterschiedlichen Ausprägungen der Gattung befördern. Wie Brinkmann dies erreicht, soll nun in Kürze besprochen werden.

Zunächst ist es nötig, den Ausgangspunkt der Analyse Brinkmanns zu umreißen. Er stellt fest, dass die lyrischen Werke des Expressionismus allesamt unter dem Begriff der abstrakten Dichtung zusammengefasst werden können. Was genau der Wissenschaftler unter dem recht schwammigen Terminus des Abstrakten versteht, erhellt das folgende Zitat:

Eine Dichtung ist abstrakt, die nicht den allgemeinen grammatisch-syntaktisch-begrifflichen Zusammenhang der Sprache [...] beibehalten will, als Medium der Erfahrung nicht das Auswahlssystem dieser Sprache. Abstrakt nenne ich also eine Dichtung, die in ihrer Sprache ein eigenes Gefüge der Verknüpfung und Trennung, der Auswahl und Gliederung schafft. Abstrakte Dichtung verlässt den „Sprachrealismus“, das heißt das „Verhalten zur Sprache“, das ihre „Tatbestände als etwas selbstverständlich Gegebenes hinnimmt“. Sie will Aussagen ermöglichen, die in einer wie auch immer gedachten Weise anderes und mehr ausdrücken, als es das konventionelle System der Sprache vermag. Sie will ihrer „Gefangenschaft“ entfliehen und damit der bereits in dieser Sprache vollzogenen Ausdeutung der Welt. In nicht vorgegebenen syntaktischen und logisch-begrifflichen Fügungen und in reinen Formen, wie etwa Rhythmus und Klang, möchte sie ganz und gar selbst deuten und ausdrücken. Dabei bleibt sie in dem Maße gegenständlich, als sie Versatzstücke des konventionellen, des muttersprachlichen Bezugssystems als Elemente ihrer neuen Kompositionen verwendet.⁶²

Liest man diese Zeilen gewissenhaft, so werden vor allem zwei wesentliche Elemente der Definition augenscheinlich. Zum ersten bedeutet abstrakte Dichtung für Brinkmann eine Loslösung vom konventionellen Sprachsystem und deren vorgegebenen Aussagen und Bedeutungsebenen. Die Entkoppelung der Literatur von der eingeschränkten Weltsicht, welche uns die Sprache anhand von Grammatik und Syntax implizit vermittelt, soll durch die Fokussierung formaler Faktoren der Dichtung, wie zum Beispiel Rhythmus und Klang, geleistet werden. Dadurch versucht der abstrakte Autor sowohl das tatsächliche Material der Wortkunst in seiner ursprünglichen Form in den Vordergrund zu rücken als auch neue Bedeutungen und

⁶¹ Vgl. im Folgenden: Richard Brinkmann: „Abstrakte“ Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage. – In: In: Hans Steffen (Hrsg.): Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. – Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1965 (= Kl. Vandenhoeck-Reihe, 208 S), S. 88 – 114.

⁶² Brinkmann, 1965, S. 90 – 91.

Zusammenhänge zu erschließen, die bisher im Verborgenen blieben. In diesem Sinne werden Alternativen zur gängigen Weltanschauung geboten, indem das Transportmedium traditioneller Bedeutungsschemata hinterfragt und bearbeitet wird. Eine völlige Verabschiedung von sprachlichen Bindungen und Grenzen kann jedoch selbstverständlich nicht erreicht werden, da Literatur immer mit Worten und Lauten, also unbestreitbar mit Sprache selbst, hantiert. Diese Einschätzung der abstrakten Dichtung, welche laut Richard Brinkmann zu Beginn der Moderne zum ersten Mal in konzentrierter Weise auftritt und nicht zuletzt das Bild der Lyrik beherrscht, steht ganz offensichtlich in einem engen Verwandtschaftsverhältnis zu der Sprachkritik Nietzsches. Die zentrale These der Herkunft unseres fehlerhaften Weltverständnisses aus den Gesetzen der Sprache wird von beiden Autoren vertreten und als Grundmotivation der Zerschlagung traditioneller Formen und Denkweisen interpretiert. Darüber hinaus legt das Zitat einen weiteren wichtigen Punkt im Kontext der zu definierenden Literatur nahe. Es handelt sich dabei um die Tatsache, dass jede Dichtung ein abstraktes Moment in sich trägt, es allerdings auf die Stärke der Ausprägung desselben ankommt. Der Grund dafür liegt darin, dass Literatur eben nicht Literatur wäre, wenn sie sich nicht in irgendeiner Weise von der alltäglichen sprachlichen Praxis abheben würde, also beispielsweise Symbole und Bilder bemüht, beziehungsweise eine bestimmte Form der Gestaltung wählt. Durch solche Maßnahmen wird die Konventionalität der Sprache bereits aufgebrochen, allerdings nur auf rudimentärer Ebene. Die abstrakte Dichtung besinnt sich nun auf Vorgehensweisen dieser Art und radikalisiert sie gleichzeitig, um das gewünschte Ergebnis einer neuen Bewertung und Präsentation von Sprache zu erlangen.

Richard Brinkmann bleibt an dieser Stelle seines Aufsatzes nicht bei der definitorischen Abgrenzung des Abstrakten stehen, sondern zeigt auf, welche Möglichkeiten es gibt, um lyrisch-abstrakte Dichtung umzusetzen. Er verweist dabei auf drei grundlegende Formen, die alle im expressionistischen Kontext zu finden sind:

1. Schwerpunkt Metapher: Durch die gezielte Verwendung einer ausgeprägten Metaphorik werden neue Zusammenhänge gestiftet. Traditionelle Elemente der Sprache beziehungsweise Bilder kollektiver Erfahrung eröffnen in ungewöhnlichen Kontexten völlig neue Bedeutungsebenen. Als Beispiel nennt Brinkmann das Gedicht „Ruh und Schweigen“ von Georg Trakl.

2. Schwerpunkt Wort: Durch die Veränderung morphologischer und grammatisch-syntaktischer Strukturen erreicht der Dichter eine Rückführung des Wortes auf seine ursprüngliche Bedeutung. Jede begriffliche Aussage ist dieser Form des Schreibens fremd, vielmehr erzeugen Rhythmus und Klang kombiniert mit der innovativen Anordnung der sprachlichen Einheiten neue Kontexte und Relationen. Als Beispiel dient August Stramms Werk „Patrouille“.
3. Schwerpunkt Urlaute: Durch die Auflösung der Wortstrukturen entstehen reine Lautgedichte, die jenseits der sprachlichen Weltauffassung liegen und die „natürliche[n] Urlaute der Sprache“⁶³ wiedergeben. Die geschickte Anordnung sinnfreier Lautkombinationen lässt Verse, Klänge und Rhythmen entstehen, die im Leser bestimmte Gefühle evozieren. Weitgehend unerwünscht bleibt in diesem Zusammenhang die exakte Assoziation einzelner Kunstworte mit bekannten Begriffen der Sprache. Als Beispiel führt Brinkmann Hugo Balls berühmtes Gedicht „Karawane“ an.⁶⁴

Diese drei möglichen Erscheinungsformen abstrakter Lyrik sind in erster Linie durch den Radikalitätsgrad des Sprachexperiments zu unterscheiden. Während in Fall eins „bloß“ besondere Bilder und Metaphern sprachliche Konventionen torpedieren, erledigen dies in Fall drei musikalisch-rhythmische Strukturen, gebildet durch weitgehend referenzlose Laute. Nichts desto weniger verbindet alle drei Positionen die grundlegende Tendenz beziehungsweise Notwendigkeit zur Abstraktion von der Sprache, um offene Räume für die Bildung neuer Zusammenhänge zu schaffen. Diese Gemeinsamkeit ist es auch, welche die Lyrik der expressionistischen Periode eint und daher ebenso an den Gedichten Ehrensteins abzulesen ist. Das Einteilungsschema Brinkmanns erachte ich deshalb als hilfreich im Umgang mit der lyrischen Dichtung der Jahrhundertwende, weil es den Blick für den sprachkritischen Abstraktionswillen der betreffenden Autoren schärft und gleichzeitig plausible Erklärungsmöglichkeiten für so manche formale „Kuriosität“ liefert. Anhand der Gedichte der Sammlung „Die weiße Zeit“ wird sich im Folgenden zeigen, inwieweit der allgemein-expressionistische Drang zur Abstraktion auch bei Ehrenstein seine Spuren hinterlassen hat.

⁶³ Brinkmann, 1965, S. 105.

⁶⁴ Vgl. Brinkmann, 1965, S. 98 – 109.

3.4 Fazit

Die soeben beendete Analyse der theoretischen Implikationen, welche im Zusammenhang mit der Lyrik Albert Ehrensteins von großer Bedeutung sind, konzentrierte sich auf den literaturwissenschaftlichen Epochenbegriff „Expressionismus“ sowie die Problematik der Subjektivität und der Sprachkritik. Die beiden letztgenannten Themenkreise müssen als konstitutiv für die Entwicklung expressionistischer Literatur betrachtet werden. Nur auf dem Nährboden der grundlegenden Wandlung des Verständnisses von individuellem Sein, Weltbezug und Sprache konnte der Expressionismus überhaupt erst entstehen und wegen seines Problembewusstseins und Bestrebens zur Weltverbesserung zumindest künstlerisch erfolgreich sein. Der einflussreichste Wegbereiter der literarischen Bewegung, Friedrich Nietzsche, exerzierte in seinem philosophischen Werk sowohl die Kritik an der Sprache, als auch die Kritik an der traditionellen Subjektsinterpretation durch und zog aus der Neubetrachtung dieser Begriffe massive Konsequenzen. Da während des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts die Theorien des Nihilisten noch kaum an Aktualität eingebüßt hatten und sich einwandfrei in das apokalyptisch-selbstzerstörerische Konzept des Expressionismus fügten, spielten seine Schriften, implizit wie explizit, eine wesentliche Rolle in der Literatur. Doch nicht nur die denkerische Richtung Nietzsches speiste die sprach- und subjektskritische Stimmung während der expressionistischen Jahre. Auch wesensmetaphysisch-mythische Ansätze erwiesen sich als Träger der speziellen kulturellen Entwicklung, da sie in gleicher Weise, jedoch aus anderen Motiven, Sprachkritik und Weltverschlossenheit propagierten. In diesem Kontext manifestiert sich die programmatische Gespaltenheit des Expressionismus von Neuem. Philosophisch wie auch literarisch wird die Epoche von einer heftigen Fragmentierungstendenz getragen. Bis zu diesem Zeitpunkt organisch aneinander gebundene Elemente der Sprache und der Weltsicht driften ziellos auseinander, werden neu arrangiert und schließlich wieder entkoppelt. Gleichzeitig ist festzustellen, dass die grundlegende Zerrissenheit der Periode in anderer Hinsicht eine wichtige Einigung in sich birgt, nämlich die Verständigung unterschiedlicher Denktraditionen auf die Notwendigkeit der Kritik an der Sprache und der Verneinung der Weltbezugs. Beide Punkte erscheinen als ähnlich wichtig für die umfassende Charakterisierung des Expressionismus, was das offensichtliche Aufeinandertreffen von Antagonismen in den Stand des zentralen Merkmals der Periode erhebt.

Neben dieser wichtigen Erkenntnis ist das sprachliche Phänomen der Abstraktion ein weiterer zentraler Katalysator des Expressionismus. Durch die Sichtweisen der Sprachkritik angespornt, entsteht innerhalb des literarischen Betriebs das Bestreben, sich von den einschränkenden Vorgaben der Sprache zu lösen und einen Aufbruch zu neuen Ufern der Weltanschauung und Bedeutung vorzunehmen. Dies geschieht in der Lyrik anhand unterschiedlicher Formen der Abstraktion, die dem Konzept traditioneller Gedichte in jeder Hinsicht zuwider laufen.

All die eben noch einmal erwähnten Faktoren tragen wesentlich zur Entwicklung der expressionistischen Kunstform bei, der die frühe Lyrik Ehrensteins zuzurechnen ist. Es gilt nun bei genauer Besichtigung der Gedichte herauszuarbeiten, inwiefern „Die weiße Zeit“ ein Kind des Expressionismus darstellt beziehungsweise durch welche epochenunabhängigen Charakteristika sich die betreffenden lyrischen Werke auszeichnen.

4. Albert Ehrensteins Gedichtband „Die weiße Zeit“

4.1 Fakten zur Sammlung⁶⁵

Der zu analysierende Gedichtband „Die weiße Zeit“ gilt als erste Veröffentlichung lyrischer Werke des Autors Albert Ehrenstein und dokumentiert daher die frühen dichterischen Versuche des Wiener Schriftstellers. Die Sammlung enthält zweiundsiebzig Gedichte – sofern man die beiden Rimbaud gewidmeten Poeme als eigenständige Werke anerkennt⁶⁶ –, welche zwischen 1900 und 1913 verfasst wurden, wobei nur wenige davon aus den Jahren vor 1910 stammen⁶⁷. Dieser frühesten Periode gehören mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit die Texte „Frühling“, „Sommer“, „Herbst“, „Winter“, „Der Ritter Rokoko“, „Gesetz“, „Der Knabe singt“ und „Seemanns Lied“ an. Letzteres wird meist als ältestes erhaltenes Gedicht aus der Feder Ehrensteins gehandelt. Der Lyrikband beinhaltet auch die erste eigene Publikation des Autors überhaupt, nämlich das Gedicht „Wanderers Lied“, das im Rahmen einer Ausgabe der „Fackel“ im Jahre 1910 einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. „Die weiße Zeit“ erschien schließlich 1914 in München, wurde allerdings erst zwei Jahre später ausgeliefert.

Das größte Problem, welches in Bezug auf die innere Systematik der Sammlung sowie die Genese der einzelnen Werke auftaucht, ist die Tatsache, dass die Anordnung der Gedichte keiner erkennbaren Chronologie folgt. Die Gestaltung des Lyrikbandes gibt daher keinerlei Aufschluss über die Entwicklung des Dichters innerhalb des frühen Schaffenszeitraums, da nicht deutlich wird, welche Poeme früher beziehungsweise später als andere verfasst wurden. Die einzige, jedoch nur vage ersichtliche Strukturierung der gesammelten Werke ist die Bündelung derjenigen Gedichte, die denselben Themenkreis behandeln. Dies geschieht nicht augenfällig und streng durchexerziert, beispielsweise durch die Verwendung bestimmter Abschnittsüberschriften, sondern ohne besondere Betitelung und in

⁶⁵ Vgl. im Folgenden: Uwe Laugwitz: Albert Ehrenstein. Studien zu Leben, Werk und Wirkung eines deutsch-jüdischen Schriftstellers. – Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1987 (= Hamburger Beiträge zur Germanistik; Bd. 5), S. 160 – 176.

⁶⁶ Dies erachte ich in Anlehnung an die mir vorliegende 1997 von Hanni Mittelmann veröffentlichte Ausgabe als sinnvoll. Die betreffenden lyrischen Stücke „Der Held schreit“ und „Abgesang“ ähneln einander zwar formal und inhaltlich, da sie das Schema des Paarreims verwirklichen und die Ausgestaltung eines weltenschmerzlichen Furors darstellen, können aber dennoch unabhängig voneinander gelesen und interpretiert werden. Beide Poeme sind nicht streng aneinander gebunden beziehungsweise nicht bloß vom jeweils anderen her aufschlüsselbar, was eindeutig für eine Einzelzählung spricht.

⁶⁷ Vgl. Jörg Drews: Die Lyrik Albert Ehrensteins. Wandlungen in Thematik und Sprachstil von 1910 bis 1931. Ein Beitrag zur Expressionismus-Forschung. (Diss., Ludwig-Maximilians-Univ. München.) München: Réssy, 1969, S. 11.

relativ lockerer Manier. Erst bei genauer Lektüre des Bandes kann man unterschiedliche inhaltliche Bereiche voneinander isolieren, was jedoch nicht ausschließt, dass einzelne Gedichte von Poemen derselben Thematik abgekoppelt präsentiert werden.

Neben der Verneinung einer zeitlich motivierten Ordnungsweise ist eine weitere Eigenheit der Sammlung zu beachten. Es handelt sich um die Tatsache, dass „Die weiße Zeit“ im Grunde keine Originalfassungen enthält, sondern lediglich den vorläufigen Bearbeitungsstand der zweiundsiebzig Poeme des Jahres 1914 wiedergibt. Dies resultiert daraus, dass Albert Ehrenstein die Angewohnheit besaß, seine Werke immer wieder aufs Neue umzuschreiben, zu verändern oder in Fragmenten weiter zu verwenden beziehungsweise anderen Gedichten einzuverleiben. Es ist daher auch kaum verwunderlich, dass bereits veröffentlichte Werke in späteren Gedichtbänden in bearbeiteter Form wiederkehren und als „neue“ Poeme gelten. In diesem Zusammenhang wurde im Rahmen der Sekundärliteratur die alte Uneinigkeit thematisiert, welche Fassung eines Gedichts überhaupt als Original betrachtet werden kann – die allererste, die vom Autor selbst veröffentlichte oder die Ausgabe letzter Hand. Da in Bezug auf Ehrenstein diese Divergenzen belebt wurden und keine bindende historisch-kritische Ausgabe der Werke des Dichters vorhanden war und ist, wurden unterschiedliche Zusammenstellungen der Ehrensteinschen Lyrik angeboten, die jeweils andere Bearbeitungsstufen einzelner Poeme als originalgetreu werteten. Das Problem wurde durch die Tatsache verschärft, dass der Nachlass des Dichters nicht in Mitteleuropa, sondern in der Jewish National and University Library in Jerusalem zu finden ist, wo er bis heute keiner exakten, weil äußerst zeitintensiven, Aufarbeitung zugeführt wurde. Erst wenn diese Arbeit getan ist und die in Fülle vorhandenen Notizen des Dichters gesichtet wurden, wird es möglich sein, Genaueres über die Genese einzelner lyrischer Stücke und damit auch die Sammlung „Die weiße Zeit“ auszusagen.

Was die Rezeption des Lyrikbandes anbelangt, so finden sich im Rahmen der Sekundärliteratur nur äußerst spärliche Hinweise darauf, ob das Wiener Publikum an der ersten geballten Veröffentlichung der Gedichte Ehrensteins Gefallen fand beziehungsweise inwiefern die Existenz des Buches überhaupt registriert wurde. Mit Sicherheit sagen lässt sich allerdings, dass Albert Ehrenstein seit der Erscheinung seiner Prosawerke „Tubutsch“ 1911 und „Der Selbstmord eines Katers“ 1912 erstmals als Autor hervortrat und öffentliche Anerkennung erfuhr.

Wenn auch Ehrensteins Erstlinge von einer bemerkenswerten Anzahl von heute berühmten Autoren besprochen wurden, so blieb ihre Wirksamkeit doch auf einen literarischen ‚Insiderkreis‘ beschränkt, aus dem sie sich nur schwer löste. [...] Dieser zögernde Absatz [44 Exemplare des „Tubutsch“; Anm. K.N.] hing wohl ursprünglich auch, wie Ehrenstein mutmaßte, mit den begrenzten Möglichkeiten des Verlages Jahoda & Siegel zusammen; beim renommierten [sic] Georg Müller Verlag lief es dann etwas besser, so daß 1914 bei Müller eine Neuauflage des „Tubutsch“ (Erstauflage 2000 Exemplare) unternommen wurde. Innerhalb der expressionistischen Zirkel aber wurde Ehrenstein durch „Tubutsch“ berühmt – so sehr, daß die Gleichsetzung von Ehrenstein und „Tubutsch“ (z.B. bei Else Lasker-Schüler) noch bis heute Wirkung zeigt.⁶⁸

Diese Textpassage aus der Analyse von Uwe Laugwitz macht sowohl deutlich, dass der schriftstellerische Ruhm Ehrensteins auf eine literarische Elite beschränkt blieb, als auch dass alle nachfolgenden Werke des Autors stets im Schatten seiner Erzählung „Tubutsch“ standen, welche eindeutig die größte Breitenwirkung erreichte. Während eben diese außerhalb des literarisch-fachlichen Diskurses da und dort Erwähnung fand, eröffnete sich die Qualität der Lyrik Ehrensteins lediglich expressionistischen Denkern, Künstlern und Freunden. Dafür wurde sie in den Reihen dieser Personen umso mehr geschätzt, was sich daran ablesen lässt, dass „Wanderers Lied“ unter den Lesern der „Fackel“ höchst positiv aufgenommen wurde und Kurt Pinthus gleich 20 Gedichte des österreichischen Autors in seine für die betreffende Periode richtungsweisende Anthologie „Menschheitsdämmerung“ aufnahm. Knapp die Hälfte der dort erschienenen Werke Ehrensteins stammen aus der Sammlung „Die weiße Zeit“, was auf eine große Dichte interessanter Poeme in dem Band hinweist. Bedenkt man all diese Faktoren, so liegt die Vermutung nahe, dass „Die weiße Zeit“ ein recht erfreuliches Echo provozierte, da sie gerade diejenigen Texte vereint, welche als durchaus typische expressionistische Werke bezeichnet werden können und die Rezipienten des frühen 20. Jahrhunderts vorwiegend dieser Kunstrichtung angehörten. Obwohl die literarische Qualität der einzelnen Gedichte unterschiedlich zu bewerten ist, da beispielsweise sowohl Texte aus Ehrensteins Gymnasialzeit als auch spätere Werke in die Sammlung integriert wurden, handelt es sich prinzipiell um ein interessantes und zeitgemäßes Kompendium. Die enge Gebundenheit der Wertschätzung der frühen Lyrik Albert Ehrensteins an die Leserschaft der Expressionisten war während der Zeit der ersten Veröffentlichungen sicherlich ein Vorteil, heute erweist sie sich als Nachteil, da die Literatur ohne den Deutungsrahmen dieser Rezipientengruppe als kaum aufschlüsselbar erscheint. Allgemein ist festzustellen, dass sich das Interesse an den lyrischen Stücken Ehrensteins nach seinem Tode weitgehend auf die frühen

⁶⁸ Laugwitz, 1987, S. 151.

politischen Dichtungen anlässlich des Ersten Weltkriegs beschränkte. Noch heute rangiert die Lyrik rund um das Schlagwort „Barbaropa“ ob ihrer eingängigen Inhalte an erster Stelle der Popularitätsskala, die Poeme der expressionistischen Epoche dagegen werden zwar wahrgenommen, aber kaum zum Anlass theoretischer Untersuchungen genommen. Dies liegt in erster Linie daran, dass die frühen Gedichte Ehrensteins eine spezielle Perspektive erfordern und in diesem Sinne eine differenziertere Welt- und Eigensicht voraussetzen als die Werke der Antikriegslyrik. Da die Poeme auf Grund dieses Faktums hermetisch und chiffrenlastig wirken, ist eine interpretatorische Näherung mit einem beinahe hundertjährigen Zeitabstand oftmals kompliziert und arbeitsaufwendig. Bis heute gibt es lediglich drei Wissenschaftler, die sich mit besagter Lyrik Ehrensteins intensiv beschäftigten, nämlich Jörg Drews, Armin A. Wallas und Alfred Beigel. Im Gegensatz zur Fülle an Sekundärliteratur, welche beispielsweise über Georg Trakl verfasst wurde, erscheint die Zahl der Interpreten Ehrensteinscher Gedichte verschwindend gering. Der österreichische Schriftsteller stellt somit ein Stiefkind literaturwissenschaftlicher Beschäftigung dar – zu Unrecht, wie diese Arbeit noch zeigen soll.

4.2 Form

Dieses Kapitel soll nun im Anschluss an die kurze Darstellung der Entstehung der Sammlung „Die weiße Zeit“ einen Überblick über die formale Gestaltung der frühen Gedichte Ehrensteins geben. Drei wesentliche Punkte sollen in diesem Kontext besondere Beachtung finden: Erstens die Problematik von Metrik, Reimstruktur und Strophik, zweitens die rhetorische und damit sprachtypische Verfasstheit der Texte und drittens die Verwendung unterschiedlicher Gattungen innerhalb des Bezirks der Lyrik. In allen drei Unterkapiteln steht die Zusammenfassung grundlegender Merkmale im Vordergrund, um einen klaren Blick für die formalen Eigenheiten der Ehrensteinschen Arbeit zu erlangen.

4.2.1 Metrik

Die Analyse metrischer Konstanten im Frühwerk Ehrensteins kann relativ knapp abgehandelt werden, da nur wenige Aussagen getätigt werden können, die tatsächlich für die Mehrheit aller Gedichte der Sammlung gelten. Hier klingt bereits an, dass sich die Feststellung der formalen Divergenz als wesentliches Resultat der nun folgenden Beobachtungen ergeben wird. Trotzdem bestehen einige

grundsätzliche metrische Tendenzen, welche sich durch den gesamten Lyrikband „Die weiße Zeit“ ziehen. Diese sollen im Folgenden angeführt und kurz erläutert werden:

1. Bis auf wenige Ausnahmen sind die Poeme Ehrensteins in freien Versen verfasst.

Freie Verse kennzeichnen Gedichte, die wie die freirhythmischen Gedichte ohne Reimbindung, strophische Ordnung und durchgehendes Versmaß gebaut sind, aber anders als diese nicht den Bezug auf antike Vorbilder haben.⁶⁹

Diese Definition der freien Verse trifft auf eine Vielzahl der Gedichte der Sammlung zu. In den meisten Fällen besteht tatsächlich kein Endreimschema, keine Gliederung der Verse in strophische Abschnitte sowie keine einheitliche Gestaltung von Hebungen und Senkungen. Die Rhythmik der Poeme ergibt sich lediglich aus der natürlichen Sprachmelodie während des Vortrags und der Unterteilung in Verse, deren Längen allerdings stark variieren können, selbst innerhalb ein- und desselben Werks.

2. Trotz der grundsätzlich freien Versgestaltung treten immer wieder Passagen der Regulierung auf, die meist gleich nach ihrem Vorkommen wieder aufgehoben oder von vorn herein nicht mit voller Konsequenz dargeboten werden. Ehrenstein setzt Reim, Versmaß und Strophenformen gezielt ein und erreicht damit eine vorläufige beziehungsweise brüchige metrische Strukturierung seiner Werke. Auf Grund der Positionierung und der manchmal sogar explizit ironischen Präsentation der regelmäßigen Passagen wird klar, dass der Schriftsteller mit der kanonisierten Formensprache der Lyrik spielt und diese nicht zuletzt zu dekonstruieren versucht. Ein Beispiel dafür liefert der Beginn des balladenartigen Gedichts „Der Ritter Rokoko“:

Der Ritter Rokoko
ritt auf seinem Pferde
weit weg von seiner Burg,
der schönen, die da hieß »Reim auf erde«,
weit weg von seinem Weib,
der Schönen, die da hieß »Reim auf urg«.
[...]⁷⁰

Der besonderen Art der Verwendung gattungsspezifischer Gestaltungsweisen schließt sich im Fall Ehrensteins jedoch ein Problem von zentraler Bedeutung an. Es besteht darin, dass die Mehrzahl der traditionell verfassten Textstellen diesem Attribut nur scheinbar gerecht werden. Beinahe überall dort, wo der Autor

⁶⁹ Burkhard Moennighoff: Metrik. – In: Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. 5. Aufl. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002, S. 277.

⁷⁰ Ehrenstein, 1997, S. 14, „Der Ritter Rokoko“.

versucht, sich einem Versmaß oder einem Reimschema zu verpflichten, hält er es nicht in aller Detailtreue durch. Als Beispiel sei das Gedicht „Morgengebet“ genannt:

Nun sind schon alle Huren müde.
Noch wach im leeren Freudenhaus
wischt sich mit dem verschlafnen Gliede
die Ärmste ihre Augen aus.

O Vater, der Du über Wolken stehst,
an Deinem Menschenvolk sonst hochübergehst,
der uns in lumpige Lust verstieß,
beschütze uns vor Syphilis.⁷¹

Die erste Strophe des Poems ist konsequent regelmäßig gestaltet. Es besteht aus vierhebigen Jamben, wobei die Zeilen eins und drei hyperkatalektisch, die Zeilen zwei und vier akatalektisch enden. Im Rahmen des zweiten Absatzes wird dieses Schema zwar nicht völlig verlassen, aber dennoch auf besonders holprige Weise korrumpiert: Der erste Vers weist fünf Hebungen auf, also eine zu viel, der zweite Vers widersetzt sich gegen Ende der Zeile neben der Regel der vier Hebungen auch dem Versmaß des Jambus. Die letzten beiden Verse des Gedichts nehmen die Struktur des ersten Abschnitts wieder auf, allerdings nicht lupenrein. Zwar sind beide Zeilen erneut aus vierhebigen Jamben gebaut, in Vers drei wird jedoch eine zusätzliche Senkung eingeschleust und beide Zeilen enden, obwohl sie aufeinander folgen, akatalektisch.

Es stellt sich nun die Frage, in welchem Maße diese Unregelmäßigkeiten vom Autor intendiert wurden. Im Falle der Verse eins und zwei der zweiten Strophe dürften die Abweichungen offenbar gewollt sein, da sie sich eklatant von den anderen Zeilen unterscheiden. Was die letzten Zeilen des Abschnitts anbelangt, so ist es durchaus vorstellbar, dass die Unreinheiten als Folge ungenauer Arbeit zu betrachten sind. Vor allem in Bezug auf das Wort „lumpige“ erscheint mir diese Deutung plausibel. Hätte Albert Ehrenstein die verkürzte Form „lump'ge“ verwendet, so würde sich das Versmaß der Zeile als völlig regelmäßig darstellen und enthielte keine zusätzliche Senkung. Dass der Dichter solcherlei Kurzformen nicht prinzipiell ablehnt, zeigt ein Wort der ersten Strophe, welches – offenbar aus metrischen Gründen – eines Vokals beraubt wurde, nämlich „verschlafnen“. Ich bin der Meinung, dass Ungereimtheiten dieser Art wie auch die unexakte Gestaltung der Kadenzten eher dem Versehen Ehrensteins als einer bewussten Brechung traditioneller Formgebung zuzurechnen sind und in diesem Fall nicht

⁷¹ Ehrenstein, 1997, S. 59, „Morgengebet“.

von einer klassischen metrischen Lizenz gesprochen werden kann. Einerseits bedient sich der Autor also überlieferter Gestaltungsweisen, um sie geschickt in Frage zu stellen beziehungsweise für die eigenen Zwecke zu nutzen, andererseits ist er nicht immer willens beziehungsweise in der Lage, eben diese Formen in konsequenter Weise korrekt umzusetzen.

3. Obwohl Albert Ehrenstein größtenteils freie Verse benutzt, setzt er doch häufig das Prinzip der strophischen Gliederung ein. Offenbar stellt die augenscheinliche inhaltliche Bündelung bestimmter Verse ein Anliegen des Autors dar.
4. Einige wenige Werke der Sammlung „Die weiße Zeit“ sind metrisch einwandfrei durchkomponiert. Das Gedicht „Der Knabe singt“ ist in diesem Kontext als beispielhaft zu bezeichnen:

Ich lebe blond und wacker
wohl in die Welt hinaus,
die Welt sie sei mein Acker,
die Welt sie sei mein Haus.

Wie Blumen viele sprießen,
so sprieße ich in sie.
Will's Blut für sie vergießen
und mächtig sein wie sie!

Mein Handeln sei ein Handeln
wie Gottes, süß und schwer.
Nur träumend will ich wandeln,
und weiter sei nichts mehr.⁷²

Außer der Tatsache, dass in der zweiten Strophe ein identischer Reim auftaucht, ist das Werk sowohl bezüglich der Hebungen als auch der Kadenzten und des Endreims vollkommen regelmäßig gestaltet. Wie bereits angedeutet, gehört das Poem damit zu einer verschwindenden Minderheit. Generell kann vermutet werden, dass diejenigen Gedichte, welche vermehrt bestimmte formale Kriterien – mehr oder weniger durchgehend – erfüllen, eher der frühen Schaffensperiode Ehrensteins zuzurechnen sind. Wie in Kapitel 3.1 angeführt, erscheint es verbürgt, dass beispielsweise die Werke „Der Knabe singt“ und „Der Ritter Rokoko“ zu den ersten Gedichten des Autors gehören. Beide Werke sind, zwar auf unterschiedliche Weise, aber dennoch eindeutig, traditionellen Formgebungen verpflichtet. Selbiges kann auch von anderen Poemen der frühen Zeit gesagt werden, jedoch weniger von eindeutig späten Werken.

5. Grundsätzlich geht bei Ehrenstein die Verwendung metrischer Bindungen mit der Öffnung einer spezifischen semantischen Ebene Hand in Hand. In diesem Sinne

⁷² Ehrenstein, 1997, S. 23, „Der Knabe singt“.

steht die Form mit dem Inhalt des Gedichts stets in enger Verbindung. Eine gedeihliche Wechselwirkung beider Größen ist nicht nur erwünscht, sondern meist absichtlich vom Autor herbeigeführt.

4.2.1.1 Der Begriff der metrischen Lizenz

Im Zuge des letzten Unterkapitels wurde bereits eine wichtige Thematik der Lyrik Albert Ehrensteins angesprochen, nämlich die Frage nach der kompositorischen Intention des Autors diejenigen Gedichte betreffend, die nicht in völlig freien Versen verfasst wurden, sondern denen – zumindest über weite Strecken – ein Metrum zu Grunde liegt. Das Problem besteht darin, dass in „Die weiße Zeit“ etliche Texte bloß teilweise ein bestimmtes Versmaß verfolgen beziehungsweise ein Reimschema verwirklichen. Meist wird am Beginn eines Werks eine metrische Struktur vorgegeben oder suggeriert, die jedoch im Laufe des Gedichts nicht korrekt durchgeführt wird. Diese konstanten Ausbrüche aus dem traditionellen metrischen Rahmen bedürfen selbstverständlich einer Erklärung. Es bieten sich drei unterschiedliche Möglichkeiten an, zu einer Lösung des Problems zu gelangen:

1. Der Autor verstößt unwissentlich gegen metrische Konventionen. Sowohl im Lichte der qualitativen Divergenz der einzelnen Gedichte als auch im Kontext der Tatsache, dass die Form bei Ehrenstein häufig hinter die enorm intensiven inhaltlichen Aussagen zurücktritt, ist das Auftreten kleinerer Fehler im Bereich des Metrums durchaus vorstellbar.
2. Der Autor verstößt wissentlich gegen metrische Konventionen. Der Wunsch nach einer sichtbaren Brechung traditioneller Formen erstreckt sich auf alle Ebenen des lyrischen Werks, so auch auf die Gestaltung des Metrums. Diese fällt daher absichtlich unvollständig beziehungsweise inkonsequent aus.
3. Die Ungenauigkeiten in der formalen Gestaltung der Gedichte bewegen sich im Rahmen der metrischen Lizenz. Es handelt sich also um Normverstöße, die aus bestimmten Gründen zur anerkannten Praxis des Schreibens gehören – als gängige Beispiele lassen sich Enjambement und Elision anführen. Laut Christian Wagenknecht umfasst der Begriff der metrischen Lizenz folgendes:

Die Metrik ist, soweit sie sich mit der Versifikation befaßt, wesentlich die Wissenschaft von den Metren. Dabei nun ist unter den „Regeln“, die jeweils ein Metrum bilden, nicht eine bloße „Regularität“ zu verstehen – obwohl sich zu ihrer Ermittlung statische Erhebungen durchaus empfehlen. Sie stellen vielmehr poetische *Normen* dar und *gelten* auch noch im Fall ihrer Verletzung. [...]

Solche Abweichungen erklären sich [...] gewöhnlich aus höheren Rücksichten des Dichters. Darüber hinaus aber sind gewisse Normverletzungen ihrerseits konventionell geworden und gelten dann allenfalls als läßliche Sünden. Solche *Lizenzen* sind von Fall zu Fall eigens

anzuführen und bei der metrischen und rhythmischen Untersuchung einzelner Verstexte in Betracht zu ziehen.⁷³

Dieses Zitat macht deutlich, dass eine metrische Lizenz dann vorliegt, wenn eine bestimmte Verletzung der metrischen Struktur in einer bestimmten Gattung zur Konvention avanciert. Unspezifische beziehungsweise gänzlich zusammenhanglose Verfehlungen, die unmotiviert auftreten, können demnach nicht mittels des Lizenzbegriffs entschuldigt werden.

Was die Lyrik Albert Ehrensteins anbelangt, so denke ich, dass keine der drei Erklärungsmethoden einschränkungslos angewandt werden kann, da sicherlich jede These zu einem gewissen Teil in Zusammenhang mit der Gestaltung der Gedichte gesehen werden muss. Es scheint bewiesen, dass der Dichter die althergebrachte Formensprache torpedieren wollte und deshalb existierenden Normen der Metrik wissentlich wenig bis keine Beachtung schenkte. Genauso kann festgehalten werden, dass Ehrensteins Werke populäre metrische Lizenzen in Anspruch nehmen. Der einzige Punkt, worüber bloß spekuliert werden kann, ist die unbeabsichtigte Einarbeitung kleinerer Fehler durch den Autor. Auf Grund der Existenz etlicher Ungereimtheiten, die durch ihre prinzipielle Unauffälligkeit am ehesten in die Kategorie der Flüchtigkeitsfehler einzuordnen sind, bin ich jedoch der Ansicht, dass auch dieses Erklärungsmodell in bestimmten Fällen seine Berechtigung hat. Ich denke nicht, dass Ehrenstein in der Intention, den Rezipienten durch formale Brechungen zu verstören, beispielsweise das Ende eines Verses weiblich statt männlich gestaltete. Dabei würde es sich um einen viel zu unerheblichen wie überlesbaren absichtlichen Fehler handeln, als dass er in der Lage wäre, die gewünschte Wirkung im Leser hervorzurufen.

4.2.2 Rhetorik

Nach eingehender Lektüre aller Gedichte der Sammlung erscheint es im Wesentlichen unkompliziert, allgemeine Charakteristika der Ehrensteinschen Sprache festzumachen. Dies resultiert in erster Linie daraus, dass es sich um eine in vielerlei Hinsicht intensive Sprache handelt, deren typische Eigenschaften in beinahe allen Poemen anzutreffen sind. Die wesentlichen Merkmale seien an dieser Stelle angeführt:

⁷³ Christian Wagenknecht: Deutsche Metrik. Eine historische Einführung. 3., durchg. Aufl. – München: Beck, 1993 (= C.H. Beck Studium), S. 20 – 21.

1. Die Sprache Ehrensteins ist pointiert. Sie ist trotz beziehungsweise dank ihrer Knappheit besonders eindringlich und auf den Kern der Sache fokussiert.
2. Die Sprache Ehrensteins besitzt eine ausgeprägte Bildhaftigkeit. Diese drückt sich vor allem durch den häufigen Gebrauch von Metaphern aus.
3. Die Sprache Ehrensteins enthält eine große Zahl an Neologismen. Sowohl Wortschöpfungen als auch ungewöhnliche Verbindungen von Verben und Nomen sind integrativer Bestandteil der Poeme.
4. Die Sprache Ehrensteins ist emotional und engagiert. Sie zeigt sich selten nüchtern oder distanziert, sondern drückt stets bestimmte Gefühlsregungen aus.
5. Die Sprache Ehrensteins ist eine stark sprecherbezogene. An der Position des lyrischen Ichs als Zentrum der einzelnen Werke kann nicht gerüttelt werden.
6. Die Sprache Ehrensteins nützt die Möglichkeiten der Rhetorik gezielt für ihre Zwecke. Bestimmte Figuren und Tropen treten häufig auf und prägen Erscheinungsbild und Wirkung der Gedichte maßgeblich. Folgende Stilmittel werden vom Autor besonders häufig eingesetzt: Neologismus, Metapher (meist Genetivmetapher), Anapher, Anadiplose, Homoioprophoron, Polysyndeton, Parallelismus, Oxymoron, Frage und Ausruf.

Wie schon die wichtigsten allgemeinen Charakteristika der Formulierungen des Dichters andeuten, bezeugen auch die spezifischen rhetorischen Ausgestaltungen der Texte die besondere Stärke desselben, intensiv, bilderreich und gefühlsbetont zu schreiben. Die dadurch erzielte Nähe zur Erfahrungswelt des Lesers ist als eindeutig vorteilhaft zu bewerten, da die generelle Anlage der frühen Lyrik des Autors auf eine emotionale Identifikation von Rezipient und lyrischem Ich abzielt beziehungsweise sich diese Tatsache zu Nutze macht.

4.2.3 Gattungen

Jörg Drews kategorisiert die Gedichte Ehrensteins nach gattungsspezifischen Merkmalen in seiner Untersuchung „Die Lyrik Albert Ehrensteins, Wandlungen in Thematik und Sprachstil zwischen 1910 und 1931“ folgendermaßen:

Unter den ersten Gedichten des Bandes finden sich drei erzählende Gedichte in Langzeilen („Ausfahrt“, WZ 8; „Don Juan“, WZ 12; „Ein Auswanderer“, WZ 18/19) und weiter zwei balladeähnliche Gedichte („Der Ritter Rokoko“, WZ 10/11; „Seemanns Lied“, WZ 15). Eine zweite Gruppe von Gedichten ist die der Rollengedichte („Der Tod des Eurylochos“, WZ 9;

„Julian“, WZ 14; „Monolog“, WZ 16/17; „Der Knabe singt“, WZ 23). Im Gegensatz zu den Rollengedichten sind die drei erzählenden Gedichte und die zwei Balladen früh entstanden;⁷⁴

Neben diesen drei Kategorien, also den erzählenden Gedichten, den Balladen und den Rollengedichten, führt Drews eine vierte Gruppe ein, die alle übrigen Werke der Sammlung beinhaltet. Diejenigen Poeme, welche nicht unter eine der drei ersten Sparten fallen, können – so Drews – zwar nicht formal, aber doch thematisch zusammengefasst werden. Der Begriff, der diese Einigung herbeiführen soll, lautet „Ich-Lyrik“⁷⁵. In den Augen des Wissenschafters teilen alle Gedichte der vierten Gruppierung die Gemeinsamkeit, dass sie äußerst subjektiv beziehungsweise emotional verfasst sind. Der Bezug zum sprechenden Ich erweist sich bei ihnen als besonders stark ausgeprägt.⁷⁶

Die Einteilung von Jörg Drews erscheint mir grundsätzlich sinnvoll, allerdings bezweifle ich die Möglichkeit, alle unkategorisierbaren Werke des Lyrikbandes unter einen Hut zu bringen, indem man ihnen eine besonders auffällige Ichbezogenheit attestiert. Die zentrale Stellung des Sprechers ist eindeutig in jedem Gedicht der Sammlung nachzuweisen und nicht bloß in denen, die weder in den Bereich erzählendes, balladeähnliches oder rollengebundenes Werk einzuordnen sind. Auch das Argument der intensiv-gefühlsbetonten Gestaltung der übrig gebliebenen Gedichte mutet fadenscheinig an, da auch diese Aussage, vielleicht sogar eindeutiger als die erste Behauptung, für jedes Poem gilt. Nur weil Beobachtungen wie emotionale Intensität und Ichzentrierung nicht in allen Gedichten in gleicher Weise explizit werden, ist aus dieser Tatsache nicht abzulesen, in welchem Maße ein Werk den genannten Begriffen mehr oder weniger entspricht. Um ein derartiges Urteil abgeben zu können, bedarf es detaillierter Analysen und keiner Verabsolutierung augenfälliger Eindrücke. Was also die Herausfilterung gewisser Gattungen innerhalb des Ehrensteinschen Lyrikbandes anbelangt, so halte ich es für sinnvoll, die von Drews aufgestellten Kategorien zumindest teilweise umzubenennen. Demnach sollte die vierte Gruppe als das bezeichnet werden, was sie faktisch ist, nämlich als „Auffangbecken“ all jener Werke, die auf Grund ihrer unregelmäßigen Metrik beziehungsweise des Fehlens gattungsspezifischer Eigenschaften für sich selbst stehen und keinem Gattungsbegriff unterworfen werden können.

⁷⁴ Drews, 1969, S. 14.

⁷⁵ Drews, 1969, S. 15.

⁷⁶ Vgl. Drews, 1969, S. 15.

4.2.4 Fazit

Als Fazit der soeben angestellten Beobachtungen kann festgehalten werden, dass die formalen Gestaltungsweisen der lyrischen Stücke Ehrensteins in kein einheitliches Bild zusammengefügt werden können. Vielmehr ergibt sich bei genauer Betrachtung der Eindruck eines experimentierfreudigen Autors, der immer wieder mit traditionellen metrischen und gattungsspezifischen Rahmen arbeitet und sie für seine Zwecke verwendet, diese aber gleichzeitig sprengt und ad absurdum führt. Nur wenige Kontexte erlauben es, dass wohlgeformte Balladen neben reim- und strukturlosen Gedichten zu stehen kommen, der expressionistische allerdings ermöglicht genau das. Die nicht vorhandene Bereitschaft, sich den Maximen einer bestimmten Formensprache ergeben zu wollen, sondern stetig mit neuen wie auch mit alten Verfahrensweisen zu hantieren, zeichnet den Lyriker des Expressionismus und somit auch Albert Ehrenstein aus. Er steht nicht nur an der Scheide höchst konträrer Denkweisen und Weltansichten, sondern auch am Ursprung moderner Aussageweisen, die sein Werk ebenso beeinflussen wie althergebrachte Muster und traditionelle rhetorische Kniffe. Aus dieser Perspektive beleuchtet wird deutlich, warum Ehrensteins frühe Lyrik mit bekannten metrischen Kategorien allein nicht zu beschreiben ist. Das Unerwartete, Gebrochene und Überspitzte fällt immer wieder über seine Gedichte her, sei es anhand von scheinbar unangemessenen Versmaßen, Reimstrukturen oder Hebungszahlen. Die Tatsache, dass dabei keine der bearbeiteten Formen – mit Ausnahme der rhetorischen Stilfiguren – wirklich konsequent durchexerziert wird, reflektiert eine häufig erkennbare prinzipielle Unsicherheit der Literaten der expressionistischen Periode, die sicherlich eine Folge der Aufbruchstimmung des Übergangs zur Moderne darstellt.

4.3 Themen und Motive

Obwohl die lyrischen Werke Ehrensteins, welche zusammengefasst in seinem ersten Gedichtband zur Veröffentlichung gebracht wurden, in vielerlei Hinsicht eine durchaus komplexe Struktur aufweisen und daher schwerlich mittels eindimensionaler Schlagworte charakterisiert werden können, ist es doch möglich, einige maßgebliche Themenbereiche zu benennen, welche zumindest eine repräsentative Anzahl an Gedichten subsumieren und somit als zentrale Interpretationsansätze fungieren. Dem Bewusstsein über die theoretischen Probleme eines kategorisierenden Verständnisses der Einzelwerke eines Gedichtbandes zum

Trotz erscheint diese Methode zur Erlangung wesentlicher Erkenntnisse über Funktionsweise und Bedeutungsspektrum der frühen Lyrik Ehrensteins eine gewisse Berechtigung zu haben. Sie besteht darin, dass auf diesem Wege eine sinnvolle Zusammenschau der Dichtungen erreicht werden kann. Die bestehenden Divergenzen innerhalb des Bandes sollen in diesem Kontext keinesfalls übergangen oder beschönigt werden, vielmehr ist es das Ziel, interessante Gemeinsamkeiten herauszudestillieren, welche gerade auf Grund der formalen sowie inhaltlichen Unterschiede in so bestechender Weise hervortreten. Jörg Drews versuchte, die Lyrik des österreichischen Autors in Anlehnung an dessen eigene Terminologie vornehmlich unter dem Begriff der „Ichbesessenheit“⁷⁷ zusammenzufassen, was zwar sicherlich seine Richtigkeit hat, jedoch unter der Prämisse der thematischen Erfassung des gesamten Gedichtbandes zu kurz greift. Welche Schlagworte es über diese starke Begrifflichkeit hinaus verdienen, Beachtung zu finden, werde ich im Rahmen der folgenden Kapitel explizieren. Dies soll in erster Linie in Form einer detailgetreuen Betrachtung repräsentativer Einzelwerke geschehen. Da die umfassende Bearbeitung der Fülle an vom Autor aufgeworfenen Themenbereichen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden, werde ich mich auf die Bearbeitung dreier wesentlicher inhaltlicher Aspekte beschränken, nämlich den Begriffen „Ich“, „Welt“ und „Frau“.

4.3.1 Ich

Es wurde nun schon einige Male angedeutet, dass Albert Ehrenstein im Rahmen der Sammlung „Die weiße Zeit“ das Ich-Sagen zu einem durchgängigen Paradigma erhebt. Diese Tatsache kann schon allein durch die Analyse der rein quantitativen Nutzung des Wortes „ich“ beziehungsweise des Possessivpronomens „mein“ wirksam untermauert werden. Von zweiundsiebzig vorhandenen Gedichten enthalten vierzehn keine offenkundige Ich-Aussage, die restlichen achtundfünfzig jedoch in eindeutiger Weise. Es zeigt sich also, dass gute achtzig Prozent der Poeme auf ein lyrisches Ich rekurrieren, sogar in durchaus eindringlicher Form. Selten gerät das Ich innerhalb der Gedichte in eine marginale Position, es muss vielmehr als Zentrum der es umkreisenden thematisch-motivlichen Entwicklungen gesehen werden. In diesem Sinne schreibt Jörg Drews zu Beginn seiner Untersuchung zu Ehrensteins lyrischem Werk folgende Passage:

⁷⁷ Ehrenstein 1997, S. 60, „Worte des Dämons“.

Es sei zunächst versucht, theseenhaft vorwegzunehmen, was allgemeinstes Charakteristikum und zentrales Problem der Lyrik Ehrensteins aus den Jahren 1910 bis 1914 ist. Kennzeichnend für die in „Die weiße Zeit“ gesammelten Gedichte scheinen uns zwei Stellen aus Gedichten dieses Bandes, an denen stellvertretend für fast alle dieser Gedichte deren Atmosphäre und die Haltung des Sprechenden Ich zu sich selbst benannt wird: „Düster umwandle ich mich...“⁷⁸ und: „Um mich her meine Seele / Starrend von Ichbesessenheit wacht.“⁷⁹ Jedes einzelne Wort dieser Zeilen ist wichtig zu nehmen. Mit „düster“ wird die pessimistische Stimmung der Gedichte und der Haltung des Ich zu sich selbst genau bezeichnet; das „umwandeln“ deutet auf jenes unablässige, wie gebannte Umkreisen, Bedenken und Besprechen des eigenen Ich hin, jenes überwache, selbstquälerische und egozentrische dauernde Ausgehen und Enden der Gedichte beim eigenen Ich, ein Wesenszug, den Ehrenstein mit dem neugebildeten Wort „Ichbesessenheit“ auch begrifflich benennt.⁸⁰

Dieser Ansicht ist grundsätzlich zuzustimmen, allerdings suggeriert die Rede vom „eigenen Ich“ einen ursächlichen Zusammenhang zwischen lyrischer Ich-Aussage und der Person des Autors. Dies führt in meinen Augen zwar bereits zu weit, jedoch wird die grundlegende Problematik der Gefangenheit des Ichs in seinem distanzlosen, redundanten Sprechakt aufgezeigt. Die Gedichte Ehrensteins haben also einen klaren Referenzpunkt, der gleichzeitig die Perspektive der „ausführenden“ lyrischen Stimme beschreibt. Es handelt sich um eine radikale, meist zirkulär organisierte Innensicht, die stetig auf ein Außen verweist, es sich jedoch nicht anzueignen vermag. Die Verstrickung der Rede in ihre selbst generierten Wahrheiten und Widersprüche ist es, welche es unmöglich macht, einen sinnvollen Weltbezug des Ichs herzustellen, was bedeutet, dass eine äußere Versicherung der egozentrischen Position nicht glücken kann. Die lediglich auf sich selbst bezogene Existenz des Ichs versteht sich im Rahmen des Großteils der Poeme als Antagonist einer Welt, derer sie zwar bedürftig wäre, welche sie allerdings in keiner Weise fassen kann. Alfred Beigel meint dazu in seiner Untersuchung „Erlebnis und Flucht im Werk Albert Ehrensteins“:

Das Schlüsselproblem der Existenz Ehrensteins ist die Kontaktarmut, die Unfähigkeit, aus der Gefangenschaft des Ich auszubrechen, eine mitmenschliche Kontaktschwäche, die im Anderen das Individuum nicht sehen kann, die dem Du gegenüber menschenblind ist, dem Erdmolch vergleichbar.⁸¹

So sehr diese Ehrensteinsche Ausprägung des lyrischen Sprechens demgemäß – bei Beigel wie bei Drews mit der tatsächlichen Existenz des Schriftstellers gleichgesetzt – eine Poetik der Verweigerung darstellt, so sehr muss sie auch als Poetik des verzweifelten Aneinungsversuchs einer äußeren Realität begriffen

⁷⁸ Ehrenstein, 1997, S. 28, „Auf der hartherzigen Erde“.

⁷⁹ Ehrenstein, 1997, S. 60, „Worte des Dämons“.

⁸⁰ Drews, 1969, S. 15.

⁸¹ Alfred Beigel: Erlebnis und Flucht im Werk Albert Ehrensteins. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1972, S. 90.

werden. Ist diese wesentliche Doppelung einmal festgehalten, wird klar, warum in weiterer Folge Gegensätzlichkeiten und antithetische Redeformen eine so maßgebliche Rolle im Werk des Dichters spielen. Es handelt sich dabei offensichtlich um die Ausgestaltung eines literarischen Grundkonflikts, welcher an der Ichbezüglichkeit des lyrischen Sprechers seinen Ausgang nimmt. Allerdings muss nicht bloß die Rhetorik der Gedichte mit ihrer perspektivischen Struktur in Zusammenhang gebracht werden, sondern auch das Feld der in Anspruch genommenen Themen. Dazu äußert sich Drews folgendermaßen:

Überblickt man das Inhaltsverzeichnis des Gedichtbandes „Die weiße Zeit“, so fällt die große Zahl der einen seelischen Zustand, eine Stimmung der Trauer bezeichnenden Gedichtüberschriften auf: „Hoffnung“, „Ich liebe“, „Verschmachten“, „Leidenschaft“, „Enttäuscht“, „Verlassen“, „Einsam“, „Leid“, „Altern“, „Unrast“ usw. Der Gedichttitel „Ich bin des Lebens und des Todes müde“⁸² spricht in nuce die vorherrschende Thematik der Gedichte aus; Lebensüberdruß und Todesverlangen, Liebesenttäuschung und das Gefühl der Vereinzelung des Ich, das sich selbst „umwandelt“⁸³ – sie stehen zentral oder werden als Erlebnis auslösend für die Äußerungen des Lebenssekels und des Todeswunsches. Zwar kommt es an einzelnen Stellen zu sententiöser Verallgemeinerung solcher individueller Erfahrungen, aber meist erscheinen diese in unreflektierter, befangener und direkter Aussage als Erlebnisse des sprechenden lyrischen Ich.⁸⁴

Die den Gedichten eingeschriebene düstere Thematik, welche sich von Einsamkeit über Leiderfahrung bis hin zur Todessehnsucht erstreckt, korrespondiert wie die rhetorische Umsetzung mit der Konzentration auf das Ich und dem damit verbundenen Weltverlust. Ist das lyrische Ich nicht in der Lage, eine funktionale Beziehung zum Außen zu etablieren, so liegt die desaströse Landschaft der zerrissenen menschlichen Subjektivität ohne jegliche, wenn auch nur scheinbare, intersubjektive Rettung vor den Augen des sprechenden Ichs und gewinnt damit eine noch prekärere Dimension. Dieser Umstand führt dazu, dass die Dringlichkeit des Ausdrucks der melancholisch-depressiven Gefühlsspanne nicht bloß verstärkt, sondern in den Mittelpunkt der literarischen Auseinandersetzung gerückt wird. Es ist daher nicht verwunderlich, dass in beinahe allen lyrischen Stücken der Sammlung eine Atmosphäre der Verzweiflung und Trostlosigkeit vorherrscht, obwohl immer wieder Stimmen der Hoffnung aufkommen, welche die Möglichkeit einer positiven Lebenssicht beschwören. Der pathetische Gestus des Sich-Ertränken-Wollens im eigenen Leid bleibt somit an etlichen Stellen eben nur Gestus, da die Kompromisslosigkeit einer total nihilistischen Perspektive das lyrische Ich in eindeutiger Weise überfordert. Trotz des Fehlens der Durchschlagskraft für die

⁸² Ehrenstein, 1997, S. 57, „Ich bin des Lebens und des Todes müde“.

⁸³ Ehrenstein, 1997, S. 28, „Auf der hartherzigen Erde“.

⁸⁴ Drews, 1969, S. 16 – 17.

konsequente Verfolgung der philosophischen Grundhaltung gestaltet das lyrische Ich dennoch einen der wichtigsten Ansätze des dekonstruktivistisch motivierten Denkens des endenden 19. Jahrhunderts in deutlicher Form, nämlich die Fragmentierung der lange verfochtenen Einheit des Subjekts. Sie ist es, die dem expressionistischen Ich der Lyrik Ehrensteins zum drastischsten Problem wird und sie ist es auch, die sowohl mit aller Kraft zerschlagen, als auch paradoxerweise gleichzeitig antizipiert wird durch den immerwährenden Rekurs auf eben das Ich. Diese Widersprüchlichkeit bricht in erster Linie durch die Philosophie Friedrich Nietzsches auf, der in seinen Schriften unermüdlich darauf hinweist, dass Konstrukte wie Subjektivität und Wahrheit keine existierenden Größen, sondern lediglich Auswüchse einer irreführenden Grammatik darstellen, welcher wir uns jedoch niemals entziehen können. Die Einsicht, dass kein einziges philosophisches Gebäude unanfechtbar ist, da es sich in jedem Fall um eine Täuschung der Sprache handelt, ist von großer Bedeutung, wengleich mit ihr eine Art „traumatische Nichtkommunizierbarkeit“⁸⁵ der Nietzscheschen Botschaft einhergeht. Das Paradoxon, welches innerhalb der Lyrik Ehrensteins entsteht, nämlich der Widerspruch zwischen der Zentrierung des Ichs und seiner gleichzeitigen Zerstörung, erwächst aus exakt diesem Problemkreis. Diese Tatsache erachte ich als einen der wichtigsten Schlüssel zur Deutung der frühen lyrischen Texte des österreichischen Dichters, welcher die Antithetik der Gedichte in ein interpretatorisch höchst interessantes Licht setzt. Um nun die Funktionsweise der markant ichzentrierten Poeme genauer beschreiben zu können, sollen im Folgenden einige repräsentative Werke beleuchtet werden, welche das lyrische Ich besonders herausstellen und in erster Linie die Trümmer der Subjektivität behandeln.

4.3.1.1 Ich liebe

Ich liebe die Liebe,
ich liebe den Tod,
ich liebe die Sonne,
ich liebe den Kot,
ich liebe die Frauen,
Hunde, Katzen,
Ich liebe!⁸⁶

⁸⁵ Walter Gartner: Philosophieren in der bösen Zone. – Maria Enzersdorf: Edition Roesner, 2002 (= Schriftenreihe zur Unzeit im Denken, Bd. 1), S. 16.

⁸⁶ Ehrenstein, 1997, S. 26, „Ich liebe“.

Dieses Gedicht, das 20. der Sammlung, kann besonders wirkungsvoll zur Veranschaulichung der Kardinalproblematik des lyrischen Ichs im Rahmen der frühen Dichtung Ehrensteins herangezogen werden. Obwohl das Werk bloß sieben Zeilen lang ist, besticht es vor allem durch strukturelle Merkmale. Im Grunde kann von sechs anaphorisch organisierten Aussagen gesprochen werden, welche jeweils die Liebe des Ichs zu bestimmten Objekten beziehungsweise Lebewesen oder Gefühlen Ausdruck verleihen. Der vorletzte Vers erscheint als Teil des fünften Verses, wobei die beiden Komponenten durch ein Enjambement getrennt wurden.

Inhaltlich ist zunächst sowohl eine starke Gegensätzlichkeit der ersten vier paarig zu interpretierenden Verse als auch eine immer deutlicher werdende Beliebigkeit der erwähnten Objekte zu beobachten. Die Erwartungshaltung des Rezipienten wird bereits nach der ersten Zeile zunichte gemacht, da der Titel und das Statement der Liebe zur Liebe gleich zu Beginn einen anderen Verlauf des Poems zumindest nahe legen. Anstatt das Gedicht tatsächlich zu einem klassischen Liebesgedicht auszubauen, schlägt Ehrenstein einen völlig differenten und auf seine Weise durchaus polemischen Weg ein, indem er sich im Folgenden in drastischen Antithesen ergeht. Das lyrische Ich konstatiert nun gleichzeitig die Liebe zur Liebe, zum Tod, zur Sonne und zum Kot. Die positiv besetzten und Lebenskraft ausstrahlenden Begriffe Liebe und Sonne treffen unvermittelt und dementsprechend hart auf zwei Termini, welche die Radikalität der Vergänglichkeit benennen. Als ob dieses Arrangement nicht schon bedeutsam genug wäre, vollendet der Autor das Gedicht mittels einer noch stärkeren Aussage als der scheinbaren Unvereinbarkeit möglicher zu liebender Dinge. Er verweist ganz offen auf die völlige Beliebigkeit der Objekte, auf welche sich die Emotion der Liebe entladen kann. Wenn im selben Atemzug und in derselben Weise das Gefühl für eine Frau als auch das für Tiere beschrieben und damit angedeutet wird, dass das Wesen des Liebens qualitativ nicht nach der Gerichtetheit auf bestimmte Objekte gestaffelt werden kann, so verbirgt sich dahinter mehr als nur eine Aussage über Dinge, denen sich der Mensch hinzugeben vermag. Vor uns liegt ein lyrisches Werk, welches im Kern die anthropologische Konstante der Liebesfähigkeit absichtlich banalisiert beziehungsweise biologisiert, um damit die über Jahrhunderte verfochtene heroische Gestalt der menschlichen Subjektivität in all ihren Seinsweisen zu untergraben. Innerhalb des Gedichts ist es unmöglich, eine reine Form der Liebe zu isolieren, welche als moralisch gut und wertvoll beziehungsweise inniger als andere Formen des Sich-Verbunden-Fühlens

erscheint. Vielmehr weist das lyrische Ich darauf hin, dass die Liebe ambivalent, wankelmütig und weder sittlich hoch stehend noch ein Desiderat menschlicher Vollkommenheit ist, da genau diese nicht existiert. Gibt es kein in sich geschlossenes, vernünftig erfassbares Wesen, so kann auch die ihr entspringende Art der Liebe keine sein, welche die banale Ebene der unzähligen Gefühlsregungen überragt. Diese Einschätzung wird durch den letzten Vers noch einmal verdeutlicht, da dort das sonst als so wesentlich erachtete Gegenüber des Liebenden komplett durchgestrichen wird und das Ich in einer fatalen Zurückgeworfenheit auf die eigene unbeantwortete Emotion verharrt. Als Fazit bleibt demnach zu sagen, dass Liebe deshalb unvollkommen und zerrissen ist, weil der Mensch selbst es ist.

Im Zuge des kurzen Poems wird klar, dass das Ich nicht als etwas bezeichnet werden kann, das in organischer Ganzheit existiert, sondern als etwas gesehen werden muss, das uneins und zertrümmert dem Menschen zum Ertragen aufgegeben ist. Das ist der Grund dafür, warum es keinen sinnvollen Weltbezug zu eröffnen in der Lage ist, woraus wiederum eine ewige Spirale des Leids resultiert. Die Unmöglichkeit einer unverbrauchten, im positiven Sinne wertenden Liebe wird dem Leser in dem Gedicht „Ich liebe“ deutlich wie drastisch vor Augen geführt. Außerdem wird indirekt die Ursache des geschilderten Problemkreises aufgezeigt, nämlich die bittere Erkenntnis des Ichs als sprachlich motivierte Täuschung. Der Einsatz scharfer Gegensätzlichkeiten im Zuge des lyrischen Stücks muss demgemäß als Indikator der vorgeführten Lesart betrachtet werden.

4.3.1.2 Enttäuscht

Das Leid hat meine Qualenstirn
und meine Hände müd gemacht.
Mein Leib, du mein Garten und Lustgefild,
soll ich noch ferner müd und weh
mich leiden an der Leiden Lust,
und weiter gehen wank und weh
und tragen, was mich matt und müd
und krank und fiebersiech gemacht?

In meinem Garten heute und einst
mein Herz so arm und krank,
weil alle Freuden eingeheimst,
kein Leid, an dem ich satt mich trank!
Mein Herz aber krampfte laut,
wollt' seine Nahrung haben;
wo ist das neue Leidenhaus erbaut
mit Mädchen, Geiern, Raben?

In jede Lust ich zwar versank,
und sank dabei angsttief,
doch schließlich stets wach, sehnsuchtskrank
es in mir rief.
O Garten, Garten, wie kenne ich dich!
jede Blume, Pflanze versucht,
an Dornen, Nesseln, erquickt' ich mich,
schien glücklich mir, versucht.

Doch jetzt: es laubt kein Baum,
es wächst mir keine Rinde,
an der ich und mein Traum
zu neuen Leiden finde.⁸⁷

Bei der ersten Betrachtung des Gedichts fällt zunächst die strophische Gliederung ins Auge. Ein weiterer formaler Parameter überrascht den Leser zu Beginn des zweiten Abschnitts, nämlich das ab dieser Stelle realisierte Endreimschema, welches auf Grund seiner Einführung einen wichtigen Interpretationsansatz liefert. Obwohl die ersten Strophe den rhythmisch einheitlichsten Part des Poems darstellt, da sie bis auf Ausnahme des dritten Verses aus vierhebigen, akatalektisch endenden Jamben besteht, ist in ihr kein durchgängiger Reim vorhanden. Lediglich die Worte „gemacht“ und „weh“ treten zweimal am Ende einer Zeile auf, wobei die Verse auf „weh“ als identisch reimend qualifiziert werden können, die Verse auf „gemacht“ allerdings schwerlich, ob ihrer recht großen Entfernung innerhalb des Abschnitts. Von einer tatsächlich vorhandenen Reimstruktur kann in diesem Zusammenhang also nicht gesprochen werden. Die drei folgenden Strophen präsentieren sich im Gegensatz dazu in völlig anderer Weise. Sie zeigen sich durch Kreuzreime strukturiert, welche bis auf einen einzigen identischen Reim stimmig beziehungsweise fehlerlos verfasst sind. Dennoch ergibt sich in diesem Kontext die Problematik einer relativ inkonsequenten Rhythmik, da sowohl die Anzahl der Hebungen innerhalb einer Zeile als auch die Art der Endungen variieren. Allein die Verwendung des jambischen Versmaßes zieht sich durch das gesamte Gedicht, wobei der Vers „Mein Herz aber krampfte laut“ zusätzlich einen Daktylus beinhaltet. Der letzte Absatz des lyrischen Stücks ist in jeder Hinsicht durch seine besondere Regelmäßigkeit ausgezeichnet, da das Endreimschema verwirklicht und jede Zeile mittels dreihebiger Jamben gebaut ist, welche alternierend akatalektisch und hyperkatalektisch enden.

Aus der formalen Analyse lässt sich folgern, dass die Strophe eins, die Strophen zwei und drei und die Strophe vier offensichtlich jeweils eine Einheit darstellen, welche auf der unterschiedlichen Ausgestaltung struktureller Merkmale beruht.

⁸⁷ Ehrenstein, 1997, S. 37, „Enttäuscht“.

Betrachtet man die speziellen Differenzen genauer, kann man sogar davon sprechen, dass der letzte Absatz eine Art Synthese der vorangegangenen Abschnitte darstellt, da er aus der ersten Strophe die rhythmische Gleichförmigkeit und aus der Einheit der Strophen zwei und drei den Endreim beerbt. Ob diese Sichtweise auch Einfluss auf die inhaltliche Deutung des Gedichts hat, wird sich im Folgenden zeigen.

Die einprägsamste Stimmung, welche das lyrische Werk in seiner Gesamtheit ausstrahlt, entspricht dem Titel „Enttäuscht“ nicht nur, sondern verstärkt die durch ihn angedeutete Gefühlslage zusätzlich. Dies wird nicht zuletzt anhand des Einsatzes eines besonders intensiven Bildes, nämlich des Gartens, erreicht. Die ersten beiden Verse können problemlos als Leitsatz des gesamten Gedichts betrachtet werden: „Das Leid hat meine Qualenstirn / und meine Hände müd gemacht.“⁸⁸ Neuerlich befasst sich das Ich mit dem beinahe unerträglichen Elend seiner Existenz und konkretisiert diese Thematik mittels des Vergleichs seines Leid erfüllten Körpers mit einem Garten. Außerdem eröffnet das Ich einen interessanten Blick auf die Ursache des Leidzusammenhangs und bekräftigt am Ende des Gedichts die Aussichtslosigkeit der bestehenden Situation.

Der Leib des sprechenden Ichs markiert in Strophe eins den wichtigsten Referenzpunkt der Interpretation. Er dient dem Subjekt als „Lustgefild“, was bedeutet, dass er die Schnittstelle des Innen zum Außen darstellt beziehungsweise der Vermittler jeglicher Wahrnehmung ist. Auf leiblicher Ebene ist das Ich in der Lage, sich dem Weltzusammenhang einzuschreiben und Befriedigung, sei sie sexueller oder ästhetischer Art, zu erlangen. Das grundlegende Problem, welches das sprechende Ich nun offenbar zu artikulieren versucht, ist die eingetretene Disfunktionalität des eigenen Leibs, welche durch das fortwährende „Ableben“ desselben am bloßen Material lustbestimmter Freude zu Stande kommt. Die beiden Verse „soll ich noch ferner müd und weh / mich leiden an der Leiden Lust“⁸⁹ illustrieren diesen Sachverhalt durchaus treffend, da sie nicht nur inhaltlich, sondern auch formal die verzweifelte Monotonie unaufhörlicher körperlicher Befriedigungssucht widerspiegeln. Dies geschieht in erster Linie durch die Wiederholung des Wortes „müd“, die Einführung des später zu wiederholenden „weh“ und die bemerkenswert eindringliche Alliteration innerhalb des zweiten Verses. Darüber hinaus verleiht die transitive Verwendung des Verbs „leiden“ den Zeilen eine

⁸⁸ Ehrenstein, 1997, S. 37, „Enttäuscht“.

⁸⁹ Ehrenstein, 1997, S. 37, „Enttäuscht“.

fast unerträgliche Dimension des Auf-Sich-Selbst-Verwiesen-Seins und damit der Verlassenheit. In weiterer Folge trägt der Einsatz des Polysyndetons im Zuge der Verse sechs, sieben und acht ebenfalls zu einer deutlichen Steigerung der Eindringlichkeit des zentralen Leidthemas bei. In diesem ersten Abschnitt wird allerdings nicht nur das durch den Leib vermittelte Leid angesprochen, sondern ebenso die Ursache dieser so quälerischen Situation des Ichs. Offenbar kann die weltliche Freude nicht zu ihm durchdringen beziehungsweise ihm nicht genügen, was dazu führt, dass sich das Subjekt auf Grund seiner verzweifelten Unnahbarkeit in ekstatischer Weise der Lust hinzugeben versucht, welche ihm jedoch keine existentielle Erleichterung verschafft, sondern das Leid nur noch vergrößert. Im Teufelskreis der Ablehnung und gleichzeitigen, beinahe masochistischen Affirmation des Leidens gefangen, erkennt sich das Ich zurecht inmitten eines kaum lösbaren Konflikts, welcher an dieser Stelle beklagt wird. Wieder zeigt sich das für Ehrenstein typische Gestaltungsprinzip der Gegensätzlichkeit, diesmal allerdings weniger im sprachlichen Ausdruck, sondern im Rahmen der Freilegung einer wesentlichen Bedeutungsschicht.

Die zweite Strophe wird in thematischer Hinsicht vom Herzen, dem Körperzentrum des Ichs, dominiert. Das lyrische Ich beklagt die folgenschwere Krankheit dieses Organs, selbstverständlich als pars pro toto des ganzen fühlenden Menschen verstanden, und ergeht sich in der zwiespältigen Sehnsucht nach neuerlichem Leid. In diesem Abschnitt wird die Unmöglichkeit jeglicher positiver Erfahrung anhand der lyrischen Ausgestaltung des Verhältnisses gegenseitiger Bedingtheit von Freude und Leid eindringlich exemplifiziert. Im Grunde strebt das Herz nach Freude beziehungsweise Befriedigung, muss allerdings erkennen, dass es dies aus Gründen mangelnder Ich-Einheit und Weltbezüglichkeit nicht erreichen kann. Daraufhin wird es von unsäglichem Leid verschlungen. Das oberflächlich Schöne, jedoch im Kern Üble und Kranke wird vom Herzen aufgesogen und ähnlich einem starken Suchtmittel fortan immer wieder verlangt. In diesem Kontext erreicht das Gefühlszentrum des Ichs zwar eine kurze, euphorische Freude, wird jedoch von dieser begrenzten und unechten Emotion im nächsten Augenblick sträflich verlassen, was fatalerweise zur Sehnsucht nach der nächsten verheißungsvollen Täuschung führt. Ehrensteins frühe Gedichte werden, wie in diesem Fall auch, häufig von einer kurzzeitig befriedigenden, allerdings in hohem Maße verletzenden Größe getragen, nämlich der Figur der Frau. Die von ihr ausgehende körperlich erfüllende, jedoch

emotional zerstörerische Liebe markiert den Höhepunkt des Leidzusammenhangs, in den das Ich verstrickt ist. Die beiden letzten Verse des zweiten Abschnitts untermauern diese Sichtweise: „wo ist das neue Leidenhaus erbaut / mit Mädchen, Geiern, Raben?“⁹⁰ Die Aneinanderreihung und somit gleichwertige Behandlung der Begriffe Mädchen, Geier und Raben legt die Interpretation nahe, dass das weibliche Wesen an sich lediglich etwas ist, das, gleichsam wie die genannten Vögel, ein Aas zurücklässt, oder auf Feldern seine Nahrung sucht und das öde Land im Anschluss daran flieht. Die Tatsache, dass ein- und dieselbe Sache, hier die Nähe eines weiblichen Individuums, sowohl Leid als auch Lust bedeutet, kann wiederum mit der schon artikulierten, grundlegenden Innen-Außen-Differenz des Ichs erklärt werden. Wo kein Ich existiert, da kann weder eine Welt, noch ein Wir vorhanden sein. In diesem Kontext wird erneut klar, warum die rhetorische Antithetik der Gedichte Ehrensteins in ihrem eigenen logischen System eine Notwendigkeit darstellt und das Grundproblem von der Zerstückelung der Subjektivität ausgeht. Die wichtige Pointe, welche die zweite Strophe im Zusammenhang mit all diesen Feststellungen macht, ist, dass nun offensichtlich eine Zeit angebrochen ist, die keinerlei Leiden mehr für das Ich bereitstellt, da alle möglichen diesbezüglichen Ressourcen bereits restlos ausgeschöpft wurden. Diese Einschätzung erscheint mir als zentrale Problematik des Gedichts, die im Endeffekt, wie auch im Großteil der übrigen Poeme der Sammlung, keiner Lösung zugeführt werden kann.

Nachdem im Rahmen der zweiten Strophe expliziert wurde, dass kein Leid für das lyrische Ich mehr fassbar und somit auch die Zirkularität der Leid-Lust-Erfahrung unterbrochen ist, widmet sich der dritte Abschnitt neuerlich das offensichtlich nicht mehr zugängliche, allerdings immer noch affirmierte Dilemma. Die unentwegte Tendenz zur Repetition der gequälten Existenz des Ichs muss, ähnlich wie die Arbeit mit Gegensätzlichkeiten, als Grundbaustein der Lyrik Ehrensteins betrachtet werden. Sie hat ihren Ursprung sicherlich in der ästhetischen Kraft des Leids in Zusammenhang mit der Produktion von Literatur. Es erscheint als unanfechtbare Konstante der Kunstform, dass seit jeher tragische Momente die ergiebigsten Schreibmotivationen darstellen, was grundsätzlich mit der Verfasstheit der menschlichen Psyche einhergeht. In diesem Kontext ist es kaum verwunderlich, dass die vorletzte Strophe noch einmal die bereits dargelegte Problematik aufrollt und sie anhand des Bildes des Körpers als Garten abrundet. Die Deskription der Freude des

⁹⁰ Ehrenstein, 1997, S. 37, „Enttäuscht“.

Ichs an schmerzenden Pflanzen, sowie dem von ihnen ausgehenden Schein des Glücks ist die Übersetzung eines komplizierten Gefühls- beziehungsweise Gedankengeflechts in die Sprache der Natur und verleiht dem Gedicht Plastizität und Intensität.

Die letzte Strophe verlässt das im Rahmen des dritten Abschnitts neuerlich vertiefte Naturbild nicht mehr, sondern beschließt das Gedicht durch die Beschreibung des tragischen Jetztzustandes des Ichs anhand eines toten Baumes. Die beiden Verse „Doch jetzt: es laubt kein Baum, / es wächst mir keine Rinde“⁹¹ zeigt die das Ich repräsentierende Pflanze in einer kranken Verfassung. Das Fehlen des Laubs meint offenbar die Unfähigkeit, ein produktives Verhältnis mit der umgebenden Natur einzugehen beziehungsweise von sich aus etwas Schönes oder Nützliches hervorzubringen. Weiters verweist die Tatsache, dass dem Baum keine Rinde mehr nachwächst, auf die Ausgeliefertheit des Ichs gegenüber allen von außen nahenden Verletzungen. Beide Komponenten tragen zur Leblosigkeit der Pflanze wie auch des lyrischen Ichs bei, das sich nun nicht einmal mehr durch die Illusion eines Lustgewinns mittels exzessiven Leidens über Wasser halten kann.

Die zuvor aufgestellte These, die formalen Eigenheiten des Poems könnten mit der Bedeutungsebene in Verbindung stehen, lässt sich nach der inhaltlichen Analyse auf simple Weise überprüfen. Ergibt es Sinn, dass Strophe eins, Strophe zwei und drei, sowie Strophe vier jeweils eine Einheit bilden? In meine Augen können Form und Inhalt in diesem Kontext gewinnbringend aufeinander bezogen werden, da der erste Abschnitt eine eher allgemein gehaltene Einleitung in die Problemlage bietet, die folgenden Strophen eine spezielle, durchaus gefühlsbetonte Ausgestaltung sowie die intensive Auseinandersetzung mit dem Bild des Gartens vorführen und der letzte Absatz Allgemeines und Besonderes synthetisiert. Es ist nun zu bemerken, dass gerade die rationalere Befassung mit dem Thema, also die erste Strophe, jeglicher Logik des Reims entbehrt und die emotional-bildliche Auseinandersetzung das Endreimschema berücksichtigt. Diese Problematik könnte dergestalt aufgelöst werden, dass in eben dieser spezifischen Verfassung des Gedichts ein impliziter Hinweis auf die jeweils andere Strophe geboten und somit neuerlich die innere Antithetik einer scheinbar einheitlichen Sichtweise vorexerziert wird. Zumindest die Rhythmik orientiert sich an der gängigen Assoziationsweise und ist dort freier, wo sie es mit speziellen Inhalten zu tun hat.

⁹¹ Ehrenstein, 1997, S. 37, „Enttäuscht“.

Im Rahmen des letzten Abschnitts ist zwar der Reim konsequent durchgehalten und auch die Rhythmik durchaus regelmäßig, allerdings auf Grund der unterschiedlichen Endungen der Verse nicht völlig gleichförmig. Im Finale vereinen sich also offenbar die unterschiedlichen Ansätze des Gedichts, wobei ein leichter Überhang auf Seiten des rationalen Moments zu beobachten ist.

4.3.1.3 Dämmerung

Irgendwo scheint die Sonne,
ich spüre es nicht.
Irgendwo leben Menschen,
ich weiß es nicht.
Irgendwie lebe ich,
es kann wohl sein.
Irgendwann sterbe ich,
so wird es sein.⁹²

Die formale Konzeption des Gedichts ist in diesem Fall vergleichsweise simpel zu bestimmen. Es handelt sich um vier Verspaare, die jeweils eine allgemeine Aussage und die spezifische Reaktion des lyrischen Ichs darauf beinhalten. Die Struktur der einleitenden Behauptungen ist auf grammatisch-syntaktischer Ebene als völlig identisch zu bezeichnen. Darüber hinaus kann auch eine auf den Wortteil irgendlautende Anapher festgestellt werden. Eine ähnliche Parallelität findet sich auch im Rahmen der jeweils zweiten Verse, die in prägnanter Weise die vorangegangenen Aussagen kommentieren. Interessant scheint in diesem Kontext vor allem eine Beobachtung zu sein, welche die Subjekte der einzelnen Satzteile betrifft. Es zeigt sich, dass dort, wo die erste Zeile eines Verspaares ein „Nicht-Ich“ im ersten Fall beherbergt, im Rahmen der zweiten Zeile das Ich als Subjekt auftaucht und umgekehrt. Keine syntaktische Einheit kommt demnach ohne die Bezugnahme auf das Ich aus.

Was im Zuge der inhaltlichen Betrachtung des Gedichtes zuerst augenfällig wird, ist die massive Distanz, welche zwischen dem lyrischen Ich und der Welt in erster Linie durch die Unbestimmtheit der Worte „Irgendwo“, „Irgendwie“ und „Irgendwann“ etabliert wird. Das Ich zeigt sich innerhalb dieses Gedichts als in einem Zustand der Wahrnehmungslosigkeit beziehungsweise Betäubung befindlich, da ihm durchaus wesentliche Empfindungen und Konstanten des menschlichen Daseins unzugänglich bleiben. Das sprechende Ich reagiert gänzlich emotionslos auf prinzipiell positive äußere Reize wie Sonnenlicht und Gemeinschaft sowie auf das individuelle Leben

⁹² Ehrenstein, 1997, S. 45, „Dämmerung“.

und Sterben. Im Rahmen des Poems spricht es sich jedoch nicht nur die Fähigkeit zur Wahrnehmung und Internalisierung bestimmter Eindrücke ab, sondern gleichermaßen die potentielle Erlangung theoretischer Erkenntnisse, welche das menschliche Sein und das Wissen über die Welt betreffen. Die Verse „Irgendwo leben Menschen, / ich weiß es nicht“⁹³ und „Irgendwie lebe ich, / es kann wohl sein“⁹⁴ können als Basis dieser Annahme herangezogen werden. In ihnen wird deutlich, worunter das Ich neben dem Verlust der positiven Gefühlsebene vor allem zu leiden hat, nämlich der Unsicherheit über das als wahr Erachtete in Zusammenhang mit dem menschlichen Dasein. Sowohl das eigene als auch das fremde Sein sind dem Ich zum Problem geworden, was nicht zuletzt aus der Erschütterung der subjektiven Ganzheit resultiert. Das einzige Verspaar, welches keine Negation oder Möglichkeitsform im zweiten Halbsatz enthält, ist das letzte. Die Gedichtzeilen sieben und acht beschreiben weniger die persönliche Verfahrensweise mit Formen des Daseins, sondern thematisieren eine strikte Notwendigkeit, der sich selbst das stetig sich entziehende Ich nicht entziehen kann, nämlich den Tod. Die Worte „Irgendwann sterbe ich, / so wird es sein“⁹⁵ strahlen eine für Ehrenstein eher untypische Sicherheit und Eindeutigkeit aus, was in engem Zusammenhang mit der Unumgänglichkeit der angesprochenen Tatsache steht. Wovon wir in jedem Fall ausgehen können, ist, dass wir einmal nicht mehr in der Form existieren werden, wie wir es heute tun. Alle Dinge, die sich unabhängig davon davor oder danach begeben, sind entweder nicht vollständig klärbar oder nicht im Geringsten fassbar. Das Gedicht atmet diese philosophische Einsicht in jeder Zeile, wobei der Referenzpunkt neuerlich das lyrische Ich darstellt, welches sich am Leben abgelebt hat und an der Tragik der begriffenen Haltlosigkeit verzweifelt. Der Titel „Dämmerung“ kann in diesem Kontext als abendliche verstanden werden, die, kurz vor dem Eintritt der völligen Dunkelheit, nur noch eine geringe Menge Lichtes verbreitet, welches sich lediglich auf die Sicherheit des eintretenden Todes richtet und alle übrigen Problemkreise nicht zu erhellen vermag.

⁹³ Ehrenstein, 1997, S. 45, „Dämmerung“.

⁹⁴ Ehrenstein, 1997, S. 45, „Dämmerung“.

⁹⁵ Ehrenstein, 1997, S. 45, „Dämmerung“.

4.3.1.4 Meteorisch hinschießen über irdische Bahn!

Ich lebe schwach und unbeholfen,
und dennoch lebe ich
mein Leben leer.
Seele, du möchtest
nicht an Schalem
bitter dich schlürfen!
Ein traumhaft volles Leben
leer leben!⁹⁶

Das befremdlichste Element dieses Gedichtes stellt der höchst unkonventionelle Titel „Meteorisch hinschießen über irdische Bahn!“ dar. Doch bevor die Bedeutsamkeit dieser Worte genauer analysiert werden kann, erscheint es sinnvoll, das Gedicht selbst näher zu betrachten. Die ersten drei Verse geben bereits Aufschluss darüber, welche Thematik das Poem in seiner Gesamtheit umkreist. Wie schon die letzten drei besprochenen lyrischen Stücke entspringt auch dieses Werk einer starken Perspektivik, die das lyrische Ich als stets transparentes, allerdings kernloses Zentrum setzt. Das Ich ist im Zusammenhang des an dieser Stelle zu kommentierenden Textes wieder als unzureichendes beziehungsweise verzweifeltes zu fassen, welches nicht in der Lage ist, das Leben in seiner positiven Unmittelbarkeit und gleichzeitig negativen Ungewissheit zu schätzen oder auch nur zu ertragen. Da bei Ehrenstein jedoch nicht einmal der Fluchtpunkt des lyrischen Ichs fraglos bleibt, ist durchaus nachvollziehbar, warum das Ringen des Ichs mit der Welt über den Vermittlungsweg der Sprache solche beispiellos resignativen Ausmaße annimmt. „Ich lebe schwach und unbeholfen, / und dennoch lebe ich / mein Leben leer.“⁹⁷ – Diese Zeilen verdeutlichen einmal mehr den hoffnungslosen Zustand des Ichs und verdanken ihre Bildlichkeit in erster Linie der Ehrensteinschen Formulierung „das Leben leer leben“, die auf Grund ihrer durch die Alliteration noch verstärkte Eindringlichkeit und Doppeldeutigkeit als äußerst gelungen bezeichnet werden muss. Die Gefahr eines in zweierlei Hinsicht leer gelebten Lebens wird in diesem Kontext in den Vordergrund gestellt: Zum einen kann durch ein gänzlich unreflektiertes Konsumieren weltlicher Genüsse und Annehmlichkeiten der Pool oberflächlich befriedigender Eindrücke erschöpft werden – diese Interpretation begreift die Worte „leer leben“ als ein Verb –, zum anderen führt es zu einer fatalen Erschöpfung des gesamten menschlichen Wesens, wenn dem Leben kein noch so plakativer Sinn abgewonnen werden kann – in diesem Fall werden die Worte „leer leben“ als Adjektiv

⁹⁶ Ehrenstein, 1997, S. 48, „Meteorisch hinschießen über irdische Bahn!“.

⁹⁷ Ehrenstein, 1997, S. 48, „Meteorisch hinschießen über irdische Bahn!“.

und Verb verstanden. Beide Arten der Erschöpfung treffen auf das Ich des zu behandelnden Gedichts zu, was die Radikalität des Problemzusammenhangs deutlich zuspitzt. Die Beschreibung der Leere ist das Leitthema des Poems und wird demgemäß am Ende neuerlich zur Sprache gebracht, diesmal allerdings nicht in melancholisch feststellender, sondern in verzweifelnd hoffender Art und Weise: „Ein traumhaft volles Leben / leer leben!“⁹⁸. Diesem neuen Akzent in den speziell ichzentrierten Gedichten Ehrensteins muss besondere Beachtung geschenkt werden, da er der adäquaten Lesart der betreffenden lyrischen Werke eine völlig unerwartete Dimension hinzufügt. Zu dem gewohnt destruktiven Ausdruck der Gedichte gesellt sich nun ein Moment der Hoffnung, welches dem Leben eine prinzipielle Fülle positiver Erfahrungen nicht abspricht, sondern attestiert. Diese interessante Sichtweise des Ichs offenbart sich allerdings nicht im großen Stil, sondern teilt sich vielmehr durch zwei im Grunde vernachlässigbare Erweiterungen des Nomens, nämlich „traumhaft“ und „voll“, mit. Versteht man die beiden letzten Verse des Poems als grundsätzlich hoffnungsvolles Zugeständnis an die Welt, so hat das weitreichende Folgen. Zunächst exemplifiziert diese Lesart, dass das Ich in den Texten Ehrensteins trotz aller gegensätzlicher Aussagen den Wunsch verspürt, das Leben positiv erfahren zu können, was wiederum bedeutet, dass es den Mangel an weltlichen Bezügen als eigene Krankheit beziehungsweise Fehlerhaftigkeit begreift, sofern davon innerhalb eines fragmentierten Subjektsverständnisses überhaupt zu sprechen ist. In konsequenter Weise zu Ende gedacht, zeigen uns diese unscheinbaren Zeilen allerdings noch einmal – wie bereits in der Einleitung dieses Unterkapitels angedeutet –, dass wir das lyrische Ich der frühen Gedichte Ehrensteins grundlegend missverstehen, wenn wir es als nihilistisches deuten. Richtigerweise muss von einem zu Tode betrübten, jedoch immer noch hoffenden Ich gesprochen werden, was seinerseits die Nachdrücklichkeit der Verzweiflung des Großteil der Poeme erklärt. Nur dort können einander Gefühle und Unsicherheiten zu einer derart eindringlichen Heftigkeit aufschaukeln, wo wesentliche Erwartungen oder Hoffnungen konterkariert werden. Die eben beschriebene Reaktion des Ichs auf derartige Erfahrungen beeinflusst jedoch in den seltensten Fällen das Erhoffte selbst, sondern lediglich die Art der Bewältigung der erlittenen Enttäuschung. Da somit beim Sprecher-Ich von keiner Gewissheit der grundsätzlichen Nichtswürdigkeit allen Seienden ausgegangen werden kann, also von einer eigens problematischen

⁹⁸ Ehrenstein, 1997, S. 48, „Meteorisch hinschießen über irdische Bahn!“.

Gewissheit der Ungewissheit, handelt es sich bei der Perspektive des lyrischen Ichs nicht um eine dem Nihilismus verpflichtete, sondern eine ihm lediglich verwandte. Auch die Rede von der Seele, welche an einigen Stellen anzutreffen ist und hier wegen der Erkrankung an der Welt von derselben inadäquate Nahrung erhält, spricht gegen eine vorschnelle Subsumierung der Lyrik Ehrensteins unter einen bestimmten philosophischen Ansatz. Die zentrale Pointe des Poems ist die künstlerische Ausgestaltung der prinzipiell positiven Glaubens- beziehungsweise Erwartungshaltung des lyrischen Ichs, die immer wieder durch die Schwere der Kümmeris überlagert wird und nur an wenigen Punkten des Ehrensteinschen Frühwerks, wie zum Beispiel hier, zum Vorschein kommt. In diesem Sinne erscheint der Ausruf der letzten beiden Verse als beinahe wütende Selbstanklage und verweist damit wissentlich auf die Fatalität des erlittenen Leidzusammenhangs.

Welche Rolle der Titel im Gesamtkontext des Gedichtes spielt, bleibt jedoch weiterhin fraglich. Eine durchaus wahrscheinliche Lösungsvariante erscheint mir jene zu sein, welche auf die im Poem empfundene Leere des Lebens und die damit verbundene Kontaktlosigkeit zur äußeren Welt rekurriert. Gleich einem die Welt im Grunde nicht tangierenden Meteor rast das Ich über die Sphäre des Lebens hinweg, ohne Anteil an ihr zu nehmen. Der Titel kann somit als anschauliche Deskription der im Gedicht reflektierten Situation des lyrischen Ichs ausgelegt werden.

4.3.1.5 Worte des Dämons

Wenn ich mich erhebe
Aus dem Gekröse der Nacht,
um mich her meine Seele
starrend von Ichbesessenheit wacht.

Ihr Schwachen lobet den Tag,
da der hellere Schein lichte Ambrosia scheint.
Ich hasse das Feuer der Sonne,
die atemspendende Wut.
Den lebenblökenden Schafen
bin ich ein feindlicher Stern.

Ich Wissener der Erden,
entweichend dem wirbelndem Rade des Lebens,
rate mir gern:
„Stirb, ohne zu werden!“⁹⁹

In formaler Hinsicht fällt an diesem Gedicht sofort die strophische Gliederung auf, wobei die Strophen eins und drei jeweils vier und der mittlere Abschnitt sechs Verse enthält. Die äußerliche Konzeption des Poems suggeriert durchaus eine dem

⁹⁹ Ehrenstein, 1997, S. 60, „Worte des Dämons“.

epischen Phänomen der Rahmenerzählung entsprechende Gestaltung, woraus resultiert, dass die erste und die letzte Strophe eine Einheit darstellen, die den narrativen Hauptteil einfasst, ihn kommentiert und in einen breiteren Sinnzusammenhang stellt. Es gilt nun unter anderem zu prüfen, ob diese Einschätzung berechtigt ist, vor allem auch im Hinblick auf die Besonderheit, dass im Zuge des Gedichts lediglich zwei Reime anzutreffen sind, deren gezielte Setzung zu hinterfragen ist.

Zunächst spricht der Text von einer offenbar typischen Situation für das lyrische Ich, nämlich der Befangenheit desselben in einem Zustand der allumspannenden Umnachtung. Versucht das Ich nun, sich aus der Dunkelheit seines Daseins zu „erheben“, gelingt dies nicht auf befriedigende Weise, da seine Seele die zu fliehende Blindheit durch die Gewalt der „Ichbesessenheit“ in jedem Fall aufrecht erhält. Das erste Zwischenergebnis des Gedichtes fällt somit eindeutig negativ aus, da es im Rahmen der einführenden Zeilen auf die Unfähigkeit des Ichs rekurriert, sich von der gedanken- und gemütsumfassenden Finsternis loszusagen, die es umgibt.

Nachdem das Ich also seine eigene niederschmetternde Existenzweise dargestellt hat, beschreibt es im Zuge des zweiten Abschnitts das exakte Gegenteil eben dieser Position. Interessant muss in diesem Kontext die Art und Weise bezeichnet werden, mit Hilfe derer das Sprecher-Ich auf die ihm entgegengesetzte Wahrnehmungsweise der Welt Bezug nimmt. Zunächst verweist es auf all jene, die vom Licht des Tages beschienen werden, vermittels der Anrede „Ihr Schwachen“ und bestärkt jene in der Ansicht, das Gegenstück zur Nacht als Quelle des Lebens zu feiern: „Ihr Schwachen lobet den Tag, / da der hellere Schein lichte Ambrosia scheint.“¹⁰⁰ In diesen beinahe ironisch anmutenden Zeilen ist, wie auch in den folgenden vier Versen, eine äußerst starke Wertung eingeflochten, welche den Standpunkt des lyrischen Ichs eher zum Vorschein bringt als die Situation der „vom Licht beschienenen“. Die Passage „Ich hasse das Feuer der Sonne, / die atemspendende Wut. / Den lebenblökenden Schafen / bin ich ein feindlicher Stern“¹⁰¹ bringt deutlich zum Ausdruck, wie die Darstellung des im Grunde Erstrebenswerten in diesem Gedicht funktioniert. In abschätziger Weise werden Licht, Luft und Lebendigkeit behandelt und stets aus der Perspektive beziehungsweise Befindlichkeit des verzweifelten Ichs heraus erläutert. Eine distanziert-rationale Betrachtung der ihm fremden Daseinsform ist dem

¹⁰⁰ Ehrenstein, 1997, S. 60, „Worte des Dämons“.

¹⁰¹ Ehrenstein, 1997, S. 60, „Worte des Dämons“.

lyrischen Ich dieser Aussageweise zufolge völlig unzugänglich, woraus resultiert, dass die zweite Strophe die bereits im ersten Absatz vorgestellte Metapher der Dunkelheit nicht wirklich durch die des Lichts bereichert, sondern lediglich die bestehende Finsternis ausweitet. Diese Darstellungsform, welche ein so hohes Maß an innerer Opposition in sich birgt, ist gerade aus dem Grund so bemerkenswert, als im zuletzt besprochenen Gedicht „Meteorisch hinschießen über irdische Bahn“ ein Schimmer der Hoffnung festgestellt werden konnte, welcher bezeugt, dass das Ich sehr wohl dazu in der Lage ist, seine eigene negative Erfahrungswelt zu transzendieren. Diese Beobachtungen lassen den Schluss zu, das Ich verkrieche sich absichtlich in den Tiefen seiner Düsternis und Ichbefangenheit, ja ergötze sich vielleicht sogar daran, sich in ihr zu ergehen.

Die dritte Strophe fügt der Auseinandersetzung mit dem Ich der Gedichte Ehrensteins eine völlig neue Komponente hinzu. An dieser Stelle wird die negativ-emotionale Atmosphäre des bisherigen Verlaufs des Poems zugunsten einer durchaus nüchtern-pragmatischen Sichtweise verlassen und darüber hinaus die tatsächliche Erkenntnisfähigkeit des Subjekts angesprochen. Die vier letzten Verse deuten darauf hin, dass das Ich ein in irgendeiner Hinsicht wissendes ist. Darüber hinaus erfährt diese Aussage die Konkretisierung, dass es sich um ein Wissen bezüglich der Erde, also der Lebenswelt, handelt. Es zeigt sich, dass exakt dieses das Ich dazu veranlasst, sich vom „Rade des Lebens“ loszusagen und sich selbst den pessimistischen Rat erteilt, zu sterben ohne sich zu entwickeln. Die Frage, welche im Kontext der vier betreffenden Verse unweigerlich aufkommt, ist die, welches Wissen beziehungsweise welche Erkenntnis das Ich zu einer solch radikalen Ansicht führt. Die einzig konsequente Antwort auf das vorliegende Problem bietet ein Verweis auf eine wichtige Grundkonstante des Nietzscheschen Denkens.

O sancta simplicitas! In welcher seltsamen Vereinfachung und Fälschung lebt der Mensch! Man kann sich nicht zu Ende wundern, wenn man sich erst einmal die Augen für dies Wunder eingesetzt hat! Wie haben wir Alles um uns hell und frei und leicht und einfach gemacht! wie wussten wir unsern Sinnen einen Freipass für alles Oberflächliche, unserm Denken eine göttliche Begierde nach muthwilligen Sprüngen und Fehlschlüssen zu geben! - wie haben wir es von Anfang an verstanden, uns unsre Unwissenheit zu erhalten, um eine kaum begreifliche Freiheit, Unbedenklichkeit, Unvorsichtigkeit, Herzhaftigkeit, Heiterkeit des Lebens, um das Leben zu genießen! Und erst auf diesem nunmehr festen und granitnen Grunde von Unwissenheit durfte sich bisher die Wissenschaft erheben, der Wille zum Wissen auf dem Grunde eines viel gewaltigeren Willens, des Willens zum Nicht-wissen, zum Ungewissen, zum Unwahren!¹⁰²

Dieses Zitat verweist darauf, dass der anerkannte Wissens- beziehungsweise

¹⁰² Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, 1999, S. 41.

Wahrheitsbegriff lediglich eine sprachlich vermittelte Täuschung darstellt, welche sich aus einem einzigen Grund entwickelte, nämlich der Tatsache, dass die meisten Menschen gemäß ihrer schwachen psychologischen Konstitution nicht dazu im Stande sind, die Fatalität der eigentlichen Wahrheit zu ertragen. Die Bedingung der Möglichkeit der Entstehung eines fälschlicherweise als wahrhaftig betrachteten Wahrheitsbegriffs stellt somit das notwendig vorangegangene Vergessen der ursprünglichen Täuschung dar. Mit Hilfe der Bildung der metaphorischen Sprache entfaltete sich demnach eine Wahrheit, deren Wert sich bloß aus der Tatsache ergibt, dass sie in ihrer Eigenschaft als Illusion der Lebenspraxis in die Hände spielt. Wahrheit hat in diesem Zusammenhang nicht das Geringste mit objektiver Wahrhaftigkeit zu tun, vielmehr unterliegt sie den trügerischen Normen der Grammatik und dem Bedürfnis, sich in der persönlichen Existenz Halt und Sicherheit zu verschaffen. Um den „unverfälschten“ Begriff der Wahrheit genauer zu umreißen, führt Nietzsche als dessen hervorstechendste Eigenschaft die Hässlichkeit an, die ob ihrer beinahe Unerträglichkeit den Gegenpol zur „schönen Wahrheit“ der Sprache bzw. der Metaphysik verkörpert, obwohl ihr im eigentlichen Sinne Wahrhaftigkeit zugesprochen werden muss. Im 39. Aphorismus aus „Jenseits von Gut und Böse“ äußert sich der Philosoph dahingehend,

[...] dass sich die Stärke eines Geistes danach bemasse, wie viel er von der ‚Wahrheit‘ gerade noch aushielte, deutlicher, bis zu welchem Grade er sie verdünnt, verhüllt, versüßt, verdumft, verfälscht nöthig hätte.¹⁰³

Diese Zeilen deuten darauf hin, dass die Erkenntnis der „hässlichen Wahrheit“, welche vermittelt, dass es eben nichts gibt, was für wahr gehalten werden kann und daher im selben Atemzug Metaphysik und Religion korrumpiert, als ein Privileg desjenigen betrachtet werden muss, der die nötige „Tapferkeit des Gewissens“¹⁰⁴ besitzt, um sie ertragen zu können.

Diese in knapper Form wiederholte, wichtige Struktur des Nietzscheschen Projekts erscheint mir mehr als produktiv für die Interpretation des Gedichts „Worte des Dämons“ zu sein, da durch das Querlesen der beiden Texte eine Möglichkeit eröffnet wird, die Frage nach der Art des Wissens zu klären, welches innerhalb der letzten Strophe vom lyrischen Ich beansprucht wird. Ein Wissen, welches sich auf die Lebenswelt bezieht und das Ich dazu veranlasst, sich dem Leben zu entziehen und dem Tode zu nähern, könnte ein solches sein, das die „hässliche Wahrheit“

¹⁰³ Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, 1999, S. 57.

¹⁰⁴ Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, 1999, S. 19.

Nietzsches inklusive ihrer Abgründigkeit geschaut hat beziehungsweise sie in sich aufnimmt. In diesem Sinne ist es zulässig, die Worte Ehrensteins und die Lichtmetaphorik Nietzsches im eben angeführten ersten Zitat aus „Jenseits von Gut und Böse“ zu parallelisieren. Das Ehrensteinsche Lob des Tages, welches durch die Schwachen artikuliert wird, erscheint mit der Aussage Nietzsches deckungsgleich zu sein, welche besagt, dass sich diejenigen, denen es an Tapferkeit fehlt, alles durch eine von Täuschungen durchdrungene Weltsicht „hell und frei und leicht und einfach“¹⁰⁵ machen. Blickt man nun von einiger Entfernung auf die beiden betreffenden Textpassagen, so wird man feststellen, dass sie einander auf der Ebene der Bedeutung tatsächlich trefflich ergänzen beziehungsweise sogar gleichen. Vor allem besticht in diesem Kontext, dass Ehrenstein und Nietzsche unabhängig voneinander die Metapher der Gegensätzlichkeit von Helle und Finsternis für die Deskription desselben oder zumindest äußerst ähnlichen Zustandes verwenden. In meinen Augen resultiert dies nicht zuletzt aus dem Einfluss, den sowohl die Philosophie als auch die Stilistik Nietzsches zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf die Intellektuellenszene Wiens ausübte. Wie aus mehreren Quellen bestätigt werden konnte, beschäftigte sich auch Albert Ehrenstein, vordringlich anhand eigener Lektüre und der Diskussion mit ihm bekannten Künstlern und Denkern der Wiener Kaffeehausszene, mit den Werken des Nihilisten, was mit hoher Wahrscheinlichkeit in seinen Gedichten Niederschlag fand.¹⁰⁶

Um zum Material des zu besprechenden Poems zurückzukehren, bleibt im Anschluss an all die bereits dargelegten Ausführungen noch zu fragen, welcher inneren Logik das Gedicht folgt oder ob es sich um eine unsystematische Aneinanderreihung unterschiedlicher Eindrücke ohne erkennbare gestalterische Norm handelt. Wie zu Beginn der Betrachtungen erwähnt wurde, bleibt zu prüfen, ob eine aus formaler Sicht naheliegende Rahmung der zweiten Strophe durch die erste und dritte festgestellt werden kann. Dieser strukturellen Vorahnung kann in dem Sinne etwas abgewonnen werden, als die prinzipiellen Themen der rahmenden Strophen einander im Gegensatz zum Mittelteil gleichen. Die Abschnitte eins und drei behandeln die Dunkelheit der ichzentrierten Existenz, während Abschnitt zwei auf ein lichtdurchflutetes Dasein voller Lebensfreude rekurriert oder besser gesagt zu rekurrieren versucht. In Analogie dazu verweist der zweite Abschnitt somit auf die „schöne Wahrheit“ der Nietzscheschen Begriffsbildung, während die ihn

¹⁰⁵ Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, 1999, S. 41.

¹⁰⁶ Vgl. Beigel, 1972, S. 87 – 88.

umgebenden Verse die „hässliche Wahrheit“ entwickeln und das sprechende Ich als tapferes Wesen zu erkennen geben, das die Einsicht in die unerbittliche Wirklichkeit und deren grundsätzliche Sinnlosigkeit besitzt. Die Tatsache, dass die Beschreibung der Helligkeit ausgesprochen stark durch die Perspektive der Dunkelheit geprägt ist, verdeutlicht, wie sehr das Ich der schon häufig erwähnten Ichzentrierung verpflichtet beziehungsweise ausgeliefert ist. Der diesbezüglich kreierte Neologismus der „Ichbesessenheit“, welcher in diesem Gedicht vom Autor selbst eingeführt wird, drückt die gedankliche Befangenheit und fehlende Weltbezüglichkeit des Subjekts in so pointierter Form aus, dass der betreffende Terminus in der Sekundärliteratur zum Leitbegriff des gesamten Ehrensteinschen Frühwerks avancierte.

4.3.1.6 Unrast

Ich laufe wild, geschlechtstoll durch die Straßen.
Der Sommer beschenkt mich,
der Winter bedrängt mich,
nichts kann ich fassen.

Ich schreie hin,
schreie her,
gehe Wege,
gehe sie zurück,
keiner bringt mir
mich zurück.

Schon trägt ein Kahn
durch schweren Nebel
die Seele mir,
die abwärts schwirrt.
Ich weiß nichts mehr.¹⁰⁷

„Ich weiß nichts mehr.“¹⁰⁸ – Dieser Satz stellt ohne Zweifel den Dreh- und Angelpunkt des gesamten Gedichts dar, welches sich neuerlich um die Fesselung des Ichs an seine im Grunde haltlose Selbstbezüglichkeit rankt. Allerdings erweitert das lyrische Stück die Problematik um die Ausgestaltung einer wichtigen Komponente, auf die es in weiterer Folge einzugehen gilt.

Die erste Strophe benennt die Unfähigkeit des Ichs, sich zu den Dingen der Welt in adäquater Weise zu verhalten. Schon mehrmals haben wir gesehen, wie sehr diese schmerzliche Tatsache das Subjekt der Ehrensteinschen Texte belastet, was auch in diesem Zusammenhang wieder augenscheinlich wird. Zunächst wird die Orientierungs- und Bezuglosigkeit des Ichs dadurch exemplifiziert, dass es „wild,

¹⁰⁷ Ehrenstein, 1997, S. 62, „Unrast“.

¹⁰⁸ Ehrenstein, 1997, S. 62, „Unrast“.

geschlechtstoll“ durch die Stadt läuft, ohne ein bestimmtes Ziel zu verfolgen, außer eventuell die Befriedigung seiner Triebhaftigkeit. Es entsteht der Eindruck, als wäre das Ich nicht dazu in der Lage, den Anfang oder das Ende, geschweige denn irgendeinen Fixpunkt seiner Odyssee tatsächlich zu benennen beziehungsweise festzumachen. An diese nicht enden wollende Ziellosigkeit schließt sich in weiterer Folge die Klage über den nicht vorhandenen Kontakt zum Außen. Die Zeilen „Der Sommer beschenkt mich, / der Winter bedrängt mich, / nichts kann ich fassen“¹⁰⁹ unterstreichen diese Grundproblematik vermittelt einer jahreszeitlichen Metapher. Die Aneinanderreihung der beiden Gegenpole Sommer und Winter beschreibt die Universalität der Kontaktarmut, unter welcher das Ich in existentieller Radikalität zu leiden hat. Es zeigt sich, dass sowohl positive Impulse wie das Beschenkt-Werden als auch negative wie das Bedrängt-Werden nicht zum Ich durchdringen und daher auch ihre Fassbarkeit verlieren.

Obwohl das Subjekt der Auseinandersetzung keine äußeren Reize mehr verarbeiten kann, generiert es dennoch Emotionen, die offenbar ihm selbst beziehungsweise seiner unerfüllten Hoffnung auf eine Etablierung einer einheitlichen Weltsicht entspringen. Diese Tatsache wird in den ersten beiden Versen der zweiten Strophe thematisiert, in denen das bekannte Motiv des innerlichen Schreis ausgelöst durch überdimensionales Unglück verarbeitet wird. Die folgenden Zeilen nehmen erneut die Problematik der Orientierungslosigkeit des allerersten Verses auf und machen deutlich, dass das Ich seiner Gerichtetheit gänzlich verlustig geworden ist. Die anaphorisch-parallelistische Struktur der betreffenden Zeilen fügt sich einwandfrei in das Bild der sich ständig wiederholenden, jedoch niemals sinnfällig werdenden Bewegung des Subjekts. Die resignative Feststellung „keiner bringt mir / mich zurück“¹¹⁰ bringt die Klage des Ichs schließlich auf den Punkt: Im Grunde ist das Subjekt des Gedichtes ein suchendes, jedoch nicht eines, das im Wesentlichen die Welt beziehungsweise den Bezug zu ihr sucht, sondern eines, das sich selbst in der Einheit seiner Subjektivität zu finden hofft. In selten deutlicherer Manier kommentiert der Dichter an dieser Stelle den Hauptproblemkreis der ichzentrierten Poeme der Sammlung „Die weiße Zeit“ anhand fünf knapper Worte. Mit diagnostischer Genauigkeit wird festgestellt, dass alles beschriebene Elend und Leid von der traumatischen Erfahrung des Verlustes der systematischen Einheit der Subjektivität her zu interpretieren ist und das so oft erwähnte Fehlen einer Relationalität zum

¹⁰⁹ Ehrenstein, 1997, S. 62, „Unrast“.

¹¹⁰ Ehrenstein, 1997, S. 62, „Unrast“.

Außen lediglich ein Symptom der inneren Zerrissenheit des Ich bedeutet. In diesem Kontext wird klar, dass das lyrische Ich in allen selbstreferenziellen Gedichten im Grunde ein Paradoxon entwickelt, welches daraus besteht, dass das Subjekt unentwegt auf genau dasjenige als einzigen existentiellen Fixpunkt verweist, wessen es schon längst nicht mehr habhaft ist, nämlich der Gewissheit seiner selbst. Aus diesen Beobachtungen lässt sich nun der interessante Schluss ziehen, dass die Ichbesessenheit in nuce als eine Reaktion auf die tragische Ichlosigkeit gesehen werden muss und somit die Brüche und Antithesen beziehungsweise systemkritische Perspektive der Gedichte erklärt werden kann. Die Negation der Existenz einer ungeliebten Tatsache, in diesem Falle das Fehlen des Subjektzusammenhangs, kann durchaus dazu führen, sich selbst zu täuschen und exakt dasjenige als unverrückbar zu setzen, das eben nicht vorhanden ist, um nicht an den Folgen der Härte der Wirklichkeit zu Grunde zu gehen. Dieses psychologische Phänomen erscheint mir im Kontext der Ichzentrierung der Ehrensteinschen Texte wirksam zu werden und seine Kreise zu ziehen.

Die letzte Strophe knüpft an das bereits Gesagte an und beschreibt die Todesstunde der Seele des lyrischen Ichs – eine ungewöhnlich ehrliche Bestandsaufnahme der vorherrschenden Situation. Das Bild des Kahns, welche die Seele durch düstere Gefilde in die Unterwelt bringt, ist ein offenbar antikes, da es den Mythos der Überfahrt der Toten über den Styx aufnimmt und ausgestaltet. Im Rahmen dieser Zeilen zeigt das Ich zum ersten Mal ein unverstelltes Verständnis dafür, woran es eigentlich leidet, nämlich, dass es sich selbst uneins geworden ist. Aus diesem Grund muss auch der alte, bedeutungsschwere Terminus der Seele als Inbegriff von Einheit und Wesenhaftigkeit zu Grabe getragen werden, was Ehrenstein an dieser Stelle auch durchexerziert. Nach diesem folgenreichen Eingeständnis bleibt in weiterer Folge bloß die Tatsache bestehen, dass es nichts mehr zu wissen gibt, nicht einmal die Einheit dessen, was uns am nächsten zu sein scheint. So wenig er es in anderen Zusammenhängen ist, so sehr ist es der Autor hier – Nihilist.

4.3.1.7 Fazit

Zusammenfassend sollen nun die wichtigsten Angelpunkte der Auseinandersetzung Ehrensteins mit dem Thema „Ich“ aufgeführt werden:

1. Das Ich stellt sowohl das Zentrum als auch den Ermöglichungsgrund der Ehrensteinschen Lyrik überhaupt dar. Die Problematik der inneren Zerrissenheit,

welche von ihm ausgeht, überschattet die Gedichte der zu thematisierenden Sammlung entweder explizit oder implizit, allerdings immer in hohem Maße. Sie speist sich nicht zuletzt aus dem philosophischen Dilemma der expressionistischen Periode, die traditionelle Einheit des Subjekts nicht mehr nachweisen zu können beziehungsweise absichtlich nicht konstatieren zu wollen.

2. Die Krankheit des Ichs, welche sich aus der eigenen Ungewissheit und der damit einhergehenden Unfähigkeit der Kontaktaufnahme mit der Außenwelt ergibt, beschreibt die Wurzel aller Leiderfahrung, die in den Werken Ehrensteins so eindrucksvoll ihren Niederschlag findet.
3. Mit dem radikalen Zweifel an der Einheit des Subjekts und an der Möglichkeit einer befriedigenden Interaktion mit der Sphäre des Äußeren erwachen auch Zweifel an Begriffen wie Wahrheit, Sprache und Erkenntnisfähigkeit. Das Welt- und Selbstbild des lyrischen Ichs tritt somit als gänzlich erschüttertes auf den Plan.
4. Trotz aller Leidgeprüftheit und negativer Selbsteinschätzung verliert das Ich erstaunlicherweise nicht die Hoffnung auf positive Erfahrungen und die grundsätzliche Möglichkeit einer besseren Welt.
5. Die große Bedeutung der Gegensätzlichkeit beziehungsweise der Paradoxie innerhalb der frühen Lyrik Ehrensteins wird im Themenbereich des Ichs besonders deutlich. So sehr das Ich die Zerspaltung des eigenen Subjekts beklagt, es beruft sich in jedem Vers doch wieder auf sich selbst, was wiederum die Einheit des als fragmentiert charakterisierten Ichs voraussetzt.

4.3.2 Welt

Wie schon im vorangegangenen Kapitel erwähnt, stellt die Sphäre des Gegenständlichen beziehungsweise all dessen, was sich außerhalb des Ichs befindet, einen ebenso problematischen Themenkomplex wie die Uneinheitlichkeit der Subjektivität dar. Die unüberbrückbar scheinende Kluft zwischen der gedanklichen Setzung eines Ichs und der erbarmungslosen Empirie der Welt wird im Zuge der expressionistischen Beschäftigung zur zentralen Motivik hochstilisiert. Als sinnvolle Gründe für diese Entwicklung müssen mehrere Faktoren angesehen werden. Die einflussreichsten jedoch sind, neben der Zerrissenheit des Subjekts und der daraus resultierenden Bezugsunfähigkeit, die politisch-soziale Wirklichkeit um die Jahrhundertwende und die allgemeine Tendenz zur Zerstörung traditioneller

Wertesysteme, welche eine alle Lebensbereiche betreffende psychologische Verunsicherung der Menschen heraufbeschwor. Die Welt des Expressionismus kann weder als hinreichend sicher und friedlich, noch als menschenfreundlich bezeichnet werden. Vielmehr existierten zahlreiche Gegebenheiten, denen man sich auf unterschiedlichste Weisen zu entziehen versuchte, zum Beispiel Krieg, Fortschritt, Entindividualisierung, Verstädterung, kapitalistische Strukturen und die Erschütterung gewohnter Wahrnehmungs- und Erkenntnisstrukturen.

Albert Ehrenstein thematisiert in seinen Gedichten, die sich im Gegensatz zur radikalen Innensicht der ichzentrierten Lyrik den Strukturen der Welt annehmen, hauptsächlich gesellschaftspolitische Probleme des frühen 20. Jahrhunderts, die er dank seines scharfen Blicks als solche enttarnt und gleichzeitig als Vorboten der Katastrophe des Ersten Weltkriegs anprangert. In unterschiedlicher Form übt der Autor Kritik an bestehenden Verhältnissen und führt, wiederum in erster Linie aus der Ich-Perspektive, die Verzweiflung und Haltlosigkeit des Individuums im Sog der Dekadenz alter Ordnungen vor. Die im Zuge des vorigen Kapitels konstatierte Unfähigkeit des lyrischen Ichs, eine sinnvolle Beziehung zur äußeren Welt herzustellen, bleibt auch weiterhin eine wichtige Folie der Interpretation Ehrensteinscher Texte, da sie die in ihnen herrschende grundlegende Atmosphäre der Abneigung gegenüber allen weltlichen Gegebenheiten expliziert.

4.3.2.1 Monolog

Ich Jean Czernohlavek, Großzahlmarqueur und
Erboberkellner vom Café Sonett,
bin ein armes Hascherl.
Ins Untergymnasium ließ man mich gehen,
doch von den Stiefeln wich die Wichse,
es kam Konkurs.
Nun steh' ich hier und leide
Abzüge, wenn Gebäck fehlt.
Andere sagen's, ich aber fühl' es,
wie sehr nach Salz das fremde Brot schmeckt!
Und ewig kommen Gäste.
Monokel zerschellen der schielenden Schieber;
Knaben, die noch ihr Bett beschlafen, schleichen
her, mit den sehrenden Augen bestreichen
sie die zweischenkligen Mädchen. Schlüpfenden Blickes.
Bartfrohe danken schon den Göttern, die ihnen
die sanften Gruben gruben,
der breiigen Weiber, die sich gern unterbreiten.
Wie Schmutz liegen unter den Augen ihnen grau
die süß verbrachten Nächte.
Was haben wir davon?!
Höchstens pumpen sie mich an,
die Schlankeln, die Literaten,
die in Manuskripten hausieren.

Ich bin halt doch ein guter Kerl!
Ich freue mich mit den liebenden Augen,
ich freue mich mit den Gewinnern der Spiele,
ich freue mich mit den sanft tuenden Dieben,
wenn sie nach langer Mühe geerntet haben den Pelz.
Hie und da schwillt von der Stadtbahn her
der ruhmredige Pfiff einer Lokomotive.
Dann möchte' ich ins Freie.
Schön wär's schon in Ischl oder in Aussee
eine Filiale zu haben, pardon, ein eigenes Café.
Doch nicht von dieser Welt ist mein Reich,
ich komme sofort, bitte sehr, bitte gleich!¹¹¹

Dieses für die Sammlung im Grunde untypische Gedicht bespricht einen interessanten Aspekt der Auseinandersetzung des lyrischen Ichs mit der Welt. Es stellt eine Art Milieustudie des Soziotops „Kaffeehaus“ dar und thematisiert ausgehend von der Gästeschafft dieser Örtlichkeit die allgemein-gesellschaftlichen Strukturen um 1900. Doch bevor der Inhalt einer genaueren Analyse unterzogen wird, sollen wie gewohnt die formalen Eigenheiten des Poems Beachtung finden. Zunächst fällt auf, dass lediglich die Verse 13 und 14, 33 und 34, sowie die Verse 35 und 36 reimen. Ansonsten sind keinerlei Merkmale einer einheitlichen Formgebung zu erkennen, da weder ein durchgehender Rhythmus noch eine einigermaßen angegliche Verslänge und strophische Gliederung existiert. Es handelt sich also nicht um ein klassisch geformtes Gedicht, sondern viel eher um die Niederschrift eines inneren Monologs in poetischer Sprache. Bemerkenswert ist, dass das lyrische Ich in diesem Fall einen Namen und eine Charakterisierung erfährt und sich daher von den abstrakten Ich-Aussagen der übrigen Werke abhebt. Wesentliche Eigenheiten der dichterischen Sprache Ehrensteins sind in „Monolog“ jedoch genauso verwirklicht wie in etlichen anderen Gedichten des Lyrikbandes. Zu diesen immer wiederkehrenden formalen Gestaltungsprinzipien gehören vor allem Enjambements, Genetivmetaphern, Anaphern, Alliterationen und Neologismen. Ansonsten grenzt sich das Poem auf Grund seiner inhaltlichen Klarheit und eindeutigen Referenzen von einem Großteil der Werke der Sammlung ab. Gemeinsamkeiten in der Darstellungsweise können somit vorwiegend mit den balladenartigen Gedichten, wie „Der Ritter Rokoko“ oder „Ein Auswanderer“, gefunden werden, die ebenfalls das Schicksal eines Helden in narrativer Form wiedergeben, allerdings auch dramatische Elemente in sich bergen. Im Falle von „Monolog“ heißt der Held Jean Czernohlavek, der von seinem Dasein als Oberkellner eines Kaffeehauses berichtet und gleichzeitig die unterschiedlichen Menschentypen,

¹¹¹ Ehrenstein, 1997, S. 19, „Monolog“.

welche das Etablissement frequentieren, beschreibt. Das eigene Leben bleibt dabei nicht im Hintergrund, vielmehr fungiert die Schilderung desselben als Grundtenor und Ausgangsbasis aller Erzählungen über die Verfasstheit der Gästeschaft. Im Mittelpunkt des Poems steht demnach genau genommen nicht die exakte sozialkritische Analyse derer, die sich innerhalb der Kaffeehauskultur zu Hause fühlen, sondern die tragische Existenz des Berichterstatters, des lyrischen Ichs, das unter den Repressionen der modernen Gesellschaft zu leiden hat. Die Sprecherfigur der monologischen Rede nimmt in diesem Zusammenhang eine zwiegespaltene Position ein: Einerseits ist Herr Czernohlavek auf Grund seines Berufs und der steigenden Popularität der Kaffeehauskultur ein integrativer Bestandteil des gesellschaftlichen Systems um die Jahrhundertwende, andererseits versteht er sich selbst als Ausgestoßener der bürgerlichen Welt, da er – zu Höherem berufen – bloß eine dienende Rolle ausführt, die ihm durch seine Ahnen vorgegeben ist. Die Selbstwahrnehmung als Außenseiter scheint in Fall des Oberkellners eine wichtige Rolle zu spielen und somit auch die Problematik der Opposition des Individuums zur Welt, welche sich bis zum Ende des Poems deutlich zuspitzt.

Am Beginn des Gedichtes steht die Vorstellung des Protagonisten, der sich selbst als „Großzahlmarqueur“ und „Erboberkellner“ betitelt. Die beiden Wortschöpfungen Ehrensteins, welche eine unverwechselbare Ähnlichkeit zu tatsächlich existenten kaiserlich-königlichen Berufsbezeichnungen aufweisen, sind die ersten Indikatoren für den gesellschaftskritischen Duktus des gesamten Textes. Die Präsentation der ehrenwerten Berufsbezeichnungen wird zudem jäh von der Aussage „bin ein armes Hascherl“¹¹² gefolgt. Es lässt sich also schon aus der Gestaltung des ersten Satzes erahnen, dass das Leben des Herrn Czernohlavek eigentlich als trostlose Existenz gedeutet werden muss, da das Sprecher-Ich selbst seine Unzufriedenheit mit der eigenen Position und dem ihm beschiedenen Schicksal ohne Umschweife äußert. In den folgenden drei Versen macht der Oberkellner einen kurzen Blick zurück in die Vergangenheit, der dem Leser offenbart, dass das lyrische Ich wohl einer Familie mittlerer bis niederer sozialer Schicht angehörte, die ihm den Weg zur Bildung zwar zu eröffnen versuchte, es allerdings nie zu einer umfangreichen Ausbildung des Sprosses kam. Die Verse „doch von den Stiefeln wich die Wichse, / es kam Konkurs“¹¹³ verraten, dass die vorschnelle Beendigung der Schule mit einem massiven finanziellen Elend der Familie einherging und somit jegliche höhere Bildung

¹¹² Ehrenstein, 1997, S. 19, „Monolog“.

¹¹³ Ehrenstein, 1997, S. 19, „Monolog“.

für den Sohn in unerreichbare Ferne rückte. So trat er in die Fußstapfen seines wahrscheinlich aus fernerer Teilen der Monarchie zugezogenen Vaters oder Großvaters – worauf der slawische Familienname hindeutet – und trat seine Stellung als „Erboberkellner“ des Cafés Sonett an. Nach der knappen Erläuterung des Werdegangs beschreiben die vier folgenden Zeilen die gegenwärtige Situation des Sprechers, der zweifelsfrei darunter leidet, von äußeren Umständen abhängig gewesen zu sein und seine Lebensträume nicht erfüllt haben zu können. Nun fristet er sein Dasein in einem Beruf, der ihm täglich das bürgerliche Leben vor Augen führt, das er selbst hätte erreichen wollen. Bis inklusive Vers zehn nimmt das lyrische Ich Bezug auf die eigene Persönlichkeit, um anschließend diejenigen zu beschreiben, die Tag für Tag das Kaffeehaus besuchen. Erst wieder in den letzten sieben Zeilen kehrt es zurück zu sich selbst und artikuliert seine Träume für die Zukunft. In diesem Abschnitt gelangt ein wesentlicher Charakterzug des Herrn Czernohlavek in den Blick des Rezipienten, nämlich die fehlende Konsequenz, eine bessere Welt nicht bloß hoffend zu erwarten, sondern mit eigenem Einsatz zu errichten. Mit dem Pfiff einer Lokomotive sehnt der Protagonist seine individuelle Freiheit herbei, die erst durch die Gründung eines Cafés fern der Stadt Wien perfekt wäre. Doch bevor er seine Gedanken weiterspinnen kann, holt ihn offenbar der Zuruf eines Gastes auf den Boden der Tatsachen zurück und der Kellner kommentiert seine realitätsfernen Schwärmereien mit dem berühmten Bibelzitat „Doch nicht von dieser Welt ist mein Reich“¹¹⁴. Dies zeigt deutlich, dass Herr Czernohlavek sein Unglück zwar kennt und beklagt, jedoch im Kontext der undurchlässigen, verhärteten Gesellschaftsstrukturen keinen Ausweg sieht, jemals in der Lage zu sein, seine Wünsche in die Tat umzusetzen. Aus diesem Grund konzentriert er sich auf seine Tätigkeit und verbirgt weiterhin das Leid unter dem Mantel der immer zu Diensten stehenden Freundlichkeit des „Großzahlmarqueurs“. Die bereits angesprochene Ambivalenz der Figur des Kellners wird im Rahmen der letzten Zeilen endgültig transparent, da die Zugehörigkeit des Protagonisten sowohl zur „Welt des Seins“, als auch zur „Welt des Scheins“ auf den Punkt gebracht wird: Zum einen begreift er sich selbst als Außenstehender und kritisiert die Unbarmherzigkeit und Starre der Gesellschaft, zum anderen verkörpert er durch seinen Beruf, den devoten Umgang mit den ihm überlegenen Gästen und seinem Wunsch nach einer Besserstellung innerhalb eben dieses Systems ein Paradebeispiel der Aufrechterhaltung bestehender Verhältnisse.

¹¹⁴ Ehrenstein, 1997, S. 19, „Monolog“.

Da die Figur des Sprechers in beiden Welten verwurzelt ist, reicht der Wunsch nach einer offenen Gesellschaft mit gleichen Chancen nicht aus, um aus ihm einen revolutionären Anspruch abzuleiten, der politisch fassbar wäre. Vielmehr verschiebt der Hauptakteur des Gedichts die Lösung seiner Probleme in den Bereich der Vorstellung beziehungsweise des Jenseits und erträgt geduldig und in guter christlicher Manier die Leid bringenden Wirrnisse der Welt.

Neben der Darstellung der misslichen Lage des „Erboberkellners“ tritt die Analyse der Eigenheiten der modernen Gesellschaft anhand der Beschreibung der Kaffeehausgäste in der Mitte des Gedichts in den Vordergrund. Dort trifft man sowohl auf Bürger höherer sozialer Schichten, heranwachsende Knaben, die jungen Mädchen nachstellen, alte Männer und verführungswillige Frauen als auch auf mittellose Künstler, Spieler und Diebe. So unterschiedlich sie auch sein mögen, repräsentiert doch jeder von ihnen einen gängigen Typus des Kaffeehausbesuchers sowie einen wichtigen Teil der Gesellschaft um die Jahrhundertwende. Zentral erscheint mir in diesem Kontext die Tatsache, dass sie alle durch überschwängliche Selbstdarstellungen zur Etablierung einer im Poem ganz deutlich hervortretenden Scheinwelt beitragen. Man mimt noble Gesinnung, künstlerische Begabung, Sorgenfreiheit und Lebenslust, während in Wahrheit Immoralität, individuelle Verzweiflung und finanzielle Missstände herrschen. Es zeigt sich also, dass es sich bei der existentiellen Spannung zwischen individuellen Vorstellungen und gesamtgesellschaftlichen Strukturen nicht um ein Einzelphänomen handelt, das den Oberkellner Herr Czernohlavek betrifft, sondern um ein weit reichendes Problem, das sogar auf die Gesellschaft an sich umzulegen ist. Überspitzt formuliert kann man behaupten, dass der Sprecher des Monologs als konkretes Beispiel des allgemeinen sozialen Problems der Aufrechterhaltung einer Scheinwelt fungiert, während es im Inneren der Gesellschaft bereits zu brodeln beginnt und traditionelle Werte gehörig ins Wanken geraten. Wenn man diese am Gedicht gemachten Beobachtungen mit der historischen Realität des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhundert vergleicht, so wird man feststellen, dass der Vielvölkerstaat des Habsburgerreiches auf Grund ethnischer Divergenzen und unterschiedlicher nationaler Bedürfnisse innerhalb der Bevölkerung tatsächlich in der Krise war. Da das österreichische Kaiserhaus diese massiven Probleme lange Zeit unter den Tisch zu kehren versuchte beziehungsweise zweifelhaftes Handeln zur Vereinheitlichung der Völker setzte, liegt es nahe, dass auch in der Wiener Gesellschaft eine tendenzielle Schönfärberei

der prekären Lage vorherrschte. Es ist somit nicht verwunderlich, dass die Wiener Kaffeehauskultur der Jahrhundertwende eine soziale Atmosphäre beförderte, die an der Erhaltung einer konfliktfreien Scheinwelt interessiert war. Schriftsteller wie Ehrenstein, die an dieser kulturellen Ausprägung teilhatten, konnten die Dekadenz des dort verkehrenden Bevölkerungsquerschnitts allerdings durchaus erkennen und artikulieren, wie das vorliegende Gedicht beweist.

4.3.2.2 Auf der Flucht

Dämmerig unter den schweigenden Bäumen hin ich ging, ging
schattende Mauern entlang, schattend vor mich hin.
Und es war die süße Stille, der tiefste Gast mir.
Doch die fernen Donner wolkten heran,
und die Berge der Gipfel
schnoben schütternd unter Sturmesband.
Leichten Schrittes sprang ich zu der Titanen Tänzen [sic], fiel.
Abwärts sickert als Schnee nun der Himmel,
hinschwindet mein Salz,
ich ächze an Ufern, die mit Steinen bestreut sind.
Aller Erdenwege Staub und Schmutz an meine [sic] Füßen,
weh mir, daß ich noch in den Kot der Zukunft steigen muß!

Und strotzt aus roten Wangen kaum ihr lallend Wort,
mich jammert schon der Säuglinge, die da stündlich,
unzählig wie die Mücken, stürzen an den Tag.
An sie auch werden schwarze Rosen dringen,
schon hör' ich an ihr grauergrämtes Haar klingen
schöner Wimpern Abendgesang:
„Unter Träumen, Wollustschäumen
geht das Leben zu schattenlosen Bäumen
der unteren Welt.
Himmel blau und Himmel rot,
morgen sind wir alle tot!“¹¹⁵

Vom sozialkritischen Grundtenor des zuletzt interpretierten Gedichts wird im Kontext des Werkes „Auf der Flucht“ zusehends abstrahiert. Hier tritt einmal mehr die radikale und düstere Basslinie der Weltsicht des lyrischen Ichs auf den Plan, welche die allgemeine Verfassung der Lebenswelt und ihre Zukunft in den Blick nimmt. Die Vorhersage der bevorstehenden Apokalypse der Welt, wie sie das Sprecher-Ich kennt, bildet dabei den Referenzpunkt aller einzelnen Bilder des Gedichts.

Formal betrachtet fällt zuerst der Absatz auf, welcher die 23 Verszeilen in zwei etwa gleich große Blöcke teilt. Diese Unterteilung erscheint sich in erster Linie aus dem Inhalt des Poems zu ergeben, das einleitend ein Naturbild beziehungsweise den Spaziergang des Ichs durch eine stürmische Landschaft schildert. Mit dem Ende des Abschnitts endet auch die Beschreibung der Natur und die Problematik der

¹¹⁵ Ehrenstein, 1997, S. 43, „Auf der Flucht“.

Menschenwelt wird behandelt, die schließlich in der Todesprophezeiung undefinierbarer Stimmen kulminiert. Wie gewohnt ist weder eine einheitliche Verslänge oder Hebungsanzahl, noch eine durchgängige Reimung innerhalb des Gedichts zu erkennen, allerdings treten in der zweiten Strophe drei Verspaare auf, die gereimt sind. Was die Sprache Ehrensteins anbelangt, so sind bereits die ersten beiden Verse bemerkenswert, da sie eine Anadiplose, ein Enjambement und eine Anapher – allesamt Formen des Redeschmucks, die der Dichter gerne verwendet – enthalten. Außerdem ist eine Häufung des „Sch“-Lautes offensichtlich, die sich zu allererst durch die Worte „schweigend“ und „schattend“ ergibt. Doch auch über die beiden ersten Zeilen hinaus zeigt sich, dass die Laute „sch“ und „s“ eine wichtige Rolle in der Strophe spielen, da immerhin achtzehn Worte mit den betreffenden Anlauten gezählt werden können, insgesamt sind es 28. Die hohe Frequenz solcher Begriffe erfüllt sicherlich einen onomatopoetischen Zweck und unterstreicht auf lautliche Weise den bedrohlichen Klang des wütenden Sturms. Zu der auditiven Gestaltung des Unwetters tritt auch eine einprägsame visuelle hinzu, die vor allem durch die dämmrige, schattenbehaftete und wolkenreiche Beschreibung der Licht- und Himmelsverhältnisse befördert wird. Wie schon eingangs erwähnt, handelt der erste Abschnitt von dem Weg des lyrischen Ichs durch die Natur, welche zunächst von einer düsteren Stille erfüllt ist, jedoch nach und nach die Vorboten eines fürchterlichen Sturmes nahen: „Doch die fernen Donner wolken heran, / und die Berge der Wipfel / schnoben schütternd unter Sturmehand.“¹¹⁶ Die einzelnen Formulierungen dieser Zeilen machen die scharfe Beobachtungsgabe Albert Ehrensteins deutlich, der die Atmosphäre des losbrechenden Unwetters knapp aber effektiv einzufangen vermag. Die Neuschöpfung des Verbs „wolken“, die Metapher der wie Berge erscheinenden Bäume sowie die durch ein Homoioprochoron verdeutlichte Auswirkung des Windes treffen exakt das darzustellende Naturphänomen und verleihen dem Gedicht enorme Intensität. In den folgenden Versen spitzt sich die Situation weiter zu: Das lyrische Ich beschleunigt seinen Schritt und stolpert, Schneetreiben setzt ein und der Boden verwandelt sich in einen schmutzigen, morastartigen Untergrund. Es ist bezeichnend, dass ab der Zeile acht, in der es zu schneien beginnt, ein Tempuswechsel vom Imperfekt zum Präsens vorgenommen wird. Wie auch in der Prosa begleitet eine solche Maßnahme den Höhepunkt einer besonderen Situation, um eine aktuelle Nähe zum Leser

¹¹⁶ Ehrenstein, 1997, S. 43, „Auf der Flucht“.

herzustellen. Durch die plötzliche Einsetzung der Gegenwart werden Rezipient und erzähltes Geschehen enger aneinander geführt, da sich der Leser anhand der Zeitgleichheit besser mit der Schilderung identifizieren kann. Das weit verbreitete Stilmittel verfehlt auch hier nicht seine Wirkung und rückt zusätzlich den Angstzustand des Sprecher-Ichs ins Zentrum des Geschehens. Der Himmel bricht nun scheinbar über dem verzweifelt Menschen zusammen und trifft in Form des Schnees auf die Erde. Das von Erschöpfung geplagte Ich läuft weiter, der Schweiß wird ihm zwar von der Stirn gewaschen, doch an seinen Füßen haftet mehr denn je der unausweichliche Schmutz des Untergrunds. An dieser Stelle ist eine deutliche Abwärtsbewegung innerhalb des Gedichts zu bemerken, die das Ausmaß des Sturms radikalisiert und parallel dazu die bereits diagnostizierte Dekadenz der gesamten Lebenswelt bebildert. Mit dem Ausruf „weh mir, daß ich noch in den Kot der Zukunft steigen muß“¹¹⁷ endet die erste Strophe und stellt gleichzeitig das Bindeglied zur Thematik des folgenden Abschnitts dar.

Die Beschreibung der Naturgewalt wird an ihrem Höhepunkt verlassen, um nun den negativ-prophetischen Vorhersagen des lyrischen Ichs bezüglich der Menschheit Raum zu geben. Der Abschnitt setzt mit der Geburt von Säuglingen ein, die „unzählig wie die Mücken, stürzen an den Tag“¹¹⁸ und deren Schicksal schon vor ihrem ersten Schrei besiegelt ist. Sie werden an der Welt verzweifeln und rapide altern, durch „schwarze Rosen“ angerührt werden und mit „grauergrämte[m] Haar“ dem Tod entgegengehen. Schließlich verkünden sirenenhafte Stimmen das Ende des Daseins, indem sie die rasche Vergänglichkeit des ohnehin glücklosen Lebens ausrufen und den in Kürze eintretenden Tod prophezeien. Die beiden letzten Verse „Himmel blau und Himmel rot, / morgen sind wir alle tot“¹¹⁹ zeigen mit der bestechenden Logik eines Kinderreims auf, dass die Tage auf Erden für jedermann in naher Zukunft gezählt sein werden. Die Unausweichlichkeit dieses apokalyptischen Ereignisses wird durch die klare, singspielartige Botschaft, die eine ungeheuer beklemmende Stimmung transportiert, untermauert. Sie enthält den einst blauen sowie den schon bald durch das Blut des Krieges rot gefärbten Himmel, der das endgültige Zeichen dafür sein wird, dass die Menschheit zu Grunde geht.

Das Gedicht „Auf der Flucht“ setzt sich auf völlig andere Weise als das zuvor erläuterte Werk „Monolog“ mit der Problematik der Lebenswelt auseinander.

¹¹⁷ Ehrenstein, 1997, S. 43, „Auf der Flucht“.

¹¹⁸ Ehrenstein, 1997, S. 43, „Auf der Flucht“.

¹¹⁹ Ehrenstein, 1997, S. 43, „Auf der Flucht“.

Während die Geschichte des Oberkellners Czernohlavek die Eigenheiten der modernen Gesellschaft in den Blick nimmt, so widmet sich dieses Poem einer viel universelleren Thematik, nämlich der Vorhersage des bevorstehenden Untergangs. Obwohl der Autor nicht explizit einen zu erwartenden Krieg als eben solches Ereignis nennt, spricht einiges dafür, die Apokalypse in diesem Sinne zu deuten. Auch wenn man die Vorboten des grausamen Geschehens zu erkennen vermag und sich deshalb wie das lyrische Ich „auf der Flucht“ vor dem Unausweichlichen befindet, kann man ihm nicht entkommen, da der Sturm jeden erfasst, der „aller Erdenwege Staub und Schmutz“ an den Füßen trägt. In diesem Kontext wird auch der Zusammenhang zwischen dem ersten Teil des Gedichts, also der Schilderung des Sturms, und der zweiten Strophe klar: Offenbar fungiert der Sturm als Metapher des Untergangs, der ebenso über die Menschheit hereinbrechen und alles dem Erdboden gleichmachen wird wie ein großes Unwetter. Betrachtet man nun das Gedicht als ganzes, so wird ersichtlich, dass „Monolog“ und „Auf der Flucht“ doch eine wesentliche Gemeinsamkeit hegen: Beide Gedichte handeln von der negativen Entwicklung der Menschenwelt, die auf eine folgenschwere Selbstzerstörung zusteuert, von der niemand ausgenommen ist: Nicht der brave Herr Czernohlavek, dem die Welt einen Strich durch die Lebensplanung gemacht hat, und auch nicht der beinahe schuldlos wirkende Seher der Katastrophe, der warnt und versucht, dem Unheil zu entrinnen.

4.3.2.3 Kritik

Zu Bergen eine Mühe keucht,
ein Esel soviel Lasten trägt.
Und dadurch einzig federleicht
ein Herr eine Zigarre vorwärtsbewegt.
Der Dichter ist's, so Lasten trägt,
– und eine Zigarre nach der andern
Kritikaster zum Scheine wägt,
doch läßt in seine Lungen wandern.
Begierig greifet er nach allen,
so aus des Esels Hintern wuchsen,
das Hingewühlte muß gefallen,
Gestank, Geschmack und Rauch muß fuchsen.
So zieht sie ewig, die Prozession,
nur wenige haben den Humor davon.¹²⁰

Eine weitere Facette der Auseinandersetzung mit einschränkenden und erdrückenden Gegebenheiten der Lebenswelt repräsentiert das Gedicht „Kritik“. Es zielt nicht auf soziale beziehungsweise allgemeinpolitische Themen ab wie die

¹²⁰ Ehrenstein, 1997, S. 54, „Kritik“.

Poeme der letzten beiden Unterkapitel, sondern auf eine ganz bestimmte Sparte der Berufsschreiber, nämlich die Literaturkritiker. Schon der Titel des Werks verrät, dass wir es mit einem Stück Literatur zu tun haben, das offenbar die anlassbezogene Unmutskundgebung eines mäßig erfolgreichen Schriftstellers darstellt. Bei fast keinem anderen Gedicht der Sammlung „Die weiße Zeit“ ist es möglich, die Motivation und Position aus der es geschrieben wurde so genau zu bestimmen wie im Falle der „Kritik“. Die Biographie des Autors scheint hier eine wesentliche Rolle zu spielen, daher ist es auch nicht möglich, die Person Albert Ehrenstein aus den Überlegungen zu diesem Poem auszuklammern. Als grundlegende Voraussetzung für das Verständnis des Gedichts muss die Tatsache Erwähnung finden, dass Ehrenstein das Leid einer Vielzahl von Schriftstellern teilte, die durch die zeitgenössische Literaturkritik immer wieder abgewertet wurden. Dem Berufsstand der Kritiker brachte Ehrenstein kaum Sympathien entgegen, da er dem ohnehin meist mittellosen Autor das Leben durch vernichtende Besprechungen zusätzlich erschwerte und häufig unqualifizierte Aussagen traf. Ehrenstein selbst erlebte nur wenige gelungene Veröffentlichungen, darunter sein Gedicht „Wanderers Lied“ und sein Prosastück „Tubutsch“, das ihm zu einer angemessenen Berühmtheit verhalf. Alle übrigen Publikationen entbehrten große Erfolge, was sicherlich auch mit der Aburteilung seiner früheren Mentoren Karl Kraus und Arthur Schnitzler zusammenhing. In diesem Sinne beschreibt das Werk „Kritik“ die beklagenswerten Zustände innerhalb des Literaturbetriebs und macht in erster Linie die leichtfertig urteilenden „Besprecheriche“¹²¹ dafür verantwortlich. Doch nun zum Text:

Das lyrische Stück besteht aus vierzehn Versen, wobei bis inklusive Zeile zwölf das Schema des Kreuzreims verwirklicht ist und die letzten beiden Verse paarig reimen. Außerdem kann das Gedicht im Gegensatz zu den meisten anderen Werken der Sammlung als rhythmisch einigermaßen durchkomponiert bezeichnet werden, da die Zeilen mit Ausnahme der Verse vier, sechs, sieben, dreizehn und vierzehn vierhebige Jamben beinhalten, die entweder akatalektisch oder hyperkatalektisch enden. Es handelt sich hier also um ein benennbares Metrum, woraus resultiert, dass das Poem bis auf wenige Verse den Gesetzen der klassischen Rhythmik gehorcht.

Auf inhaltlicher Ebene ist festzustellen, dass sich das Gedicht mit der Ausgestaltung und Explikation eines einzigen Bildes beschäftigt, nämlich dem mühevollen Bergaufstieg eines Menschen auf dem Rücken eines Esels. Wieder ist es kein

¹²¹ Ehrenstein, 1997, S. 54, „Ruhm“.

lyrisches Ich, das die Situation schildert, sondern eine übergeordnete kritische Stimme, die das Geschehen betrachtet. Während der Mensch den Berg mit Hilfe des Esels ohne eigenen Einsatz erklimmt, leidet das Tier unter den Lasten, die es mühevoll zu tragen hat. Die ersten vier Verse entwickeln das Bild dieses Anstiegs, während die darauf folgenden drei Zeilen die Protagonisten der Szene benennen: Der Mensch wird mit dem Kritiker identifiziert, der arme Esel mit dem Dichter. Interessant erscheinen mir in diesem Kontext vor allem zwei Dinge: Erstens das individuelle Verhältnis von Kritiker und Dichter, sowie zweitens die allgemeinen Anforderungen des Literaturbetriebs an den Schriftsteller.

Zu Punkt eins ist zu sagen, dass Albert Ehrenstein die Beziehung zwischen Autor und Beurteiler als problematisches Ausbeuteverhältnis deutet, was die Wahl seines Vergleichs schnell klar werden lässt. Zunächst keucht die personifizierte Mühe aufwärts, die sich sogleich als Lasten tragender Esel zu erkennen gibt. Der Blick weitet sich aus und trifft auf einen Herrn mit Zigarre, der sich auf dem Rücken des Tieres befindet. Die Rauchware spielt dabei eine nicht unwesentliche Rolle, da sie den ersten Eindruck des Kritikers bestimmt, also offenbar ein zentrales Attribut desselben darstellt. Es erscheint mir sinnvoll, die Zigarre als Symbol des unentwegten Konsumationsdrangs des Beurteilers zu lesen, der stets nimmt, jedoch niemals selbst produktiv wird. In diesem Sinne zersetzt die Verwendung durch den Kritiker das Material der Rauchware, wie auch die Literatur in seinen unbarmherzigen Händen zerfällt. Es ist somit ein höchst ungleiches Verhältnis, das sich zwischen Geber und Nehmer auftut, da der Dichter, also der Geber, die Produkte seines künstlerischen Schaffens immer wieder von Neuem vor den Kritiker, also den Nehmer, trägt, jedoch nur in den seltensten Fällen Lob und Anerkennung von ihm zurückerhält. Dazu kommt, dass die Fertigstellung einer Dichtung mit Talent, großer Mühe und Zeitaufwand verbunden ist, wohingegen die Aburteilung eines Textes lediglich eine scharfe Zunge und die Durchsicht des zu besprechenden Materials erfordert.

In diesem Kontext nähern wir uns dem oben genannten zweiten Punkt des Interesses, der die allgemeinen Anforderungen des Literaturbetriebs an den Schriftsteller ins Auge fasst. Die Verse neun bis zwölf beschreiben, was der Kritiker und mit ihm die Rezipienten als lesenswert erachten beziehungsweise zum Ideal dichterischer Arbeit erkoren haben. Es ist das Ordinäre, das Polarisierende beziehungsweise das Simple, das Aufmerksamkeit erregt und den Verlegern die viel

zitierten hohen Absätze beschert. So wühlt auch der Kritiker in den Exkrementen seines Dichter-Esels, um Material zu finden, welches das Volk so sehr erregt, dass die Verkaufszahlen in die Höhe schnellen. Auf literarische Qualität kommt es dabei nicht an, sondern lediglich auf die ergiebige Bedienung niederer menschlicher Instinkte. In den letzten beiden Zeilen des Gedichts verweist Ehrenstein darauf, dass ein Ende der jämmerlichen Verhältnisse nicht in Sicht ist, obwohl der Kampf um reißerische Publikumserfolge auf den ohnehin geplagten Schultern der Schriftsteller ausgetragen wird, die dabei nichts zu lachen haben.

Albert Ehrenstein liefert diese durchaus triste Analyse des Literaturbetriebs ganz sicher in Anlehnung an persönliche negative Erfahrungen mit dem Berufsstand der Kritiker und verarbeitet so, wie auch im Gedicht „Ruhm“¹²², unzumutbare weltliche Zustände, die sein Leben als Schriftsteller in direkter Weise betreffen. Die Verballhornungen der Termini Besprecher und Kritiker zu „Besprecheriche“ und „Kritikaster“ geben die abschätzige Haltung gegenüber den Richtern seiner Literatur pointiert wieder und stellen einmal mehr das Sprachgeschick Ehrensteins unter Beweis, der in seinen lyrischen Stücken durch knappe aber umso durchschlagskräftigere Effektsetzungen ein hohes Maß an Anschaulichkeit erzielt.

4.3.2.4 Volkshymne

Völker sind nur Benzin
in den Automobilen,
Mittel sie, niemals Zweck
dem Entwicklungswillen.

Brüllend um des Lebens Weg
würgen sich die Kräfte.
Stoßet eure Pfeile in
todesstarke Säfte!
Wer da nicht Kraft, Fahrer ist,
ist schon überfahren.
Wer da nicht selbst Herrscher ist,
stirbt, Kot in den Haaren.
Auswahl ist. Hundebhut,
Massenhirn schluckt des Geistes Feuer;
ewig heult die rote Glut,
Ländchen hin, Ländchen her;
ihr tötet nicht um Katzenschmeer:
nur der Kampf ist euer!

Völker sind nur Benzin
in den Automobilen,
Mittel sie, niemals Zweck
dem Entwicklungswillen.¹²³

¹²² Ehrenstein, 1997, S. 54, „Ruhm“.

¹²³ Ehrenstein, 1997, S. 56, „Volkshymne“.

Was sich dem Leser hier darbietet, ist ein Gedicht, dessen inhaltlicher Kern explizit und ohne rhetorische Umschweife in eine klare sprachliche Form gegossen wurde. Wie schon an anderer Stelle bemerkt, gehören solche lyrischen Texte eindeutig nicht zu den repräsentativsten Werken der Sammlung „Die weiße Zeit“, da sie ob ihrer Deutlichkeit und politischen Brisanz eher aus der Art schlagen. Am Kapitel zum Thema „Ich“, das sicherlich eines der wichtigsten darstellt und an der Quantität der betreffenden Gedichte gemessen am häufigsten behandelt wird, kann man sehen, wie ausgeprägt der Hang Ehrensteins ist, Befindlichkeiten, psychologische Vorgänge und philosophische Zusammenhänge in chiffrierter Form abzuarbeiten. Nur wenige lyrische Stücke, welche die immer wiederkehrende Problematik der „Ichbesessenheit“ artikulieren, stellen einzelne Inhalte klar und ungeschminkt in den Vordergrund, sondern spielen ganz intensiv mit den Möglichkeiten der Sprache, insbesondere der Bedeutungsvielfalt bestimmter Ausdrücke und ausgesuchtem Redeschmuck. Aus diesen Beobachtungen lässt sich ableiten, dass die Art der formalen Gestaltung eines Gedichts bei Ehrenstein in erster Linie von der Thematik desselben abhängt. Je politischer beziehungsweise sozialkritischer die Inhalte beschaffen sind, desto direkter und unmittelbarer erscheinen die lyrischen Texte. „Die weiße Zeit“ ist unter anderem deshalb eine so interessante Sammlung, da sie unterschiedliche Fertigungsprinzipien und Themen vereint und auf Grund des hohen Anteils an ichzentrierter Lyrik keine bloß plakative Schau politischer Statements bietet, die Ehrenstein im Rahmen seiner späteren Sammlungen leider oftmals erreicht.

Für das zu besprechende Gedicht bleibt nun festzuhalten, dass es sich um eines derjenigen Werke handelt, die einer deutlichen Benennung der Tatsachen nicht ausweichen und nicht zuletzt deshalb im Bereich der politischen Lyrik anzusiedeln ist.

Die strophische Gliederung des Poems folgt einem klaren Duktus. Der erste Absatz nimmt eine refrainartige Stellung ein, da er unverändert am Schluss des Gedichts wiederkehrt und die vierzehnzeilige zweite Strophe somit sinngemäß einrahmt. Drei Abschnitte beinhaltet das Poem also, wovon zwei völlig identisch sind. Innerhalb des Werks sind etliche Verse kreuzweise gereimt, allerdings zieht sich dieses Schema nicht lückenlos durch das gesamte Gedicht. Dementsprechend reimen in den beiden Refrainstrophen lediglich zwei Zeilen. Rhythmisch betrachtet überwiegen im ganzen Poem Trochäen, aber auch die Einsetzung dieses Versmaßes wird nicht konsequent durchgeführt. Im Allgemeinen kann man die Form des vorliegenden Gedichtes als

bemüht regelmäßig beschreiben, es handelt sich jedoch, wie schon so oft beobachtet, um kein durchkomponiertes Ganzes.

„Völker sind nur Benzin / in den Automobilen, / Mittel sie, niemals Zweck / dem Entwicklungswillen.“¹²⁴ Die Worte des Refrains legen den Finger exakt auf die vom Autor im Laufe des Gedichts zu diagnostizierende Wunde, nämlich die verheerenden Folgen ungebremsten Fortschritts. Zunächst einmal tritt hier ganz offensichtlich das Problem der Instrumentalisierung auf den Plan. Per Definitionem wird von ihr gesprochen, wenn eine bestimmte Sache oder Person als bloßes Mittel zur Erreichung eines beliebigen Zwecks eingesetzt wird. Die negative Beurteilung dieses Begriffs stammt aus dem Bereich der Moralphilosophie, da es in diesem Feld der Wissenschaft meist einhellig als verwerflich erachtet wird, Menschen entgegen ihrer Autonomie als Mittel zu missbrauchen. Hinter dieser eindeutigen Position steht die Überlegung, dass der lebensweltliche Kontext stets auf den Menschen zugeschnitten und mit Blick auf dessen Wohlergehen gestaltet sein soll, was bedeutet, dass beispielsweise jede technische Errungenschaft oder jedes politische System den Menschen selbst zum Zweck seiner Einsetzung erheben muss, um den Fortbestand einer funktionierenden Gemeinschaft zu gewährleisten. Diese durchaus sinnvolle Forderung erscheint anhand der gegebenen Verhältnisse innerhalb des zu besprechenden Gedichts in den Hintergrund gedrängt worden zu sein. Der Autor beziehungsweise die kritische Stimme des Poems spricht von einer fatalen Instrumentalisierung ganzer Völker, die durch die Interpretation des Entwicklungswillens als absoluten Selbstzweck entsteht und grauenvolle Konsequenzen heraufbeschwört. Sobald der Mensch nicht mehr im Mittelpunkt jeglicher Bestrebungen lebensweltlicher Umgestaltungen steht, sondern Geld oder Macht seine Stellung einnehmen, gerät das politische System aus den Fugen, bricht über kurz oder lang in sich zusammen und hinterlässt Kriege, Wirtschaftskrisen und humanitäre Katastrophen. Die eindeutigen Vorboten von Ereignissen dieser Art stehen im Zentrum des Gedichts „Volkshymne“. Es handelt sich hierbei nicht um die Darstellung einer kriegerischen Auseinandersetzung, sondern um den Zustand der Welt kurz vor dem Ausbruch einer solchen. Der Verlust der richtigen Perspektive zur Schaffung einer funktionierenden Weltordnung, die Instrumentalisierung und Ausbeutung des Menschen, die Radikalisierung sozialer Differenzen, der durch Habgier und Gewinnsucht provozierte Wettbewerbsdrang und die Aussicht einzelner

¹²⁴ Ehrenstein, 1997, S. 56, „Volkshymne“.

auf uneingeschränkte Macht werden von Ehrenstein als wichtigste Merkmale der Zeit vor der endgültigen Apokalypse gedeutet und im Rahmen des Gedichts benannt. Eine eigenartig gespannte Atmosphäre des bevorstehenden Niedergangs zieht sich durch das gesamte lyrische Stück und macht deutlich, dass der Autor in der Lage war, Veränderungen der Welt um ihn in beinahe prophetischer Manier bis zum Fluchtpunkt der unausweichlichen Eskalation zu verlängern.

Zunächst, also in den Versen fünf bis zwölf, wird das politische Kräftemessen thematisiert, das sich nicht nur auf Ebene der staatstragenden Organe vollzieht, sondern negative Auswirkungen auf jeden einzelnen Menschen hat. Die Zeilen „Wer da nicht Kraft, Fahrer ist, / ist schon überfahren / Wer da nicht selbst Herrscher ist, / stirbt, Kot in den Haaren“¹²⁵ konkretisieren die zuerst recht abstrakt erscheinende Beschreibung rivalisierender Kräfte. Sie zeigen mit schonungsloser Härte auf, dass durch Wettbewerbsstimmung überall eine Situation der Selektion herrscht, die dafür verantwortlich ist, dass Menschen nur dann überleben, wenn sie die Maximen der Fortschrittsgesellschaft für sich fruchtbar machen und selbst zu Herrschern innerhalb des Systems mutieren. Wer jedoch nicht in dieses Schema passt, fällt der gnadenlosen Selektion zum Opfer und beendet sein Leben in Armut und Schmach. „Auswahl ist.“¹²⁶ – Dieser Versteil bringt die bereits geschilderte Problematik noch einmal auf den Punkt, bevor sich das Gedicht ein letztes Mal aufbäumt, um die Schande der herrschenden Zustände auf weiteren Ebenen zu beklagen. In diesem Zusammenhang spricht Ehrenstein die Krise der Intellektualität an, die darin besteht, dass die Freiheit des Denkens massiv beschnitten wird, indem lediglich systemkonforme Wissenschaft zugelassen wird. Daraus ergibt sich die prinzipielle Unmöglichkeit der Anerkennung innovativer Ideen, die vom Weltbild der Masse abweichen. Mit der Aussage, dass es auch dem „Hundeblut“ zu verdanken ist, das „des Geistes Feuer“ erlischt, verweist Ehrenstein in meinen Augen auf die Tatsache, dass die Größe des herrschenden Elends die Wichtigkeit der Forschung gemäß dem Marxschen Basis-Überbau-Modell in den Hintergrund treten lässt. Der folgende Vers „ewig heult die rote Glut“¹²⁷ deutet wahrscheinlich auf die Omnipräsenz der sozialistischen Kritik am überlieferten Herrschaftssystem hin und suggeriert die Tatsache, dass die linke Bewegung bereits revolutionäre Kräfte zu mobilisieren beginnt. Nach der Thematisierung dieser zusätzlichen Gefahr für die moderne

¹²⁵ Ehrenstein, 1997, S. 56, „Volkshymne“.

¹²⁶ Ehrenstein, 1997, S. 56, „Volkshymne“.

¹²⁷ Ehrenstein, 1997, S. 56, „Volkshymne“.

kapitalistische Gesellschaft versucht der Autor noch einmal zu explizieren, dass auch die Streitigkeiten um Land und Besitz im Grunde vollkommen sinnlos erscheinen, wenn man den unbefriedigenden Resultaten die dabei eingefahrenen Verluste an Menschenleben gegenüberstellt. Die Verwendung des Diminutivs von Land, also „Ländchen“, unterstreicht die Unwesentlichkeit großer Besitzungen, die zu Lasten unzähliger Menschenleben erstritten wurden. Bei Auseinandersetzungen dieses Ausmaßes handelt es sich nicht mehr um einfache Differenzen, die um „Katzenschmeer“ ausgetragen werden, vielmehr wird durch sie der Zusammenbruch der Weltordnung forciert. Abschließend betont Ehrenstein noch einmal die Unsinnigkeit jeden Krieges, der lediglich Verlierer züchtet, deren einzig sichere Errungenschaft der Kampf selbst darstellt.

4.3.2.5 Fazit

Um einen angemessenen Längsschnitt derjenigen Gedichte der Sammlung „Die weiße Zeit“ zu bieten, die sich mit dem übergeordneten Thema „Welt“ beschäftigen, fiel meine Auswahl auf die eben interpretierten Werke, da durch ihre unterschiedlichen Gestaltungsweisen die grundlegenden Punkte der lyrischen Beschäftigung Ehrensteins mit lebensweltlichen Gegebenheiten erschließbar werden. Zusammenfassend seien sie an dieser Stelle folgende genannt:

1. Gesellschaftskritik: Ehrenstein artikuliert häufig Probleme sozialer Natur, die sich in erster Linie aus der starren Struktur der Gesellschaft der Habsburgermonarchie ergeben. In Analogie zu seiner ichzentrierten Lyrik thematisiert der Autor auch hier vor allem die Unterdrückung und Ausgeschlossenheit einzelner Individuen aus dem sozialen Kontext. Wie bereits erwähnt, zieht Ehrenstein meist eine differenzierte beziehungsweise durch Gegensätze geprägte Sichtweise der Dinge vor. Seinen Herr Czernohlavek charakterisiert er in diesem Sinne gleichzeitig als Systemkritiker und Systemerhalter, was der tatsächlichen Konstitution der menschlichen Psyche wohl näher kommt als jede einhellige Darstellung.
2. Prophezeiung der Apokalypse: Wie im Gedicht „Auf der Flucht“ durchexerziert, kleidet der Autor seine Befürchtungen bezüglich einer bevorstehenden Katastrophe apokalyptischen Ausmaßes immer wieder gekonnt in Verse. Meist sind es Vergleiche und Metaphern, die das Ende der Welt in düsterer Manier voraussagen und besonders anschaulich in Szene setzen. Diese Werke liegen den Poemen zur Problematik des Ich am nächsten, da sie einander sowohl

sprachlich als auch atmosphärisch gleichen.

3. Politische Kritik: Vor allem die Kritik an kriegerischen Auseinandersetzungen, ihren Vorboten sowie Auswüchsen widmet Ehrenstein einen Gutteil seiner Aufmerksamkeit. Die Grauen des Ersten Weltkrieges spielen dabei implizit eine wichtige Rolle, da sie einen integrativen Bestandteil der vorhergesagten Apokalypse darstellen. Als besonders interessant erweist sich in diesem Kontext die bestechende Analyse derjenigen Faktoren, die eine Konfrontation auf militärischer Ebene überhaupt erst heraufbeschwören. Das Talent Ehrensteins zur minutiösen Erfassung der Ursachen und Wirkungen eines bestimmten Ist-Zustandes, sei es auf psychologischer oder politischer Ebene, zeigt sich in diesem Zusammenhang unverhüllt.
4. Lebensweltliche Probleme des Autors: Hierbei handelt es sich um den einzigen Bereich der Lyrik Ehrensteins, von dem gesagt werden kann, dass er mit großer Sicherheit die persönlichen Probleme des Schriftstellers wiedergibt. In meinen Augen können lediglich drei Gedichte einwandfrei zu dieser Kategorie gezählt werden: „Ruhm“, „Kritik“ und „Matura“. Alle drei Werke behandeln entweder die Zeitungsbranche oder das schulische Leben auf so eingängige Weise, dass nur eine Schilderung eigener Eindrücke in Frage kommt. Darüber hinaus sind gerade bezüglich der beiden Themenkreise etliche einschlägige Fakten aus dem Leben Ehrensteins bekannt.

4.3.3 Frau

Die Welt des Weiblichen, der Liebe, der Lust und der damit verbundenen Verzweiflung spielt im ersten Lyrikband Albert Ehrensteins eine bedeutende Rolle. Neben dem Generalthema „Ich“, das im weitesten Sinne jedes Gedicht der Sammlung in irgendeiner Hinsicht berührt, handelt es sich bei der im Folgenden zu besprechende Problematik um denjenigen Themenkreis, der vom Autor am zweit intensivsten bearbeitet wurde. Armin A. Wallas äußert sich dazu in seinem Werk „Albert Ehrenstein: Mythenzerstörer und Mythenschöpfer“ unter anderem wie folgt:

Wie Kokoschka ist auch Ehrenstein „Seelenaufschlitzer“ und „Explosionist“, auch er legt in seinen Werken das „geistige Skelett“ der von ihm Porträtierten, der bürgerlichen Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts, bloß. Und eine der zentralen Obsessionen, um die sein literarisches Bemühen kreist, ist das „Phänomen Frau“. In der oft schroff ausgetragenen Ambivalenz zwischen Misogynie und Philogynie literarisiert er sowohl seine persönlichen leidvollen Erfahrungen mit Frauen, Sehnsucht nach Lust und Liebe, unerfüllte Hoffnungen, Leid des Abgewiesen-Werdens, aber auch das intuitive Bewußtsein von krisenhaft erfahrenen

Im Rahmen dieses Zitats zu Beginn des Feminitätskapitels bringt Wallas bereits das zentrale Merkmal der Ehrensteinschen Beschäftigung mit dem weiblichen Geschlecht zur Sprache: Sie ist von einer tiefen Ambivalenz geprägt, die sich zwischen den beiden Extremen der bedingungslosen Frauenliebe und des gewalttätigen Frauenhasses aufspannt. Einerseits verehrt das lyrische Ich die Weiblichkeit, da sie den Ermöglichungsgrund von erfüllter Liebe und Sexualität verkörpert, andererseits degradiert es Frauen zu verabscheuungswürdigen Dirnen, welche lediglich Leid in das Leben der Männer bringen. Persönliche Erfahrungen und Empfindungen des Dichters haben sicherlich zur Etablierung des komplizierten Frauenbildes in dessen Lyrik beigetragen, allerdings muss davon abgesehen werden, die biographischen Details als einzigen Schlüssel zum Verständnis der Texte heranzuziehen. Allerdings können durch die Kenntnis bestimmter psychologischer Strukturen des Autors Zusammenhänge freigelegt werden, die unter Umständen auch das lyrische Ich einzelner Poeme betreffen. Wallas skizziert die Ambivalenz bezüglich des Ehrensteinschen Blickes auf die Frau so:

Erotische Obsessionen strukturieren nicht nur die Gedichte und Erzählungen Ehrensteins, sondern auch die Psyche des Dichters. [...] Ehrenstein litt an Liebesmangel und unbefriedigtem Sexualverlangen; seine unveröffentlichten Notizbücher sind voll von Klagen über seine Sexualnöte [...].

Die Aufzeichnungen zeigen Ehrenstein als einen leidenden jungen Mann, der seine Verwundbarkeit durch Aggressionen zu überdecken versucht. Kontaktarmut und Liebesmangel verleiten ihn zu episodenhaften¹²⁹ Sexualabenteuern, die ihn unbefriedigt lassen.

Für gewöhnlich stehe ich der Bemühung biographischer Verweise im Kontext der Interpretation lyrischer Werke skeptisch gegenüber, in diesem Falle jedoch lässt sich eine durch persönliche Notizen belegte Parallele zwischen dem Dichter und dem Sprecher-Ich feststellen, die eine enge Verbindung beider Figuren zumindest nahe legt. Etliche Denkansätze und Merkmal der Gefühlswelt innerhalb der Gedichte können eins zu eins in den Aufzeichnungen Ehrensteins wieder gefunden werden. Diese Tatsache spricht zwar für die Deutung der Werke als stark erlebnisorientierte Lyrik, jedoch nicht für die barrierelose Gleichsetzung von Autor und lyrischem Ich. Die Literarisierung und detaillierte sprachliche Ausgestaltung eines Stoffes steht immer zwischen den beiden Größen und verhindert so einen schwammigen Übergang des Dichters in sein eigenes Werk. Die grundlegende Eigendynamik und

¹²⁸ Wallas, Armin A.: Albert Ehrenstein. Mythenzerstörer und Mythenschöpfer. – München: Boer, 1994 (= Reihe Forschungen, Bd. 5), S. 79.

¹²⁹ Wallas, 1994, S. 83.

Eigenständigkeit einer fiktiven Sprecherrolle, die sich bereits zum Zeitpunkt ihrer Schaffung manifestiert und die Loslösung vom Schöpfer fordert, darf in diesem Sinne keinesfalls unterschätzt werden.

Die innere Gegensätzlichkeit der Darstellung von Frauen wird im Zuge der nächsten Unterkapitel als wesentliche Folie für die Interpretation der einzelnen exemplarischen Gedichte wirken, wobei die Betrachtung der sprachlichen Besonderheiten Ehrensteinscher Dichtung nicht zu kurz kommen soll.

4.3.3.1 Leidenschaft

Ich weiß bloß Tod und Liebe,
ich will den Liebestod,
der letzte Sinn der Liebe
ist der Tod.

Wozu dies arme Werben?
Ich leb' nicht weiter fort,
will verderben,
weiß bloß ein Wort:

Wild möcht' ich in dir sterben.
Wozu dann immer weiter leben,
Liebe zur Lust verderben?
Ich speie das Leben,

wild werd' ich in dir sterben.¹³⁰

Ausgehend vom ersten Eindruck scheint dieses Gedicht zu denjenigen zu gehören, die einem durchgängigen Rhythmus unterliegen beziehungsweise formal vergleichsweise traditionell gestaltet wurden. Wirft man jedoch einen genaueren Blick auf das verwendete Versmaß, so erkennt man zwangsläufig, dass die jambische Struktur in den letzten beiden Zeilen des dritten Abschnitts nicht mehr durchgehalten wird und daher nun schon zum wiederholten Male keine einheitliche Metrik innerhalb eines durchkomponiert anmutenden Textes festgestellt werden kann. Auch die Anzahl der Hebungen variiert ständig, was unter anderem dazu führt, dass das Poem an einigen wesentlichen Stellen holprig wirkt. Einzig die Reimstruktur ist als klar und durchgängig zu bezeichnen, obwohl insgesamt sechs Verse rührend reimen. Es stellt sich die Frage, aus welchem Grund die Lyrik Ehrensteins immer wieder versucht, gängige formale Parameter zu imitieren, wenn sie es im Grunde nicht vermag, diese konsequent und richtig anzuwenden. Um die ungenauen metrischen Strukturen als intendierte Brechungen des traditionellen Systems zu verstehen, sind sie meiner Ansicht nach zu wenig effektiv und wirken zu sehr wie Flüchtigkeitsfehler, die

¹³⁰ Ehrenstein, 1997, S. 30, „Leidenschaft“.

tatsächlich der fehlenden Präzision des Autors anzulasten sind. Da die diesbezügliche Problematik der eigenwilligen Ehrensteinschen Formgebung allerdings bereits im entsprechenden Kapitel erörtert wurde, können wir nun zu den inhaltlichen Besonderheiten des Gedichts „Leidenschaft“ übergehen.

In der ersten Strophe sticht zunächst die interessante Verwendung der Wörter Tod und Liebe, sowie die eindeutige Positionierung des lyrischen Ichs ins Auge. Ohne überflüssige Umschweife oder Metaphernbildungen bekennt sich der Sprecher zu seinem Wissen beziehungsweise seinem Willen. Die Worte „Ich weiß bloß Tod und Liebe, / ich will den Liebestod“¹³¹ bringen die beiden für das Ich wichtigsten Begriffe des Daseins zur Sprache, die gleichzeitig dessen psychologische Struktur nach außen tragen. Demnach ist das lyrische Ich als ein existenziell verzweifelt zu deuten, das zwischen der Sehnsucht nach dem Tode und der Sehnsucht nach Liebe gefangen ist. Die Ambivalenz zwischen pessimistischer Lebensbetrachtung und optimistischem Wunschdenken, welche bereits als Charakteristikum der Ehrensteinschen Lyrik herausgearbeitet wurde, tritt an dieser Stelle neuerlich auf den Plan. Interessant ist allerdings, dass im Rahmen des Gedichts „Leidenschaft“ die Tendenz eindeutig in Richtung Todessehnsucht geht und somit der sonst häufig präsente hoffnungsvolle Blick auf die Möglichkeit einer erfüllten Liebesbeziehung von der Macht der Grundverzweiflung des Ichs überwältigt wird. Die chiasmatische Anordnung der Wörter Tod und Liebe verleiht dem Gegensatz, der in der Opposition von Leblosigkeit und Lebendigkeit besteht, besondere Eindringlichkeit und verweist neuerlich auf die pathologische innere Zerrissenheit der Ichfigur.

Im Zuge des zweiten Abschnitts ereignet sich die endgültige Positionierung des lyrischen Ichs, das sich offensichtlich dazu entschließt, seiner Todessehnsucht nachzugeben und alle positiven Bilder der Liebe aus seinem Bewusstsein zu verbannen. Da so das Gefühl der Sinnlosigkeit des Buhlers um weibliche Zuneigung beim Sprecher überhand nimmt, stellt er die rhetorische Frage: „Wozu dies arme Werben? / Ich leb' nicht weiter fort“¹³². Spätestens an dieser Stelle wird klar, dass das Ich den Tod dem erfahrungsgemäß glücklosen Leben vorzieht und daher auch der Liebe den Rücken kehrt. Nach einer weiteren Bekundung des Todeswunsches folgen die markantesten Verse des Poems, nämlich: „weiß bloß ein Wort: / Wild möcht' ich in dir sterben“. Diese beiden Zeilen stellen vor allem aus zwei Gründen das Zentrum des Textes dar: Erstens bringen sie inhaltlich auf den Punkt, worum die

¹³¹ Ehrenstein, 1997, S. 30, „Leidenschaft“.

¹³² Ehrenstein, 1997, S. 30, „Leidenschaft“.

vorhergehenden und nachfolgenden Verse kreisen und zweitens vollziehen sie eine deutliche Perspektivenverengung des lyrischen Ichs, welche als Ausdruck der psychischen Einigelung des Sprechers interpretiert werden kann. Der Mittelpunkt des Poems besteht darin, den Tod als Sieger über das Leben zu inthronisieren, sowie die vom Ich antizipierte Art des Sterbens zur Sprache zu bringen. Die damit einhergehende Verengung der Perspektive kann anhand der Aussagen über das Wissen des Ichs rasch nachvollzogen werden. Während zu Beginn des Gedichts sowohl Tod als auch Liebe gewusst werden, wird gegen Ende nur mehr der Tod gewusst. Das zunächst angesprochene Spannungsfeld zwischen den beiden rivalisierenden Polen wird also nicht aufgelöst, sondern vielmehr radikalisiert, da der Tod zum Maß aller Dinge erklärt wird. Dennoch ist das Ich nicht vollständig dazu in der Lage, das Leben beziehungsweise die körperliche Lust aus seiner Gedankenwelt auszuschließen. Diese Tatsache illustriert das Sprecher-Ich, indem es zugibt, wild in einer Frau sterben zu wollen, also in gewisser Hinsicht leidenschaftlich, was wiederum den Titel des Gedichts expliziert.

Im Anschluss an dieses Bekenntnis verdichtet das lyrische Ich seine Hassrhetorik das Leben betreffend und macht noch einmal deutlich, was es unter dem Begriff des Lebens überhaupt versteht: „Wozu dann immer weiter leben, / Liebe zur Lust verherben?“¹³³ Diese beiden Verse artikulieren gleich zwei signifikante Punkte: Einerseits macht der Sprecher damit deutlich, dass er die Liebe als wichtigsten Bestandteil des Lebens ansieht, andererseits weist er darauf hin, dass er selbst nicht in der Lage ist, auf ideale Weise zu lieben. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Das lyrische Ich ist wegen traumatischer Enttäuschungen, die es erlitten hat, nicht mehr fähig, tiefer als bloß körperlich zu lieben. Trotzdem besteht in seinem Inneren der Wunsch nach einer erfüllten Beziehung. Da seine psychische Disposition dies allerdings nicht zulässt, erlebt das Ich laufend sexuelle Abenteuer, die lediglich den Effekt erzielen, dass es in einem immerwährenden Teufelskreis nicht enden wollender Verzweiflung gefangen bleibt. Die Unfähigkeit, sich gänzlich auf eine andere Person einzulassen ist es also, die es dem Sprecher-Ich verwehrt, das Leben positiv zu betrachten und ihm Sinn abzugewinnen: Es ist daher nicht verwunderlich, dass es am Ende des Gedichts noch einmal wiederholt, wie sehr der Tod herbeigesehnt wird, der im Augenblick der körperlichen Lust eintreten soll, also dem einzig verbliebenen Versatzstück tatsächlicher Liebe: „Ich speie das Leben, / wild

¹³³ Ehrenstein, 1997, S. 30, „Leidenschaft“.

möcht' ich in dir sterben.“¹³⁴

Für die Beschäftigung mit dem Thema Frau ist das Gedicht „Leidenschaft“ aus einem besonderen Grund von großer Bedeutung: Es expliziert die Basis des komplizierten Verhältnisses des lyrischen Ichs zur Weiblichkeit, da es die Ursache der Liebesunfähigkeit desselben transparent macht. Die Erkenntnis, welche aus diesem Poem gezogen werden kann, bietet den idealen Raster jeder weiteren Erläuterung der ambivalenten Darstellungsweise der Frau in den übrigen Gedichten des Themenkreises. Sie besteht darin, dass die fatale emotionale Verslossenheit und verstärkte Körperlichkeit der Ichfigur einen Abwehrmechanismus gegenüber psychischen Verletzungen darstellt, die eine intensive Liebe unter Umständen mit sich bringt. Ausgehend von dieser Behauptung kann geschlossen werden, dass eine besonders sensible Persönlichkeit hinter der Maske des lebens- und liebesverachtenden Sprechers steht, die trotz häufiger entgegengesetzter Aussagen genau das herbeisehnt, was sie verteufelt, nämlich ein erfülltes Leben inklusive erfüllter Liebe. Der expressionistische Charakter des lyrischen Textes zeigt sich vor allem in diesem Kontext, da deutlich wird, dass die hochgradig negative Perspektive auf Grund der doch stets mitschwingenden Hoffnung auf ein ideales Lebenskonzept nicht konsequent durchgehalten werden kann. Die eigenartige Spannung zwischen nihilistischer Rhetorik und dem doch stets präsenten Wunsch nach persönlicher Erfüllung zeichnet das Poem „Leidenschaft“ wesentlich aus und macht es dadurch zu einem Stück Expressionismus.

4.3.3.2 Verzeihung

Im Bette lag sie,
bleich, ausgehärtet
und arg zerlitten
von des Lebens
Tag auf Tag.
Aus ihren armen Augen
starrten meine Sünden
mit [sic!] entgegen
Mal an Mal.
Und aber, da ich mich
zu ihren Faltenhänden
beugte, neigte
sie sich über mich,
und ihrer Seele
letzter Hauch
segnete mich,
wie eine Rose
gelb und welk

¹³⁴ Ehrenstein, 1997, S. 30, „Leidenschaft“.

im Fallen noch
den Boden küßt.¹³⁵

Die formale Struktur dieses Gedichts ist in wenigen Worten beschreibbar, da es sich nicht wie andere Texte der Sammlung „Die weiße Zeit“ an bestimmte traditionelle Formkriterien anlehnt, sondern eine völlig freie Rhythmik verfolgt und keinen Endreim beinhaltet. Die Gliederung des Textes in 20 Verse sowie die poetische Sprache zeichnen die Zeilen jedoch eindeutig als ein Stück Lyrik aus. Ein wesentliches und aussagekräftiges Kriterium der formalen Konstruktion des Poems stellt neuerlich die für Ehrenstein typische Verwendung von Enjambements dar. Kaum ein Zeilenübergang markiert eine gedankliche beziehungsweise syntaktisch motivierte Pause, vielmehr erzwingen die Versenden die jeweils nachfolgenden Zeilenanfänge um einen gerade begonnenen Gedanken fortzusetzen oder zu beenden. Damit entsteht eine eigenwillige Dynamik innerhalb des Gedichts, welche die einzelnen Teile desselben eng aneinander bindet und eine strophische Gliederung geradezu unmöglich macht. Das vorgetragene Bild der sterbenden Frau gewinnt damit an Kompaktheit und Eindringlichkeit, da es das Gedicht nicht erlaubt, dass sich die Aufmerksamkeit des Lesers in irgendeiner Weise von der tragischen Situation löst. Auch die Wortwahl und das abschließende Rosengleichnis leisten einen wichtigen Beitrag zur Etablierung einer ruhig-traurigen Atmosphäre, die Ehrenstein in meinen Augen selten in so intensiver Weise zu Stande bringt. Darüber hinaus muss die Sprache erwähnt werden, die im Falle des Poems „Verzeihung“ eine getragene, weniger ichbezogene und nicht überemotionalisierte ist. Dies kann in erster Linie daran festgemacht werden, dass weder eindeutige Interjektionen noch Klagerufe oder rhetorische Gesten der Verzweiflung anzutreffen sind. Man findet demnach einen ungewöhnlich abgeklärten Sprecher vor, der durch seine Erzählweise eine Distanz zu den Geschehnissen um die Frauenfigur schafft, welche paradoxerweise die gefühlsbetonte Involvierung des Lesers fördert. Da die innere Ruhe des lyrischen Ichs im Gegensatz zur durchschnittlichen Agitationsweise desselben steht, findet der Autor plötzlich völlig neue Möglichkeiten der dichterischen Gestaltung vor, woraus ein Poem resultiert, dessen formale und inhaltliche Komponenten besonders gut zusammenspielen und ein harmonisches Ganzes ergeben.

Doch nun zum konkreten Inhalt: Das Gedicht schildert, wie eine Frau in den Armen des lyrischen Ichs den Tod findet. Die Schilderung dieser äußerst tragischen

¹³⁵ Ehrenstein, 1997, S. 34, „Verzeihung“.

Situation setzt zunächst mit einer Beschreibung der Frau ein, welche keinen Zweifel daran lässt, dass es sich bei ihr um einen vom Leben gezeichneten, womöglich alten Körper handelt. Die Begriffe „bleich“, „ausgehärmt“, „arg zerlitten“ und „Faltenhände“ explizieren die Tatsache, dass sich sowohl psychologisch negative als auch zeitlich bedingte Aspekte des Daseins sichtbar in die physische Erscheinung der Sterbenden eingeschrieben haben. Der Autor geht allerdings nicht weiter auf die genauen Ursachen der dargestellten Verfassung ein, sondern macht pauschalierend „[...] des Lebens / Tag auf Tag“¹³⁶ dafür verantwortlich. Dass wie gewohnt das Leid der menschlichen Existenz in diesem Zusammenhang eine wesentliche Rolle spielt, welches im Anschluss an die Fragmentierung des Inneren auch eine Fragmentierung des Äußeren, also des körperlichen Zusammenhangs bewirkt, bringt der bereits erwähnte Neologismus „zerlitten“ eindringlich auf den Punkt. Eine weitere wichtige Sphäre der düsteren Thematik wird in den Zeilen sechs bis neun entfaltet. Die Verse „Aus ihren armen Augen / starrten meine Sünden / mir entgegen / Mal an Mal“¹³⁷ können zwar in zwei unterschiedlichen Hinsichten, jedoch in jedem Fall stimmig mit dem Gesamtkontext des Gedichtes gelesen werden. Zunächst ist es möglich, die Worte als eindeutigen Vorboten der bald einsetzenden Leblosigkeit der Frau zu verstehen. Wenn Augen, die ja häufig als Fenster zur Seele bezeichnet werden, ihre individuelle Ausstrahlung verlieren und nur mehr als stumpfer Spiegel fungieren, kann dies durchaus als langsames Absterben der Seele und damit des ganzen Menschen interpretiert werden. Eine weitere Variante, diese Zeilen zu deuten, besteht darin, die Szene als selbstkritisches Geständnis des lyrischen Ichs aufzufassen. In diesem Sinne würde eine grundlegende Problematik des Sprechers neuerlich auf den Plan gebracht, nämlich die Unfähigkeit, erfolgreiche Beziehungen zu anderen Individuen zu etablieren. Die betreffenden Verse könnten daher als Einsicht des lyrischen Ichs verstanden werden, eine Teilschuld an der existenziellen Krise seines Gegenübers zu tragen, welche sicherlich auch aus der beiderseits unbefriedigenden Bindung resultiert. Unter „meine Sünden“ kann man also die Auswirkungen der Probleme subsumieren, die das Ich durch die ihm inhärente Uneinigkeit beziehungsweise Zerrissenheit erleidet.

Der letzte Satz des Gedichts, welcher sich über elf Zeilen erstreckt, führt die unheilvolle Situation schließlich ihrem absehbaren Ende zu. In einer innigen Bewegung des Übereinanderbeugens beziehungsweise Ineinanderfügens stirbt die

¹³⁶ Ehrenstein, 1997, S. 34, „Verzeihung“.

¹³⁷ Ehrenstein, 1997, S. 34, „Verzeihung“.

Frau. Interessant in diesem Kontext ist der neuerliche, diesmal explizite, Verweis auf die Seele der Sterbenden. Die Verse „und ihrer Seele / letzter Hauch / segnete mich“¹³⁸ zeigen klar, dass zum Zeitpunkt des leiblichen Todes auch die Seele – also das personale, geistige Moment – zu Grunde geht. Leiblichkeit und Personalität sind demnach nicht als zwei voneinander unabhängige Größen zu sehen, von denen einer größere Wichtigkeit beziehungsweise Langlebigkeit zugesprochen werden muss als der anderen, sondern stehen in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis. Diese Sicht der anthropologischen Verfasstheit des Menschen erscheint als Modell, das bis in die heutige Zeit Anklang findet, beispielsweise im medizinethischen Diskurs:

Beides gilt: Ich bin mein Leib und ich habe meinen Leib. Die Erfahrung leibhaftigen Miteinanderseins deckt beide Sätze, keiner läßt sich gegen den anderen ausspielen. In dieser dynamischen Identität-in-Differenz, der Einheit von Leib-sein und Leib-haben, bewegt sich unser menschliches Wesen. [...] Der Leib – der *ganze* Leib, nicht bloß einzelne seiner Organe – ist das *wesenhafte Medium* unseres weltoffenen Existierens.¹³⁹

Diesem Ansatz gemäß kann das Eintreten beziehungsweise die Bedeutung des Todes relativ simpel geklärt werden:

Zwischen dem Leib und seinen Organen herrscht ein wechselseitiges, nicht einseitig auflösbares Begründungsverhältnis von Ganzem und seinen Teilen (Organen): Die dynamische Einheit des Ganzen ermöglicht die eigenständige Wirksamkeit seiner Teile, und die eigenständige Wirksamkeit der Organe ermöglicht die dynamische Einheit des Ganzen. Auf der Basis dieses korrelativen Begründungsverhältnisses läßt sich eine [...] Begründung des Ganzhirntodkonzepts geben. [...]

Die Funktionsuntüchtigkeit eines oder mehrerer Organe kann die Integrationsfunktion des Leibes selbst unberührt lassen, sie kann sie aber auch betreffen. Ist letzteres der Fall, wird durch einen irreversiblen Funktionsausfall die dynamische Einheit des Leibes selbst vernichtet. Der Leib hat *als Leib* zu existieren aufgehört. [...] Wenn nach Auskunft der Medizin mit dem irreversiblen Hirnversagen die Desintegration des Leibes besiegelt ist, dann ist der ‚Hirntod‘ der Tod dieses Menschen.¹⁴⁰

Besonders wichtig in diesem Kontext ist also die Beachtung der Tatsache, dass das menschliche Sein durch eine leiblich-personale Einheit geprägt ist. Zerbricht diese wegen der Funktionsuntüchtigkeit eines wesentlichen Teils – also zum Beispiel des Organs Gehirn – so kann auch der im Grunde unversehrte Rest des Menschen nicht mehr überleben, da die eben angesprochene Einheit, welche den Menschen überhaupt erst zu dem macht, was er ist, nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Der Mensch ist somit nur dann Mensch, wenn die Ganzheit seiner Leiblichkeit, zu der auch das Gehirn als Sitz der Personalität zählt, intakt ist. Verliert ein integrativer Bestandteil dieser Einheit seine Funktionsfähigkeit, muss der Tod festgestellt

¹³⁸ Ehrenstein, 1997, S. 34, „Verzeihung“.

¹³⁹ Günther Pöltner: Grundkurs Medizin-Ethik. – Wien: Facultas, 2002 (= UTB für Wissenschaft, Bd. 2177), S. 73 – 74.

¹⁴⁰ Pöltner, 2002, S. 232 – 233.

werden, da auch allen anderen Subeinheiten damit die Begründungsbasis entzogen wird. Im Gedicht „Verzeihung“ spielt die ganzheitliche Sicht der menschlichen Existenz, welche sich, wie eben skizziert, aus der produktiven Relationalität zwischen Personalität und Leiblichkeit speist, eine zentrale Rolle. Die Beschreibung der sterbenden Frau erfolgt ganz im Sinne dieses Ansatzes, da sie einen Menschen vorführt, dessen Körper und Seele einander ergänzen und wechselseitig begründen. Demzufolge geben die beiden Komponenten auch zum Zeitpunkt des Todes ihre enge Verbundenheit nicht auf – gezeichneter Körper und leidgeprüfte Seele verursachen gemeinsam das Ableben des ganzen Menschen.

Obwohl es sich in dem Gedicht um die Schilderung eines tragischen Geschehens handelt, wird trotzdem der Eindruck einer friedlichen, ja sogar schönen Todesszene vermittelt. Zur Etablierung dieser durchaus positiven Atmosphäre trägt nicht zuletzt das Bild der fallenden Rose bei, welches sich innerhalb der abschließenden Verse entwickelt. Diese grundlegende Ästhetik der Beschreibung des Sterbens der Frau steht in meinen Augen in direktem Zusammenhang mit der oben explizierten Menschensicht, welche das Poem durchzieht. Betrachtet man den Menschen als Einheit, welche als in sich geschlossen und logisch zusammengefügt erscheint, so ist auch der Tod in diesem System mitgedacht beziehungsweise als versöhnliches Ende des Begründungsverhältnisses von Körperlichkeit und Geistigkeit gesetzt.

All diese Beobachtungen wären nun keineswegs merkwürdig, würde es sich nicht um Albert Ehrenstein handeln, welcher als Verfasser des Gedichtes „Verzeihung“ gilt. Versucht man, die eben skizzierten anthropologischen Gedanken mit den übrigen weltanschaulichen Merkmalen der frühen Lyrik des Autors in Einklang zu bringen, stößt man jedoch recht bald auf Schwierigkeiten. Waren die bisher untersuchten Poeme durch die teils radikal nihilistische Position Ehrensteins geprägt, so fällt das vorliegende Gedicht eindeutig aus diesem Rahmen. Vielmehr muss von einem Text gesprochen werden, der einen ganzheitlich-konsistenten Blick auf den Menschen wirft, welcher eine durchaus wesensmetaphysische Prägung nicht verhehlen kann. Wir stehen vor einem Stück Lyrik, welches den Tod einer Frau nicht nur als ästhetisches Ereignis, sondern vor allem mit hoffnungsvoller Geste nachzeichnet. Zusätzlich erscheint die sprachliche Gestaltung der Verse ungewöhnlich abgerundet und zahm, beinahe traditionell. All diese Elemente stehen im krassen Gegensatz zu derjenigen Schreibweise des Dichters, die im Gedichtband „Die weiße Zeit“ überwiegt. Wie ist es nun dennoch möglich, das Poem in einem sinnvollen

Zusammenhang mit den restlichen Werken der Sammlung zu sehen? Diese Frage lässt sich, wie ich denke, auf zwei voneinander unabhängige Arten klären:

1. Die Besonderheit der geschilderten Frauenfigur ist es, die den Unterschied in der Gestaltung des Gedichtes ausmacht.

Möglicherweise existiert ein reales Vorbild für die im Poem Sterbende, welches dem Autor nahe stand – sei es als Freundin oder gar Verwandte. Aus einer starken emotionalen Bindung Ehrensteins an das Vorbild der Frau in „Verzeihung“ würde sich die Verfasstheit des Werks jedenfalls erklären lassen.

2. Im Falle des vorliegenden Gedichtes manifestiert sich ein grundsätzliches expressionistisches Dilemma, nämlich die Unentschlossenheit zwischen totalem Nihilismus und hoffnungsorientiertem Weltverbesserungsdrang.

Wie schon im Kapitel „Expressionismus“ verdeutlicht, leidet ein Großteil der Dichter der betreffenden Epoche sowohl an einer stark ausgeprägten Affinität zur Philosophie Nietzsches, als auch an einem beinahe ungebrochenen Gestaltungswillen die Zukunft betreffend. Dabei wird klar, dass die Künstler des Expressionismus die ultimative Konsequenz des Nihilismus nicht mehr mittragen können beziehungsweise wollen, sondern bewusst einen anderen Ausweg wählen, nämlich die Beschwörung einer apokalyptische Beendigung untragbar gewordener Gedanken, Zustände und Menschenbilder, was wiederum die Schaffung einer neuen, besseren Weltordnung impliziert. Der Expressionist ist somit nur selten als philosophisch konsequent zu bezeichnen, viel eher wirkt in ihm die widersprüchliche Spannung zwischen der Anerkennung des Nichts und der Hoffnung auf etwas. In diesem Sinne kann ein Gedicht wie „Verzeihung“ als Ausdruck des allseits präsenten Wunsches nach einem vollständigen und heilen Menschen gelesen werden, der die Zerrissenheit seines Innersten erfolgreich zu überbrücken vermag und Ruhe in sich selbst findet.

4.3.3.3 Leben

Ich sehnte mich nach Weibern, leibig, brüstig,
nach einem weichen Bauche lagerbildend,
den daunenzarten Küsten eines schlanken Mädchens,
umwarb, durchsuchte körperliche Tiefen
und fand das Nichts, zu gutem Fleisch gestaltet.
Empfangen, abgeschlagen von ehernen
oder butterweichen, ewig gleichen Gliedern,
gebrechlich-knochigen wie auch ganz dicken
Kühen, rings umhängt von Wogeeuter,
sog ich, sog mich die Lust.
Aber die weiße Zeit brach ins Haar mir,

Herz und Hirn verfärbend,
und in mein dumm erlebtes Leben fuhr
der Strahl: „Real ist alles, nur die Welt ist's nicht!“¹⁴¹

Die allgemeinen Aussagen zur formalen Konstruktion des Gedichts „Leben“ unterscheiden sich kaum von den im Kontext des Werks „Verzeihung“ angestellten Beobachtungen. Auch hier handelt es sich um eine grundsätzlich freie Rhythmik, eine durch Enjambements gekennzeichnete Versstruktur sowie eine bilderreiche Sprache, die ihre Kraft anhand einer knappen, jedoch intensiven Wortwahl entfaltet. Inhaltlich steht am Beginn des Gedichts die explizite Sehnsucht des lyrischen Ichs nach der sexuellen Verbindung mit unterschiedlichen Frauen. Dieses Verlangen unterstreicht die Nennung körperlicher Vorzüge weiblicher Wesen, welche die ersten drei Zeilen bestimmt. Dabei sind vor allem die Neologismen „leibig“ und „brüstig“ zu beachten, die – gemäß der stilistischen Praxis Ehrensteins – das Bezeichnete dank der einfachen Umgestaltung der Nomen „Leib“ und „Brust“ zu Adjektiven noch einprägsamer beschreiben, als es jede ausufernde Formulierung könnte. Auf die grundsätzlich positive Stimmung der ersten Verse folgt allerdings sofort, sogar noch innerhalb desselben Satzes, eine Deromantisierung der Situation, indem der Zweck der Intimität des lyrischen Ichs mit den Frauen aufgedeckt wird. Offenbar befindet sich der Sprecher auf der Suche nach etwas, das er im Zusammenhang der weiblichen Körperlichkeit zu finden versucht. Was sich tatsächlich hinter der Fassade des Gesuchten verbirgt, bleibt allerdings unausgesprochen beziehungsweise bedarf der Interpretation des Lesers. Fakt ist aber, dass das Ich in den „körperliche[n] Tiefen“ der Weiblichkeit auf „das Nichts“ stößt, was dem Frauenbild innerhalb des Gedichts ein wichtige Komponente hinzufügt. Entbehrt das Liebesspiel beziehungsweise der simple Vollzug des sexuellen Aktes nämlich jeglichen Sinnzusammenhang, so bedeutet das gleichzeitig die Degradierung der Sexualpartnerin zum fleischgewordenen Automaten. Je weniger erfüllend oder je frustrierender sich die körperliche Vereinigung mit einer Frau für das lyrische Ich gestaltet, desto heftiger entlädt es den Ärger über diesen Zustand an ihr beziehungsweise an ihren Geschlechtsgenossinnen und stellt sie als tiefen- sowie wertlose Wesen dar. Die Verse sechs bis elf rücken nun genau diesen im Grunde ungerechtfertigten Unmut des Sprechers in den Mittelpunkt, indem die Monotonie der Sexualität und die willkürliche Austauschbarkeit der Partnerinnen thematisiert wird. Dabei ist in erster Linie die Tatsache von Interesse, dass der Blick des Ichs als

¹⁴¹ Ehrenstein, 1997, S. 38, „Leben“.

Resultat dieser Gefühlslage einer Fragmentierung unterliegt, welche die Unterschiede in den Konstitutionen der Frauen zu einer indifferenten Masse an Körperteilen, also „ewig gleichen Gliedern“, mutieren lässt. Die geistige Entleerung und körperliche Zerstückelung der Frau ist damit besiegelt. Das Ende dieses inhaltlichen Abschnitts markiert die zehnte Zeile: „sog ich, sog mich die Lust“¹⁴², in der wird deutlich, dass das, von dem das lyrische Ich anfangs dachte, es unter Kontrolle zu haben – nämlich die Lust an sich –, von ihm Besitz ergreift und es förmlich aussaugt. Die Lust als sich verselbstständigende Größe erfährt somit sowohl eine scharfe Abtrennung von der Liebe, als auch eine folgenschwere Hochstilisierung zum einzigen Zweck der Sexualität. Diese Tatsache wiederum radikalisiert die emotionale Verkümmern beziehungsweise das Gefühl von Verzweiflung und Leere des Ichs, wobei zu bemerken ist, dass es ja gerade diese Emotionen waren, welche den Sprecher ursprünglich dazu trieben, sich im Kontext der weiblichen Körperlichkeit auf die Suche nach – plakativ gesagt – Sinn zu machen. Mit Ende des zehnten Verses steht das Ich also vor dem Trümmern seiner intensiven Suche nach innerem Frieden und Sinnhaftigkeit des Lebens und muss erkennen, dass die totale Auslieferung an die körperliche Lust nicht die erhoffte Linderung der gefühlten Verzweiflung darstellt, sondern die eigene Unruhe und Trostlosigkeit nur noch auf die Spitze treibt. Dies geschieht in erster Linie dadurch, dass die im Gedicht zitierten Frauenfiguren durch ihre vorzeitige Stigmatisierung als reine Lustbringer vom Ich gar nicht als vollwertige Menschen wahrgenommen werden, welche auf die Psyche des Sprechers möglicherweise positiv einwirken könnten. Die Chance, Liebe und Nähe zu erfahren, ist daher für den Sprecher von Anfang an vergeben, da seine Erwartungen jegliches weibliche Wesen betreffend von vorn herein in eine falsche Richtung abzielen. Man kann deshalb konsequenterweise behaupten, dass es sich bei der Wahl einer offenbar nicht Ziel führenden Methode zur Bereicherung des Lebens selbst, nämlich der Suche nach Sinn in der Sphäre der reinen Körperlichkeit, um ein Symptom der grundlegenden Zerrissenheit des Ichs handelt. So gesehen illustriert das Gedicht die fatale Befangenheit des Sprechers in seiner eigenen psychischen Tragödie auf höchst interessante Weise, da es nicht nur Beschreibung, sondern auch Exempel eben dieser Situation ist.

Die Verse elf bis vierzehn liefern schließlich das Fazit des bisher Gesagten. Durch die Erkenntnis, dass sich der Begriff des Sinns unter den Prämissen bloßen

¹⁴² Ehrenstein, 1997, S. 38, „Leben“.

fragmentarischen Lustempfindens auflöst, entsteht in den letzten Zeilen des Werks eine beinahe nihilistische Stimmung, welche die Einschätzung transportiert, die Dinge der Welt seien jeglicher Beständigkeit enthoben und als simple Zeichen des zeitlichen Verfalls zu deuten. Explizit bricht in diesem Abschnitt die „weiße Zeit“, also das Alter, über das lyrische Ich herein und verändert sowohl Denken als auch Fühlen des Subjekts, worauf die Worte „Herz und Hirn verfärbend“¹⁴³ verweisen. In diesem Zusammenhang zeigt das Bild des unumgänglichen Alterns die ständige Todesnähe des Lebens beziehungsweise die Vergänglichkeit aller zeitlichen Dinge und fügt sich so als radikale Verneinung von Sinn und Faktizität nahtlos an den resignativen Gestus der vorhergehenden Zeilen an. Das Fazit des Autors beläuft sich also darauf, dass das Bewusstsein des Todes in allen Tatsachen der Welt enthalten ist beziehungsweise vor allem in jenen, die das Leben in seiner Fülle auszeichnen sollen, beispielsweise die Sexualität. Inmitten dieser umfassenden Verzweiflung des sinnlos zerstückelten Lebens gelangt das Ich zu einer einzigen Erkenntnis, nämlich: „Real ist alles, nur die Welt ist's nicht.“¹⁴⁴ Diese wuchtige Schlusssatz bezieht sich meiner Ansicht nach wieder auf das zentrale Problem der Differenz zwischen innen und außen. Für den Sprecher ist zwar die Welt nicht real, da sie Sinn und Erfüllung verspricht, obwohl erfahrungsgemäß keines von beiden zu erlangen ist, dafür aber umso mehr der Bereich des persönlichen Schmerzes und der inneren Verzweiflung. Das Äußere hält den bloßen Schein möglicher Zufriedenheit aufrecht, während das Innere unmissverständlich klar macht, dass nur der Nichtigkeit allen Seins Realität zugesprochen werden kann. Somit sieht sich das lyrische Ich am Ende des Gedichtes wieder auf sich selbst und sein unaufhörliches Leid zurückgeworfen, ohne Aussicht auf baldige Erlösung. Gleichzeitig erschließt sich dem Leser die Dimension der psychischen Problematik des lyrischen Ichs, die sich als unentwegt in Bewegung befindliches Hamsterrad darstellt, in dem der Sprecher gefangen ist und trotz oder gerade wegen der immer wieder aufflammenden Ambition, ihm zu enttrinnen, nicht vom Fleck kommt.

4.3.3.4 Fluch

Unerhört zu überwintern!
Fern schwingt sich ihre Brunst im Tanz
mit einem zählenden Hengst.
Ich friere kalt.

¹⁴³ Ehrenstein, 1997, S. 38, „Leben“.

¹⁴⁴ Ehrenstein, 1997, S. 38, „Leben“.

Und doch,
was schießt mich Spalt
der grellen Dirnen,
oder einer Alten
beleidigter Hintern?
Ihr heget in Liebe
die adretttesten Hündchen;
möge ein Nashorn
euch Haarweibern
die Brusthaufen zertrampeln!¹⁴⁵

Das Gedicht „Fluch“ repräsentiert im Unterschied zu den drei im Frauenkapitel bereits besprochenen Werken einen völlig anderen Typus derjenigen Werke, die sich mit Weiblichkeit beziehungsweise Sexualität auseinandersetzen. Seine zentrale Bedeutung speist sich aus dem unreflektierten Ausdruck des Ärgers und Hasses eine Frau beziehungsweise das gesamte weibliche Geschlecht betreffend. Daher erscheint es nicht verwunderlich, dass innerhalb des Werks keinerlei Spuren einer zumindest ansatzweise rationalen Thematisierung des Problemkomplexes aufzufinden sind, sondern die pure Frustration des lyrischen Ichs im Mittelpunkt steht. Dieser Beobachtung entsprechend können auch keine zusammengehörigen Versgruppen isoliert werden, die an einem bestimmten Punkt des Gedichts eine bestimmte Perspektive auf einen zentralen Aspekt des Textes werfen, vielmehr könnten die einzelnen syntaktischen Einheiten innerhalb des Werks beliebig verschoben werden, ohne die Gesamtkonzeption empfindlich zu stören. Das bedeutet, dass wir es mit einem Poem zu tun haben, das ausschließlich auf die Darstellung einer durchaus eindimensionalen Empfindung des Sprechers Wert legt und somit als besonders ichzentriertes Stück Lyrik betitelt werden muss. Die Artikulation des Ärgers über die Frau, welche das Ich weder erhört noch in irgendeiner Form befriedigt, sowie die Diffamierung derselben bilden die Grundlage des Textes. Die Frage nach dem Ursprung dieses Zorns kann nur mit Blick auf die übrigen Gedichte der Sammlung hinreichend beantwortet werden, wobei der Duktus der Argumentation wieder auf die grundlegende Zerrissenheit des lyrischen Ichs rekurriert: Durch die nicht vorhandene Einheit des Ich-Bezugs entsteht eine fatale Schwäche der Kontaktbildung nach außen, was wiederum die radikale Isolation des Sprechers zur Folge hat. Emotionen wie Verzweiflung und Leere bestimmen daher die Psyche des Ichs, das aus der Spirale seiner eigenen Traurigkeit nicht mehr zu entfliehen vermag. Trotzdem versucht die immer noch hoffende Sprecherfigur stetig, dem Problemkreis zu entkommen, unternimmt dies aber gerade auf Grund seiner

¹⁴⁵ Ehrenstein, 1997, S. 41, „Fluch“.

ausweglos scheinenden Position auf die falsche, nämlich allzu oberflächliche, Weise. Daraus resultiert, dass sich der Sprecher im Endeffekt noch tiefer in seiner eigenen Betrübnis verstrickt. Am Beispiel der für das Ich unbefriedigenden Sinnsuche im Bereich der willkürlichen Praktizierung von Sexualität ist diese Tendenz wahrscheinlich am allerdeutlichsten sichtbar. Ruft man sich diesen Kontext ins Gedächtnis, so ist es möglich, das vorliegende Gedicht in seiner scharfen Polemik sinnvoll in das Ganze der Sammlung „Die weiße Zeit“ einzuordnen. Die mannigfaltigen Enttäuschungen durch die Außenwelt, welche das Ich auf Grund der Uneinigkeit seines Inneren erleiden muss, sind als Potenzierungen des „Ausgangsleids“ zu interpretieren, was den eklatanten Klage- beziehungsweise Frustrationspegel einzelner Werke, insbesondere des Textes „Fluch“, erklärt.

Interessant in diesem Zusammenhang erscheint vor allem die sprachliche Ausgestaltung der negativen Gefühlslage des lyrischen Ichs. Da taucht zunächst das Bild der unerbittlichen Kälte auf, der die Sprecherfigur offenbar ausgeliefert ist. Die Verse eins und vier machen diese unwirtliche Atmosphäre explizit, welche das Gedicht von Anfang an bestimmt. Außerdem verschärft die Valenzerweiterung des Verbs „frieren“, welche es Ehrenstein erlaubt „Ich friere kalt“¹⁴⁶ zu sagen, die angedeutete Kälte zusätzlich. Selbstverständlich steht in diesem Kontext die niedrige Temperatur für die seelische Grausamkeit, die vom weiblichen Geschlecht auszugehen scheint. In den beiden Zeilen „Ihr heget in Liebe / die adretttesten Hündchen“¹⁴⁷ schwingt ein diesbezüglicher Vorwurf eindeutig mit, der besagt, dass Frauen gefühlskalte Wesen wären, die zwar Tiere, aber keine Männer erfüllend lieben könnten. Die bei Albert Ehrenstein durchaus häufige Bezeichnung der Frauen als Prostituierte und Dirnen wird auch in diesem Werk neuerlich bemüht, wie gewohnt zur ausdrücklichen Geringschätzung des weiblichen Geschlechts: „Fern schwingt sich ihre Brunst im Tanz / mit einem zahlenden Hengst.“¹⁴⁸ Bemerkenswert ist hier die Verwendung des Wortes „Brunst“ an einer Stelle, wo der Leser die lautlich ähnliche „Brust“ vermuten würde. Es kommt nicht von Ungefähr, dass der Autor in diesem Kontext auf letztgenanntes Wort verzichtet, vielmehr entspricht es dem Stil Ehrensteins, eindeutige Erwartungen zu brechen beziehungsweise etablierte Kontexte anhand kleinster sprachlicher Variationen effektiv zu zerrütten. Das Talent des Dichters zur Pointierung tritt auf diese Weise einmal mehr auf den Plan.

¹⁴⁶ Ehrenstein, 1997, S. 41, „Fluch“.

¹⁴⁷ Ehrenstein, 1997, S. 41, „Fluch“.

¹⁴⁸ Ehrenstein, 1997, S. 41, „Fluch“.

Die Zeilen fünf bis neun bestärken den von Anfang an bestehenden Eindruck eines verletzten, trotzig und sich demonstrativ entziehenden Ichs in aller Deutlichkeit: „Und doch, / was schiert mich Spalt / der grellen Dirnen, / oder einer Alten / beleidigter Hintern?“¹⁴⁹ Die Tatsache, dass der Sprecher in diesen Versen eine scharf abweisende Position gegenüber der Weiblichkeit einnimmt, kann als Indikator seiner großen Frustration gesehen werden, zumal diese Worte den durchaus häufigen Bezeugungen des doch vorhandenen Verlangens nach einer Frau eindeutig widersprechen. Am Ende des Gedichts schaukeln sich die negativen Emotionen des lyrischen Ichs zu einer letzten Hasstirade auf, welche die Aggressivität des gesamten Werks auf den Punkt bringt: „[M]öge ein Nashorn / euch Haarweibern / die Brusthaufen zertrampeln!“¹⁵⁰ Das Bild des Nashorns, welches die äußerlich markantesten Geschlechtsmerkmale der Frauen zunichte macht und sie so eines zentralen Teils ihrer Sexualität beraubt, ist ein besonders wuchtiges und macht transparent, wie sehr das Ich den Vertreterinnen der Weiblichkeit Schmerz und körperliche Unvollkommenheit wünscht. Der Begriff der „Haarweibe[r]“ bezeugt, wie auch schon zuvor das Wort „Brunst“, die Fähigkeit Ehrensteins, Stimmungen durch den Einsatz beinahe unscheinbarer Details enorm zu intensivieren. In diesem Fall bezieht sich der erste Part des neu gebildeten Kompositums explizit auf eine wichtige Komponente im Kontext weiblicher Körperlichkeit. Dadurch wird die gängige Frauenbezeichnung, das Grundwort der Zusammenfügung, bildlicher und aspektbezogener, ohne jedoch die Klarheit der Referenz zu verlieren.

4.3.3.5 Fazit

Was die Ehrensteinsche Bearbeitung der Frauenthematik anbelangt, so können die wichtigsten Charakteristika der einschlägigen Gedichte folgendermaßen zusammengefasst werden:

1. Das Bild der Frau ist in erster Linie durch den Begriff der Ambivalenz geprägt. Einerseits beschreibt der Autor das weibliche Wesen als unnahbare Heilige, die Schönheit und Liebesfähigkeit in sich vereint, andererseits verteufelt er es als käufliche Dirne, die bloß eine verbrauchte Hülle zur Erlangung sexueller Befriedigung darstellt. Beide Standpunkte bringt der Autor im Rahmen seiner Gedichte auf intensive und bilderreiche Weise zur Sprache, wobei sich der Umschlag von einer Betrachtungsweise auf die andere sogar innerhalb eines

¹⁴⁹ Ehrenstein, 1997, S. 41, „Fluch“.

¹⁵⁰ Ehrenstein, 1997, S. 41, „Fluch“.

Werks vollziehen kann.

2. Die beiden diametral entgegengesetzten Deutungsweisen der Frauenfiguren resultieren aus der inneren Gespaltenheit des lyrischen Ichs. Die verzweifelte Suche nach Anerkennung und Liebe, zu deren Fruchtbarmachung für sich selbst das Sprecher-Ich jedoch wegen seiner fatalen Disposition nicht in der Lage ist, treibt es gierig in die Arme unterschiedlicher Frauen. Als es erkennt, dass sein existenzielles Verlangen nicht gestillt werden kann, überschüttet es das vormals gepriesene weibliche Geschlecht mit Wutausbrüchen, die in Wahrheit ihm selbst gelten.
3. Auf Ebene der Herabwürdigung der Frau manifestiert sich in Ehrensteins Lyrik eine bekannte Methode der künstlerischen Moderne, nämlich die Fragmentierung. Nicht bloß Wahrnehmungsweisen und allgemeinweltliche Kontexte unterliegen dieser skeptischen Zerstückelungstendenz, vor allem die Körperlichkeit – im speziellen Fall die weibliche – wird auseinander genommen. Dabei verselbstständigen sich ihre Teile und entthronen ganzheitliche Ansprüche durch die zusammenhanglose und ungeschönte Schau des Einzelnen. Die Praxis des fragmentarischen Blicks bedeutet allerdings nicht notwendigerweise, dass eine tatsächliche Abkehr vom alten Einheitswillen angestrebt wird, vielmehr ist die Zerstörungswut als Symptom fraglich gewordener Lebensumstände und Denkweisen zu verstehen.

4.4 Fazit

Die Themen- bzw. Motivwelt der frühen Lyrik Ehrensteins kann als durchaus vielseitig bezeichnet werden. Der Autor beschäftigt sich neben den Kardinalthemen Ich, Welt und Frau mit den Problemkreisen Kindheit, Natur, Gott, Mythos, Tod, Erkenntnis und Sprache. Da im Rahmen dieser Arbeit nicht auf alle Schlagworte adäquat eingegangen werden kann, fiel meine Wahl der exemplarisch zu behandelnden Inhalte auf diejenigen, welche mir im expressionistischen Kontext als wesentlich beziehungsweise besonders aussagekräftig erschienen. Das gespaltene lyrische Ich, die gestörte Beziehung zur Außenwelt und die höchst ambivalente Beurteilung des weiblichen Geschlechts bestimmen die Atmosphäre des Gedichtbands „Die weiße Zeit“ maßgeblich und nehmen daher eine Sonderstellung unter den vielen von Ehrenstein bearbeiteten Themen ein. Diesen Eindruck zu

untermauern beziehungsweise zu vermitteln, war das Anliegen der genauen interpretatorischen Besichtigung einzelner Texte innerhalb dieses Kapitels.

5. Literaturverzeichnis

5.1 Primär

Ehrenstein, Albert: Werke. Bd. 4/I, Gedichte. Hrsg. v. Hanni Mittelmann. – Boer, 1997.

Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. 2. Aufl. (B) – Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1787.

Nietzsche, Friedrich: Götzen-Dämmerung. – In: Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 6. - München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. – In: Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 5. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

Nietzsche, Friedrich: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. – In: Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 1. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S. 873 – 890.

Pinthus, Kurt u. Alfred Beigel: Gedenkrede auf Albert Ehrenstein. – In: Alfred Beigel: Erlebnis und Flucht im Werk Albert Ehrensteins. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1972, S. 115 – 117.

Pinthus, Kurt (Hrsg.): Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. 34. Aufl. (2006). Revidierte Ausg. – Berlin: Rowohlt, 1920 (= Rohwolts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft, Deutsche Literatur, Bd. 4).

5.2 Sekundär

Beigel, Alfred: Erlebnis und Flucht im Werk Albert Ehrensteins. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1972.

Breuer, Dieter: Deutsche Metrik und Versgeschichte. 3. Aufl. – München: Fink, 1994 (= UTB für Wissenschaft, Bd. 745).

- Brinkmann, Richard: „Abstrakte“ Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage. – In: Hans Steffen (Hrsg.): Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. – Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1965 (= Kl. Vandenhoeck-Reihe, 208 S), S. 88 – 114.
- Drews, Jörg: Die Lyrik Albert Ehrensteins. Wandlungen in Thematik und Sprachstil von 1910 bis 1931. Ein Beitrag zur Expressionismus-Forschung. (Diss., Ludwig-Maximilians-Univ. München.) – München: Réssy, 1969.
- Gartler, Walter: Philosophieren in der bösen Zone. – Maria Enzersdorf: Edition Roesner, 2002 (= Schriftenreihe zur Unzeit im Denken, Bd. 1).
- Gauß, Karl-Markus: Albert Ehrenstein oder Nicht da, nicht dort. – In: Ders.: Tinte ist bitter. Literarische Porträts aus Barbaropa. – Klagenfurt, Salzburg: Wieser, 1988, S. 120 – 136.
- Huff, Matthias: Selbstkasteiung als Selbstvergewisserung. Zum literarischen Ich im Werk Albert Ehrensteins. (Diss., Freie Univ. Berlin, 1993.) – Stuttgart: M und P Verl. für Wiss. u. Forschung, 1994.
- Jantz, Antje: Zur Semantik der modernen Melancholie in der Lyrik des Expressionismus. (Diss., Ruprecht-Karls-Univ. Heidelberg.) – Heidelberg, 1998.
- Laugwitz, Uwe: Albert Ehrenstein. Studien zu Leben, Werk und Wirkung eines deutsch-jüdischen Schriftstellers. – Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1987 (= Hamburger Beiträge zur Germanistik, Bd. 5).
- Moennighoff, Burkhard: Metrik. – In: Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. 5. Aufl. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002, S. 272 – 286.
- Petersen, Jürgen: Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2006.

Pöltner, Günther: Grundkurs Medizin-Ethik. – Wien: Facultas, 2002 (= UTB für Wissenschaft, Bd. 2177).

Sørensen, Bengt Algot (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 2. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 2., akt. Aufl. – München: Beck, 2002 (= Beck'sche Reihe, Bd. 1217).

Vietta, Silvio und Hans-Georg Kemper: Expressionsismus. 6., unv. Aufl. – München: Fink, 1997 (= UTB für Wissenschaft, Uni-Taschenbücher, Bd. 362; Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Bd. 3).

Wagenknecht, Christian: Deutsche Metrik. Eine historische Einführung. 3., durchg. Aufl. – München: Beck, 1993 (= C.H. Beck Studium).

Wallas, Armin: Albert Ehrenstein. Mythenzerstörer und Mythenschöpfer. – München: Boer, 1994 (= Reihe Forschungen, Bd. 5).

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verb. u. erw. Aufl. – Stuttgart: Kröner, 2001.

Zweig, Stefan: Albert Ehrensteins Gedichte. In: Frankfurter Zeitung, 10. September 1916, 1. Morgenblatt, S. 2 – 3.

6. Anhang

6.1 Zusammenfassung

Expressionistische Lyrik hat viele Gesichter: Sie ist wohlgeformt und unstrukturiert, ausladend und knapp, hermetisch und pointiert, dunkel und hell, ernüchternd und hoffend, leidvoll und froh, ichbezogen und weltoffen. Man könnte die Liste der Beschreibungen durch beliebig viele ähnlich geartete Wortpaare ergänzen, am Ende bliebe immer übrig, dass der Gegensatz selbst es ist, durch den sich die Dichtkunst der Epoche im Wesentlichen auszeichnet.

Schon am Beginn der vorliegenden Arbeit wurde festgestellt, dass die Entstehung der Bewegung des Expressionismus ursächlich mit der Erfahrung der Spaltung und des Wirklichkeitszerfalls am Ende des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang steht. Ausgelöst durch die Dekonstruktion der traditionell systemorientierten Denkweisen entwickelte sich eine Kunstrichtung, welche in erster Linie die Fragmentierung der Subjektivität sowie die Unzulänglichkeit der Sprache thematisierte. Die radikale Relativierung alter theoretischer Größen und der damit verbundene Verlust als selbstverständlich erachteter Prinzipien löste im expressionistischen Menschen jedoch nicht nur Unsicherheit und Verzweiflung aus, sondern ebenso die Hoffnung auf eine bessere, friedlichere Zukunft, die – gleich dem Phoenix aus der Asche – aus den Trümmern der zerstörten Weltordnung erstehen soll: Niederschmetternde Verzweiflung und engagierte Hoffnung an einem Ort.

Die Gestaltungsprinzipien der expressionistischen Lyrik näher betrachtend, fällt ins Auge, dass die traditionelle Form beziehungsweise Metrik des Gedichts zwar anhand eines mitunter heftigen sprachlichen Gestus zerschmettert wird, gängige Strophen-, Vers- und Bildstrukturen für einige Dichter aber trotz allem ihre Bedeutung bewahren beziehungsweise immer wieder zu unterschiedlichen Zwecken imitiert werden. Die Abstoßung von der Tradition erfolgt im formalen Bereich also nicht geschlossen und auf ein Ziel hin ausgerichtet, sondern mittels eines Oszillierens zwischen Altem und Neuem, einem Pendeln im Spannungsfeld von Progression und Konservativismus: Wohlgeformte Klarheit und strukturlose Anordnung an einem Ort.

Auf Ebene der Rhetorik und Stilistik zeigen sich ähnliche Verläufe. Einerseits kommen bei den expressionistischen Autoren bewährte rhetorische Figuren gezielt zum Einsatz, andererseits wird beispielsweise die Zielsetzung der Metapher durch den Einsatz zusammenhangloser Komponenten ad absurdum geführt. Die daraus resultierende in sich gekehrte, alle möglichen Assoziationen gestattende Lyrik

bewegt sich in Richtung Abstraktion, macht sich allerdings dennoch nicht völlig frei von den althergebrachten Mustern des lyrischen Sprechens. So bleiben auch die Regeln der Syntax im Expressionismus nur äußerst selten gänzlich unberücksichtigt, obwohl die Eigenständigkeit des Wortes als Material der Sprache immer mehr an Wichtigkeit gewinnt und das Satzgefüge allmählich durch knappe Wortfolgen ersetzt wird: Extensive Ganzheit und intensive Akzentuierung an einem Ort.

Im Zuge der Besprechung ausgewählter Gedichte der Sammlung „Die weiße Zeit“ unter bestimmten thematischen Aspekten spielt die schon mehrmals beobachtete Gegensätzlichkeit neuerlich eine zentrale Rolle. Die Zerrissenheit des lyrischen Ichs, die einschneidende Differenz seiner Innen- und Außensphäre sowie der gleichzeitig aneignende und abstoßende Blick auf Welt und Frau entpuppen sich als kritische Problemkreise der frühen Lyrik Albert Ehrensteins. Ungeachtet der spezifischen inhaltlichen Ausgestaltungen der einzelnen Werke bleibt die traumatische Erfahrung einer fatalen Ungewissheit beziehungsweise Zusammenhanglosigkeit stets präsent und in den Gedichten deutlich spürbar. Dies ist ein untrügliches Zeichen dafür, dass die wahrgenommenen Gegensätze dem Dichter in einem noch höheren Maße zum Problem geworden sind: Hat er zunächst lediglich mit der Aufdröselung seiner Welt- und Eigensicht in unüberbrückbar scheinende Widersprüche zu kämpfen, so verschwimmen diese Pole in weiterer Folge vor seinen Augen und nehmen die Gestalt ihres jeweiligen Gegenteils an. Aus der anfänglichen Verzweiflung an der radikalen Gegensätzlichkeit wird eine Verzweiflung an der radikalen Undifferenzierbarkeit der Gegensätze. In diesem Sinne kann nichts mehr mit Sicherheit ausgesagt werden, Kontexte werden gesprengt und sprachliche Referenzpunkte verlieren ihre Gültigkeit: Absoluter Widerspruch und beängstigende Undifferenzierbarkeit an einem Ort.

An dieser Stelle wird ersichtlich, dass sich das Phänomen der Widersprüchlichkeit und der damit verbundene Verlust der Möglichkeit, sichere Urteile zu fällen, wie ein roter Faden durch die theoretische Basis des Expressionismus und daher auch durch die frühe Lyrik Ehrensteins zieht. Getragen von paradoxen Anordnungen, dem Aufeinanderprallen und Verschmelzen gegensätzlicher Pole und einer stets greifbaren Atmosphäre der Unsicherheit sowie Zerrissenheit des lyrischen Ichs spielen die Gedichte der Sammlung „Die weiße Zeit“ unterschiedliche Inhalte durch, verlieren dabei allerdings niemals ihren bittersüßen Unterton, der den Absolutheitsanspruch des Gesagten beharrlich relativiert beziehungsweise sein

Gegenstück vor Augen führt. Sowohl die Fragmentierung der lyrischen Subjektivität, die Unfähigkeit, eine sinnvolle Beziehung zu Menschen oder Gegebenheiten außerhalb des Ichs zu etablieren als auch die Unzufriedenheit mit der gesellschaftlichen beziehungsweise politischen Situation rühren von der Ambivalenz einer Epoche her, die exakt an der Scheide zweier großer Traditionen angesiedelt ist, nämlich dem organisch denkenden 19. Jahrhundert und der gnadenlos zerstückelnden Moderne. Es ist daher keineswegs verwunderlich, weshalb sich die Gedichte der expressionistischen Periode am Gegensatz abarbeiten und einer alles umfassenden Skepsis wie auch einem starken Wunsch nach Sicherheit und positiven Erfahrungen Ausdruck verleihen. Was jedoch als durchaus bemerkenswert erscheint, ist die Tatsache, auf welche Weise die Autoren im Allgemeinen und Albert Ehrenstein im Speziellen im Spannungsfeld der Extreme dichten, denken und gestalten: wohlgeformt und gleichzeitig unstrukturiert, ausladend und gleichzeitig knapp, hermetisch und gleichzeitig pointiert, dunkel und gleichzeitig hell, ernüchternd und gleichzeitig hoffend, leidvoll und gleichzeitig froh, ichbezogen und gleichzeitig weltoffen.

6.2 Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubter Hilfe bedient habe.

Weiters versichere ich, dass ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Wien, im Juni 2009

Katharina Neuhofer

6.3 Lebenslauf

Name: Katharina Neuhofer
Geburtsdatum: 2. November 1983
Geburtsort: Klosterneuburg, Niederösterreich
Staatsbürgerschaft: Österreich
Religionsbekenntnis: römisch-katholisch
Schullaufbahn: 1990 – 1994: Öffentliche Volksschule Kritzendorf
1994 – 2002: BG/BRG Klosterneuburg
Juni 2002: Reifeprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg
Studien: ab WS 2002/03:
Diplomstudium Deutsche Philologie und
Diplomstudium Philosophie an der
Universität Wien
Volontariat: WS 2004/05 und SS 2005:
Volontariat in der Handschriftensammlung
der Wiener Stadt- und Landesbibliothek;
Bearbeitung des Nachlasses von
Jeannie Ebner