

Bewegung und Revolution. Das politische Moment expressionistischer Literatur bei der Epochenbildung um 1960

Alexander Nebrig

1.

Die der expressionistischen Literatur inhärente Revolutionssemantik besitzt das Potential, die Leserschaft politisch zu affizieren. Der wissenschaftlichen Kritik allerdings kommt die Aufgabe zu, die ästhetische Funktion dieser politischen Semantik zu analysieren. So wird an Georg Heyms Revolutionsdichtungen,¹ an Walter Hasenclevers *Der Sohn* (1914), an der Gattung des Manifests, in der sich das jeweilige ästhetische Programm kundtut, an Zeitschriftentiteln wie *Die Aktion* und *Der Sturm* deutlich, dass das Politische eine ästhetische Geste ist, deren uneigentliche, metaphorische und dramatisierende Bedeutung dem Erneuerungsstreben der Dichter Ausdruck verlieh. Hasenclever lässt seine Figuren in *Der Sohn* die revolutionäre Agitation zwar auf einer Bühne durchspielen (Akt III), der revolutionäre Anspruch der Figuren wird aber nicht in die ›Tat‹ umgesetzt: Der Ideologe der Revolution gegen die Väter, der Freund, begeht im Stück Selbstmord, der Vater stirbt am Schlag und nicht durch die Hand des Sohnes.

Nachträglich ungemein aufgeladen wurde die Revolutions- und Bewegungssemantik, welche zuvor modellierend in die germanistische Literaturgeschichtsschreibung bei Wilhelm Scherer sowie in die Programmatik des Naturalismus² Eingang gefunden hatte, von den tatsächlichen revolutionären Ereignissen im November 1918 und durch das politische Engagement von Dichtern wie Franz Jung oder Ernst Toller.

Im Prozess der Wiederentdeckung des literarischen Expressionismus nach 1945³ wurde genau dieser Unterschied zwischen einer revolutionären Semantik

1 Zu diesen s. Ingo Breuer: »Die Sprachgebärde des expressionistischen Genies. Zur Theatralität einiger Revolutionsdichtungen von Georg Heym«, in: *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der klassischen Moderne*. Hg. Isolde Schiffermüller. Bozen/Innsbruck/Wien 2001, S. 66–88.

2 Wilhelm Scherer: »Die deutsche Litteraturrevolution [1870]«, in: *Sturm und Drang*. Hg. Manfred Wacker. (Wege der Forschung 559). Darmstadt 1985, S. 17–24, begreift die Zeit von 1770 bis zum Tod Goethes als »Analogon der Revolution« (ebd., S. 20). Ihm folgten die Programmatiker der Gegenwartsliteratur Carl Bleibtreu: *Revolution der Literatur*. Leipzig 1886, Paul Fritsche: *Die moderne Lyriker-Revolution*. Frankfurt an der Oder 1885/1886 und Arno Holz: *Revolution der Lyrik*. Berlin 1899.

3 Von einer Expressionismus-Forschung kann im Nationalsozialismus wahrlich nicht gesprochen werden. Dennoch wurde das Phänomen in den Literaturgeschichten regis-

als Ausdrucks- und ästhetisches Inszenierungsmittel einerseits sowie dem tatsächlichen politischen Engagement andererseits eingeebnet. Dies hatte zur Folge, dass der politische Aktivismus als unästhetisches Phänomen weniger interessierte; die der Literatur eingeschriebenen Semantiken der Revolution und Bewegung dagegen wurden als authentischer politischer Ausdruck begriffen und die Autoren zu Revolutionären *in aestheticis* erklärt. Anders gesagt, versäumte die Nachkriegsgermanistik eine Kritik des Politischen in der expressionistischen Literatur.

Die beiden ersten Sammlungen zur programmatischen Literatur des Expressionismus deuteten die ästhetischen Manifeste als Ausdruck eines Erneuerungsbestrebens anhand der Konzepte ›Bewegung‹ und ›Revolution‹. Paul Pörtner betitelte seine zweibändige Edition *Literatur-Revolution 1910–1925* (1960 f.),⁴ Paul Raabe stattdessen versammelte teilweise dieselben Dokumente unter dem Titel *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung* (1965). Die den am Diskurs beteiligten Germanisten bewusste Schwierigkeit, die Bedeutung des Expressionismus zu bestimmen, hat gerade nicht davon abgehalten, ihn als Epoche der deutschen Literaturgeschichte zu kanonisieren. Auch wenn Paul Pörtner, der sich 1960 neben Paul Raabe zu den besten Kennern der Literatur zwischen 1910 und 1925 rechnen durfte, bezweifelte, »ob es den ›Expressionismus‹ überhaupt gegeben hat«,⁵ hatte sich die Epochenbezeichnung bereits zu diesem Zeitpunkt durchgesetzt. Es wäre müßig, Pörtners Frage erneut aufzugreifen, weil sie das suggestive Potential des unscharfen Begriffs verkennt, welcher das komplexe literaturhistorische Ereignis und seine heterogenen schriftlichen Zeugnisse in sich aufnehmen konnte.

Die Suggestivkraft des ›Expressionismus‹ erfuhr bereits durch die am epochalen Phänomen beteiligten Zeitgenossen eine Steigerung. Obgleich sich nicht jeder Künstler als ästhetischer Revolutionär verstand, war man sich bewusst, die Literaturgeschichte in Bewegung versetzt zu haben. Die Kennzeichnung als ›literarische Bewegung‹ führt den Expressionismus in eine eigentümliche Interaktion. Seine ohnehin vitalistische Grundierung⁶ wird intensiviert; ›Bewegung‹,

triert, vgl. Eberhard Sauer mann: »Expressionismus als Signum der ›Moderne‹ in den Literaturgeschichten der NS-Zeit«, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik XL* (2008), H. 1, S. 135–180, und Marcus Gärtner: *Kontinuität und Wandel in der neueren deutschen Literaturwissenschaft nach 1945*. Bielefeld 1997, S. 82–94.

4 Zu Pörtners Nachlass und dem nicht veröffentlichten dritten Band seiner *Literatur-Revolutionen*. Ulrike Schrader: »Hauchte den Verbrannten Lebensodem ein.« Die ›Expressionisten-Briefe‹ an den Wuppertaler Schriftsteller und Germanisten Paul Pörtner«, in: *Geschichte im Wuppertal* 11 (2002), S. 58–65.

5 Paul Pörtner: »Was heißt Expressionismus«, in: *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Hg. Hans Gerd Rötzer. (Wege der Forschung 380). Darmstadt 1976, S. 212–226, hier S. 226.

6 Gunter Martens: *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und*

eigentlich eine neutrale Bezeichnung für ereignishafte Vorgänge in der Literaturgeschichte, scheint in dieser Epoche ihre Erfüllung zu erfahren. Der Expressionismus, so das Selbstverständnis vieler Künstler, ist nicht irgendeine literarische Bewegung, sondern das Prinzip der Bewegung an sich. »Es war und ist eine Bewegung,« schrieb Alfred Döblin 1918, »eine atmosphärische Welle, wie ein wanderndes barometrisches Maximum oder Minimum. Keine Richtung, durchaus im Gegenteil: Gärung ohne Richtung; etwa Zeitströmung [...], nicht einmal so bestimmt und gezielt wie etwa ganz allgemein ›Romantik‹. Einen wirklich bezeichnenden Namen kann das Ganze nicht, oder noch nicht haben; spricht man von Expressionismus, so bezeichnet man den Wagen nach einem Rad.«⁷

Der Stuttgarter Germanist Fritz Martini, der nach 1945 zu den ersten Historikern des Expressionismus gehörte, versuchte, die Totalisierung der Bewegungssemantik, die sich aus einem vitalistischen Kunstverständnis ergab, begrifflich zu fassen: »Nicht der beruhigten Form, sondern dem Menschen sollte sie [die Kunst, A.N.] dienen, bewegend und bewegt.«⁸ Zugleich schrieb er das Moment der Bewegung ein in eine tragische Ideologie des deutschen Geistes. Die lange Vorrede zu seiner Anthologie *Was ist Expressionismus?* aus dem Jahr 1948 trägt bezeichnenderweise den Titel *Der Expressionismus als dichterische Bewegung*. Martinis Einleitung, an der sich die Germanistik der fünfziger Jahre orientieren wird, nennt den Expressionismus »eine wesentliche deutsche Erscheinung«⁹, die ein »wesentlicher Abschnitt in der gegenwärtigen Tragödie des deutschen Geistes«¹⁰ sei. Bei Martini entspricht die Rede von der deutschen ›Erscheinung‹ dem Konzept der ›Bewegung‹: »Es liegt Tragik darin, [...] die schicksalhaft auf die innere Zwiespältigkeit der expressionistischen Bewegung deutet«¹¹, und wenig später: »In dieser tragisch-paradoxen Verschränkung liegt die innere, viel umfochtene Problematik der expressionistischen Bewegung. Sie

Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 22). Stuttgart 1971.

7 Alfred Döblin: »Von der Freiheit eines Dichtermenschen«, in: *Die neue Rundschau* 29 (1918), Bd. 2, S. 843–850, hier zitiert nach Thomas Anz/Michael Stark (Hg.): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920* (Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 5). Stuttgart 1982, S. 69–74, hier S. 74.

8 Fritz Martini: »Der Expressionismus als dichterische Bewegung [1948]«, in: *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus* (wie Anm. 5), S. 137–179, hier S. 176. Zu Martini in der Nachkriegszeit s. Marcus Gärtner: *Kontinuität und Wandel* (wie Anm. 3), S. 111–122 und öfter. Ebd., S. 97–187, findet sich auch die umfangreichste Darstellung zur Expressionismusforschung aus wissenschaftsgeschichtlicher Sicht.

9 Fritz Martini: *Der Expressionismus...* (wie Anm. 8), S. 138.

10 Ebd., S. 179, s.a. S. 147. – Dieser Tragik korrespondiert die Opfer-Thematik, vgl. ebd., S. 141: »Es ist eine Generation von früh Geopferten«, vgl. ferner ebd., S. 145 und 171.

11 Fritz Martini: *Der Expressionismus...* (wie Anm. 8), S. 146.

war Ausdruck einer großen Verzweiflung des Menschen an sich selbst¹². Auch der Expressionismus – »diese äußerst erregte Epoche deutscher Dichtung«¹³ – sei »nicht ein fester Begriff, sondern in Erbe und Gegenwehr eine in sich sehr vielfältige, labile und komplexe Bewegung.«¹⁴ Die Dramatisierung der Bewegung als Tragödie dient ihrer literaturgeschichtlichen Nobilitierung und ist Teil einer Rechtfertigungsstrategie, die davon ausgeht, dass dieser Epoche bislang nicht die ihr gebührende wissenschaftliche Aufmerksamkeit zugekommen war: »Der Expressionismus ist der bisher letzte geschichtliche Versuch, die Dichtung als schöpferische Energie in die Mitte der Zeit zu stellen – ein tragisch letzter, schon im geheimen Wissen um das Vergebliche überreizter und gewaltsamer Versuch.«¹⁵ Wenn sich diese Bewegung auch bei Martini gegen etwas richtet, nämlich gegen das neunzehnte Jahrhundert und gegen die Inhumanität der Gesellschaft als Form,¹⁶ und als positives Ziel des Expressionismus das ›Leben überhaupt‹ steht,¹⁷ bleibt schließlich diese Programmatik inhaltlich unspezifisch. Im Vordergrund steht für Martini das Moment der Bewegung und nicht so sehr seine Richtung bzw. sind in der vitalistischen Logik Ziel der Bewegung (Leben) und Bewegung als Ausdruck von Leben tautologisch.

Martinis Expressionismus-Konzept ist neben der vitalistischen Grundierung und der tragischen Bestimmung drittens national ausgerichtet. Die Nationalisierung der Epoche wird an die Emphase der ›Bewegung‹ gekoppelt, wobei interessanterweise das Nationale und das Tragische semantisch nicht zur ›Revolution‹ gehören, von der Martini gelegentlich spricht, sondern zur Bewegung.¹⁸ Betrachtet man einmal die deutsche Literaturgeschichte, so fällt auf, dass sie sich bis auf die Aufklärung, die lange Zeit ohnehin als ein französisches Produkt angesehen worden war, aus vornehmlich genuin deutschen, mit anderen Nationalliteraturen nicht kompatiblen Epochen konstituiert. Barock, Sturm und Drang und Romantik gehen dem Expressionismus voraus, und es ist kein Zufall, wenn sich mancher Expressionist in der Tradition der genannten ästhetischen ›Bewegungen‹ sah.

12 Ebd., S. 147.

13 Ebd., S. 144.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 173.

16 Ebd., S. 146 und 164.

17 Ebd., S. 152.

18 Gleichwohl benutzt Martini neben der Bewegungssemantik die der ›Revolution‹ (ebd., S. 138, 148, 150, 155, 175, 179), wobei auffällt, dass ›Tragik‹ nur mit ›Bewegung‹, aber nie mit ›Revolution‹ zusammengedacht wird. Die »Tragik dieser geistigen Bewegung« ist keine der »geistigen Revolution« (ebd., S. 155). Von ›Bewegung‹ redet Martini, wenn er suggestiv wird, um das eigentliche Wesen des Expressionismus zu verdeutlichen: »tiefste Fragwürdigkeit der expressionistischen Bewegung« (ebd., S. 170).

Anders als bei Martini, in dessen Diskurs die Revolutionsmetapher sekundär bleibt gegenüber der Bewegungsmetapher, begriff Wilhelm Emrich wenige Jahre später die ästhetische Epoche als eine Revolution. Mehr noch als die Bewegung ist der Begriff der Revolution ein politischer Begriff und entspricht den ›ästhetischen Manifesten‹, welche Pörtlners Band *Literatur-Revolution* versammelt. Die Übertragung des Politischen auf den ästhetischen Bereich, die mit der Avantgarde zwingender wurde, geht bis auf Friedrich Schlegel zurück.¹⁹ Das Konzept von der ›Literatur- und Kunstrevolution‹, das Pörtlners akademischer Lehrer Emrich, der Herausgeber der Werke von Arno Holz, vorgab,²⁰ vertritt gegenüber dem der Bewegung einen allgemeineren Anspruch, da es die Stilpluralität und die Dynamik der Ismen nach 1890 aus derselben ästhetischen Fragestellung begreift. Wie Fritz Martini gehörte Emrich zu den wichtigen Anregern der Avantgardeforschung nach 1945. Seit einigen Jahren weiß man, dass er vor dem Krieg nicht nur ein Schüler Theodor W. Adornos gewesen war, sondern nach 1933, ähnlich wie Martini, als Wissenschaftler die nationalsozialistische Propaganda unterstützt hat.²¹ Emrichs kurzer Aufsatz *Literatur-Revolution 1910–1925* erschien als Einleitung des ersten Bandes von Pörtlners bereits erwähnter Materialsammlung. Als Germanist verortet auch Emrich die ›Literatur-Revolution‹ von 1910 vornehmlich innerhalb der deutschen Literaturgeschichte: Man habe an den »Sturm und Drang«, Hamann, Herder, den jungen Goethe, an die mystisch-visionäre Welt der Romantik, an den politischen Aktivismus des ›Jungen Deutschland‹ mit seiner rational-ekstatischen Vernunft- und Fortschrittsgläubigkeit, aber auch an den sog.

19 Unmittelbar nach der Französischen Revolution forderte Friedrich Schlegel im Studium-Aufsatz (1795 f.), auch im ästhetischen Bereich von einer Revolution zu sprechen, vgl. Friedrich Schlegel: »Über das Studium der Griechischen Poesie«, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. Ernst Behler. Paderborn 1979, Bd. 1, S. 217–367, hier S. 269: »Der Augenblick scheint in der Tat für eine ästhetische Revolution reif zu sein, durch welche das Objektive in der ästhetischen Bildung der Modernen herrschend werden könnte.« Die Übertragung des militärischen Avantgarde-Begriffes auf den Bereich der Kunst erfolgte im Kontext politisch-sozialer Fortschrittsideen, vgl. Hans Egon Holthusen: »Kunst und Revolution«, in: *Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee* (Jahrbuch Gestalt und Gedanke 11). München 1966, S. 7–44, hier S. 10.

20 Auch Walter H.[oratio] Sokel: *Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. München s.a. (Die Originalausgabe erschien 1959 unter dem Titel *The Writer in extremis*), konstatiert ab 1910 eine »umfassende Revolution« bzw. eine »moderne Revolution« (S. 7). Der Expressionismus sei die »tiefste und letzte« Revolte seit der Reichsgründung.

21 Zu Wilhelm Emrich vgl. den kritischen Artikel von Lorenz Jäger: »Wilhelm Emrich (1909–1998)«, in: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts*. Hg. Christoph König/Hans-Harald Müller/Werner Röcke. Berlin/New York 2000, S. 250–258, und Gerhard Kaiser: *Grenzverwirrungen. Literaturwissenschaft im Nationalsozialismus*. Berlin 2008, S. 340–344; Marcus Gärtner: *Kontinuität und Wandel* (wie Anm. 3), S. 132–134.

›gotischen Menschen‹ des Mittelalters angeknüpft.«²² Keinesfalls aber – und hierin unterscheidet sich Emrichs Ansatz von dem seiner Kollegen – dürfe man diese Revolution mit dem ›Expressionismus‹ gleichsetzen. In Emrichs These, dass sich die allgemeine ›literarische Revolutionsbewegung‹ gegen die »zunehmende Vergesellschaftung und Relativierung des Menschen«²³ gerichtet habe, gewinnt das Revolutionäre seine soziale Ausgangsbedeutung wieder.

Mit dem Ende der revolutionären Situation in Deutschland, so Emrich, habe auch die Revolution auf dem Gebiet der Literatur ihre Kraft verloren – daher der Einschnitt von 1925, als eine stabile politische Ordnung wieder hergestellt war. Die Auseinandersetzung mit Georg Lukács bildet einen wesentlichen Abschnitt in Emrichs Argumentation. Emrich verteidigt die literarische Revolution gegen den Vorwurf, sie sei keine echte gewesen, »sondern ein phantastischer Ausbruch ins Irreale«²⁴. Bezugnehmend auf eine Formulierung Alfred Wolfensteins hatte Lukács, die ›Bewegung‹ sondernd von der ›Revolution‹, geschrieben: »Die leere Bewegung als Prinzip [...], die ›ewige‹, also vom Klassenkampf losgelöste Revolution findet in dieser Sprache einen entsprechenden Ausdruck. Diese Bewegtheit ist nicht die des wirklichen Revolutionärs, sie ist kleinbürgerlichen Schriftstellern von außen, von den geschichtlichen Ereignissen aufgezwungen und ist darum hysterisch überspannt.«²⁵ Emrich entgegnet Lukács, die ›Literatur-Revolution‹ habe nicht eine konkrete gesellschaftliche Veränderung im Sinn gehabt, sondern die Befreiung des Menschen.²⁶ Der realistische Ansatz sei im Grunde falsch, um das Phänomen zu verstehen. Es sei um die Vollendung dessen gegangen, was von Schiller vorbereitet worden war: die Kunst als Erfahrung des Absoluten. Dabei wäre ein realistischer Standpunkt, der versucht, in der Kunst Lösungen für Probleme in der Wirklichkeit zu formulieren, verfehlt gewesen, weil dadurch das Gesellschaftliche, gegen das sich die Kunstrevolution richtete, nur noch weiter zementiert worden wäre: »Indem jedoch der ›fortschrittliche‹ sozialistische Realismus [...] die Widersprüche der ökonomischen und historischen Entwicklung aufdeckt und Zug um Zug die menschliche Gesellschaft revolutioniert, [...] wird er zum Vollstrecker eben jener Vergesellschaftung und spezialisierenden Aufspaltung des Menschen, die im kapitalistischen Realismus des Bürgertums zum Durchbruch kam und gegen die im 19. Jahrhundert Karl Marx und später die Literaturrevolution von 1910 rebellieren.«²⁷ Emrichs ästhetischer Revolutionsbegriff hat nichts mit der Revolution gemein, die in Russland statt-

22 Wilhelm Emrich: »Literatur-Revolution 1910–1925 [1960]«, in: *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus* (wie Anm. 5), S. 180–188, hier S. 180.

23 Ebd., S. 182.

24 Ebd., S. 183.

25 Georg Lukács: »›Größe und Verfall‹ des Expressionismus [1934]«, in: *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus* (wie Anm. 5), S. 19–66, hier S. 62.

26 Wilhelm Emrich: *Literatur-Revolution 1910–1925* (wie Anm. 22), S. 188.

27 Ebd., S. 184.

fand und in Deutschland bis 1924 die Köpfe der politischen Akteure bewegte. Es handelt sich um eine ›ästhetische Revolution‹, die ihre Ursprünge im deutschen Idealismus hat, und nach 1789 von Friedrich Schlegel gefordert worden war. ›Literatur-Revolution‹ im Dienste des Absoluten zur ›Befreiung des Geistes‹ sei aber für die gesamte europäische Moderne bezeichnend geworden. In Deutschland habe sich die Tendenz zur absoluten Kunst aus einer gesellschaftlichen Rückständigkeit heraus erst später gezeigt. Die Kunstrevolution habe, so das Fazit, die Kunst befreit von allem Gesellschaftlichen und allen Relationen, in der Abstraktion das Absolute freigesetzt: »Der Kunst blieb kein Residuum einer ›Ideologie‹ mehr. Sie mußte notwendig ›abstrakt‹ werden oder höhnend alle Leitbilder zerschlagen. Die Kunst ist nicht Spiegel, sondern Gegner der Zeit. Kein Bild ihrer Zeit darf sie naiv unkritisch spiegeln.«²⁸

Obleich beide Konzepte, das der expressionistischen Bewegung und das der Kunstrevolution, verschieden ausgerichtet sind – einmal auf eine expressionistisch-besondere, einmal auf eine avantgardistisch-allgemeine Erneuerung –, laufen sie als ›geistige Bewegung bzw. Revolution‹ auf eine Autonomie des Ästhetischen gegenüber dem Politischen hinaus bzw. begreifen das Politische abgelöst von den materialen und objektiven sozialen Verhältnissen.

Eine weniger optimistische Deutung dieser Revolution *in aestheticis* steht in der Tradition von Georg Lukács. Der noch vor dem Mauerbau aus der DDR in die Bundesrepublik geflüchtete Jürgen Rühle veröffentlichte 1960 eine kritisch-polemische Monographie über das Verhältnis von Literatur und Revolution mit weltliterarischem Anspruch. Der ›Expressionismus‹, heißt es darin, »begann als Kunstrevolte wie die Bewegungen vor ihm, die periodisch das geistige Leben aufgewühlt hatten, wie Impressionismus, Naturalismus, Spätromantik. Aber schon bald zeigte sich, daß er über die bloß formalen Ambitionen hinauswuchs: Die Zertrümmerung der Formen lief auf eine Zertrümmerung der Ordnungen hinaus, der Aufstand gegen die Väter auf einen Aufstand gegen die Bürgerwelt, das Signalement seelischer Erschütterung auf ein Menetekel gesellschaftlicher Katastrophen, die Revolution des Geistes auf eine politische Revolution.«²⁹ Rühle schließt sich in der Bewertung der politischen Ambitionen von Autoren, die dem Umfeld der USPD nahe standen, der Auffassung von Lukács an und kritisiert die politische Naivität zahlreicher Akteure (Eisner, Landauer, Toller, Hasenclever, Pfemfert, Becher, Brecht, Wolf, Tucholsky, Regler, Holitscher). In Toller sieht Rühle das »tragische und mitleiderregende Bild des Zauberlehrlings, der die Geister, die er rief, nicht mehr los wird.«³⁰ Die Erkenntnis dieser politischen Naivität verleitet zu der Ansicht, dass revolutionäre Literatur nur im Dienst

28 Ebd., S. 188.

29 Jürgen Rühle: *Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus in der Epoche Lenins und Stalins. Mit einem Vorwort von Manès Sperber*. Frankfurt a. M. 1987 [zuerst 1960], S. 183 f.

30 Ebd., S. 185.

der sozialen Revolution stehen könne, will sie von den politischen Akteuren ernst genommen werden. In diesem Sinne verkündete nach 1848 am Schluss seiner Literaturgeschichte Georg Gottfried Gervinus die Bedeutungslosigkeit der Kunst für die politischen Erfordernisse der Gegenwart und formulierte Leo Trotzki Ideen für eine Literatur in postrevolutionärer Zeit.³¹

Um der marxistischen Logik zu entgehen, wonach sich der politische und gesellschaftskritische Anspruch befreiender Kunst allein als literarische Nachahmung der sozialen Verhältnisse artikuliere, interpretierten Dichter und Literaturhistoriker das revolutionäre Moment als eine innere Befreiung des Menschen, die ästhetische Revolution aber als eine geistige.³²

Genau in diesem Sinne haben sich viele revolutionär gesinnte Dichter zwischen 1910 und 1920 in ihren Programmschriften selbst ausgelegt.³³ Kasimir Edschmid sprach 1918 von einer ›Revolution des Geistes‹, welche die neue Jugend erfasst habe,³⁴ und der ›Logokrat‹ Kurt Hiller, »der beredte Anwalt und Organisator«³⁵ (Raabe) der ›Bewegung‹, hatte die ›Macht‹ nur auf der Ebene der Sprache in einem ›Weltbund des Geistes‹ organisieren wollen.³⁶ Der Glaube an den Dichter als politischen ›Führer‹ – Rubiner sprach vom ›politischen Dichter‹³⁷ –, der dann von Max Kommerell 1928 in *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik* literaturgeschichtlich gemünzt werden wird, ergriff wie vorher nicht und später nicht wieder die deutsche Literaturszene. Georg Heyms Dichtung zeigt

31 Vgl. Georg Gottfried Gervinus: *Geschichte der deutschen Dichtung*. Leipzig 1853, Bd. 5, S. 667: »Der Wettkampf der Kunst ist vollendet.« L.[eo] Trotzki: *Literatur und Revolution* [übersetzt von Frida Rubiner]. Wien 1924. Trotzki's Schrift erörtert Formen und Funktionen der Kunst und der Literatur nach der Revolution des Proletariats.

32 Die Rede von der ›geistigen Revolution‹ besitzt topischen Charakter z. B. bei Frank Thiess: *Geistige Revolution. Zwei Vorträge*. Bremen 1947. Zum Expressionismus als geistiger Revolution s. Jost Hermand: »Expressionismus als Revolution«, in: Ders.: *Von Mainz nach Weimar (1793–1919). Studien zur deutschen Literatur*. Stuttgart 1969, S. 298–355 und 386–390, bes. S. 353 f.

33 Vgl. Paul Hatvani: »Versuch über den Expressionismus«, in: *Die Aktion* 7 (1917), Sp. 146–150: »Der Expressionismus ist eine Revolution«, zitiert nach Thomas Anz/Michael Stark: *Expressionismus* (wie Anm. 7), S. 38–42, hier S. 38.

34 Kasimir Edschmid: »Über die dichterische deutsche Jugend«, in: Ders.: *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* (Tribüne der Kunst und Zeit 1). Berlin 1919, S. 13 und 31.

35 Paul Raabe: »Der Expressionismus als historisches Phänomen«, in: *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus* (wie Anm. 5), S. 241–263, hier S. 247. – Zu Hillers Rolle bei der Wiedergewinnung des literarischen Expressionismus um 1960 s. Ricarda Dick (Hg.): *Ich war nie Expressionist. Kurt Hiller im Briefwechsel mit Paul Raabe. 1959–1968*. Mit einem Nachwort von Paul Raabe. Göttingen 2010.

36 Vgl. Kurt Hiller: *Logokratie oder Ein Weltbund des Geistes*. Leipzig 1921.

37 Ludwig Rubiner: »Der Dichter greift in die Politik«, in: *Die Aktion* 2 (1912), Sp. 645–652, 709–715.

immer wieder die Revolution als ästhetische Geste,³⁸ und es ist in diesem Zusammenhang nicht unwichtig daran zu erinnern, dass sein Abituraufsatz die Frage beantwortet, ›inwiefern sich Lessing als ein Befreier des deutschen Volkes auf dem Gebiet der Dichtkunst‹ verstehen lasse.³⁹

Die Literaturgeschichtsschreibung nach 1945 hat die revolutionäre Emphase affirmiert. Das Scheitern des politischen Anspruches der Kunst begriff sie als ›Tragik‹. Ein solcher unkritischer Blick übersieht, dass die Ideologie einer ›Revolution des Geistes‹ mittlerweile ein wirkmächtiger Topos in der Philosophie und Kunst geworden war, wobei die deutsche Geisteswissenschaft, im Versuch, den Idealismus zu überwinden, seine kunstreligiöse Ausrichtung festigte.

2.

Den Zusammenhang von Idealismus und Expressionismus hat 1965 Paul Raabe skizziert: »Uns will es vielfach scheinen, als seien sie [die Expressionisten, A.N.] die letzten Nachfahren des deutschen Idealismus, sie waren noch erfüllt vom Glauben an die Macht des Wortes, ja an die Macht des Gesanges.«⁴⁰ Unbedingt aber ist zu ergänzen, dass dieser logokratischen Überzeugung eben nicht nur bloß sogenannte Expressionisten anhängen. Von Richard Wagner oder später dann Hofmannsthal und George unterscheidet sie, dass sie aus dem angenommenen Machtpotential der Poesie Ansprüche auf den gesellschaftspolitischen Bereich erhoben. Die ›Macht des Wortes‹ war nicht allein ein Ideologem von Dichtern, sondern dieser ästhetische Glaube beherrschte wissenschaftliche Disziplinen wie die Philosophie und die Germanistik.

Am Anfang stand der Germanist Wilhelm Scherer, der sich zwar gegen die idealistische Ästhetik richtete, aber deshalb nicht frei war von dem Anspruch, eine Epochenideologie zu entwerfen. Scherer schließt mitten im Krieg gegen Frankreich (1870) mit dem Begriff der ›deutschen Literaturrevolution‹ an Goethes Deutung des Sturm und Drang im elften Buch von *Dichtung und Wahrheit* an, wenn er das Zeitalter Goethes und die damit verbundene »Emancipation von fremden Mustern [...] und von dem Geiste des achtzehnten Jahrhunderts« als »Analogon der Revolution« bezeichnet.⁴¹ Diesen Geist kennzeichne der Rationalismus und bildungsmäßig das Paradigma der Renaissance. »Das Resultat: Uniformierung, Centralisierung der Bildung und des Staates, Absolutismus mit allmächtiger Bürokratie, Mechanisierung, äußerliche Regelung des Lebens nach

38 Vgl. Ingo Breuer: *Die Sprachgebärde...* (wie Anm. 1).

39 Georg Heym: »Inwiefern war Lessing ein Befreier des deutschen Volkes auf dem Gebiete der Dichtkunst«, in: Ders.: *Dokumente zu seinem Leben und Werk*. Hg. Karl Ludwig Schneider/Gerhard Burkhardt. Hamburg 1968, S. 380–384.

40 Paul Raabe: *Der Expressionismus...* (wie Anm. 35), S. 249.

41 Wilhelm Scherer: *Die deutsche Litteraturrevolution* (wie Anm. 2), S. 20.

Rücksichten des Verstandes und der Zweckmäßigkeit.«⁴² Das Büchlein *Von deutscher Art und Kunst* versteht Scherer als »Signatur der Revolution«⁴³. Der Anspruch des Literaturhistorikers, literaturgeschichtliche Veränderungen als Revolutionen zu verstehen, korrespondiert mit demjenigen vieler naturalistischer Dichter. Die nächste Generation überbot die Naturalisten in diesem Anspruch, indem sie ihn nicht mehr nur auf die Literatur beschränkte, sondern auf die Kultur ihrer Gegenwart ausdehnte.

Anders gesagt, ordnet sich der Versuch, nach 1910 Kunst und Leben aufeinander zu beziehen, in ein bestimmtes Muster ein, das mit Wilhelm Dilthey an Attraktion gewonnen hatte und von dessen Schüler, dem 1879 geborenen Hermann Nohl, ausgearbeitet wurde im Begriff der Deutschen Bewegung.⁴⁴ Die nationalerzieherische Dimension von Nohls Bewegungsbegriff wirkte bis in Hermann August Korffs Epochenkonstrukt der ›Goethezeit‹.⁴⁵ Die Programmschrift *Die Deutsche Bewegung und die idealistischen Systeme*, die der 32jährige Nohl 1911 veröffentlichte, liest sich wie das disziplinäre Pendant zu Hillers ›geistiger Revolution‹: »Das Moment von *Revolution*, das in der Forderung alle Trennungen aufzuheben enthalten war und das sich mit dem neuen Begriff vom Menschen gegen den sozialen Atomismus, die Zerteilung der Konfession, von Staat und Kirche, die Differenzierung der Berufe und Gegensätze der Stände wendete, verlor in Deutschland schnell seine politische Tendenz [...] und hatte von Beginn an den positiven Kern einer inneren sittlichen Erhöhung des Menschen und des Aufbaus einer neuen innerlichen Welt, der nur in der Umwertung der sittlichen Werte [...] seinen revolutionären Sinn zeigt.«⁴⁶

Nohls ›Revolution‹, die ihre ›politische Tendenz‹ längst aufgegeben hatte, ist denn auch eher eine Bewegung, und zwar eine spezifisch deutsche, die ihren Ausgang im Sturm und Drang genommen hat.⁴⁷ Sie verdeutlicht einmal mehr die nationalerzieherische Ausrichtung der ästhetisch-literarischen Revolutionssemantik.⁴⁸ Der Dichtung kommt dabei eine ausgezeichnete Rolle zu, weil sie eine

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Zu Hermann Nohl s. Daniela Gretz: *Die deutsche Bewegung. Der Mythos von der ästhetischen Erfindung der Nation*. München 2007, S. 39–60.

45 Ebd., S. 91–112. – Vgl. den ersten Band von Hermann August Korff: *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. Leipzig 1923.

46 Hermann Nohl: »Die Deutsche Bewegung und die idealistischen Systeme [1910]«, in: Ders.: *Die deutsche Bewegung. Vorlesungen und Aufsätze zur Geistesgeschichte von 1770–1830*. Hg. Otto Friedrich Bollnow/Frithjof Rodi. Göttingen 1970, S. 78–86, hier S. 79 (zuerst in: *LOGOS* 2 [1911/12], S. 350–359).

47 Vgl. Matthias Luserke: *Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen* (Reclam UB 17602). Stuttgart 1997, S. 39 f.

48 Michael Titzmann: »1890–1930. Revolutionärer Wandel in Literatur und Wissen-

Art Avantgarde dieser Deutschen Bewegung war und ist. Alle literaturgeschichtlichen Epochen stünden daher, so Nohl, vor der Frage, wie sie sich zur Deutschen Bewegung verhalten: »Wie unsere Dichtung dadurch im tiefsten antinaturalistisch war, so blieb diese Abwendung von der realen Gestaltung des äußeren Lebens und der Gegensatz von Ideal und Leben, der dadurch immer stärker werden mußte, ein Bestandteil auch aller idealistischen Systeme der Folgezeit, ihre Leistung konzentriert sich in der Darstellung eines höheren Menschentums und seiner Begründung in einer neu entwickelten geistigen Welt.«⁴⁹ Nur am Rande sei bemerkt, dass sich die Reformpädagogik der ›Jugendbewegung‹, die sich im Anschluss an Nohl entwickelte, als ›pädagogischen Expressionismus‹ begriff,⁵⁰ und umgekehrt expressionistische Programmatiker von einer spezifisch deutschen Erscheinung sprachen.⁵¹

Zu einseitig ist es, nur konservative Dichter wie Borchardt, George oder Hofmannsthal mit der Idee der Deutschen Bewegung in Verbindung zu bringen.⁵² Das geistesgeschichtliche Konzept ergriff seit 1910 auch expressionistische Autoren, die bemüht waren, Kunst als Medium ethischer, politischer und sozialer Veränderungen zu denken. Die wirkmächtige idealistische Ästhetik bannte die revolutionäre Geste, weshalb das Programm der literarischen Erneuerung potentiell politisch war, bei jedem Realisierungsversuch an den Aporien des idealistischen Kunstbegriffs scheiterte oder ins Chaos mündete. Die quasireligiöse Aufwertung, welche die Kunst, insbesondere die Dichtung seit der Klassik und der Romantik und später bei Richard Wagner erfahren hatte,⁵³ verpflichtete sie

schaft«, in: *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*. FS Walter Müller-Seidel. Hg. Karl Richter/Jörg Schönert/Michael Titzmann. Stuttgart 1997, S. 297–322. Vgl. auch Ernst Troeltsch: »Revolution in der Wissenschaft«, in: *Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft im Deutschen Reiche* 45 (1921), H. 4, S. 65–94.

49 Hermann Nohl: *Die Deutsche Bewegung...* (wie Anm. 46), S. 79 f.

50 S. Hans-Otto Schlemper: *Reflexion und Gestaltungswille: Bildungstheorie, Bildungskritik und Bildungspolitik im Werke von Theodor Litt*. Ratingen 1964, S. 65.

51 Wie auch Regine Prange in ihrem Beitrag im vorliegenden Band feststellt. Nicht nur Eckart von Sydow: *Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei*. Berlin 1920, sprach aus kunsthistorischer Sicht von einer genuin deutschen Bewegung, vgl. Kasimir Edschmid: *Lebendiger Expressionismus. Auseinandersetzungen, Gestalten, Erinnerungen*. Wien/München/Basel 1961, S. 204: »Der Expressionismus war eine typisch deutsche Bewegung«.

52 Daniela Gretz: *Die deutsche Bewegung...* (wie Anm. 44), S. 147–318, widmet sich ausschließlich George, Hofmannsthal und Borchardt.

53 Den Antagonismus von sozialer Revolution und ästhetischer Revolution zeigen bereits Karl Marx und Richard Wagner. Habe Marx die objektive Revolution der ökonomischen und sozialen Verhältnisse anvisiert, so Wagner die Erlösung aus diesen im Mythos. Vgl. hierzu Friedrich Voßkuhler: *Kunst als Mythos der Moderne. Kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer*,

auf eine Aufgabe, die sie unmöglich bewältigen konnte: die Befreiung des Menschen. Wenn nach 1945 die literaturgeschichtliche Konzeptualisierung des Expressionismus im Zeichen der ›Bewegung‹ einsetzte bzw. sich die Künstler um 1910 als ›geistige Revolutionäre‹ verstanden, verliefen beide Bemühungen im Fahrwasser der sich ebenfalls um 1910 durchsetzenden geistesgeschichtlichen Betrachtung, die nicht wenig den Mythos der ›geistigen Revolution‹ unter den Zeitgenossen der Weimarer Republik befördert hat: Demnach habe der Deutsche »das *politisch* Revolutionäre in das *Ideologische* transponiert«⁵⁴ und die »*politische* Revolution« sei aufgrund der »politische[n] Unfähigkeit der Deutschen als ihre Natur«⁵⁵ zu einer »vorwiegend *ideengeschichtlichen* geworden.«⁵⁶

Es ist auffällig, dass sich nach 1945 die expressionistische Epochenbildung derart stark auf das politisch-ästhetische Fluidum konzentrierte. Martini und Emrich standen dabei in der geistesgeschichtlichen Tradition, welche die innere Haltung des Künstlers als Maßstab einer Epoche verstand. Die bundesrepublikanische Germanistik hat im Unterschied zur marxistischen Germanistik den expressionistischen Begriff des Politischen, wie er in der Bewegungs- und Revolutionsemphase zum Ausdruck kommt, nicht als naiv kritisiert. Sie hat stattdessen das ideologische Selbstverständnis vieler Expressionisten affirmiert. Die mit der Affirmation korrespondierende Epochenideologie besaß weniger heuristischen Wert als einen apologetischen, wie umgekehrt die marxistische Kritik des Expressionismus ins Polemische umschlagen konnte. Es ging Nachkriegsgermanisten wie Martini und Emrich vornehmlich darum, innerhalb der Disziplin die von der nationalsozialistischen Kunst- und Literaturpolitik diskreditierte Epoche für die historische Forschung, für die editorische, bibliographische, bibliothekarische und interpretative Erschließung attraktiv zu machen, sie in den Kanon der deutschen Literaturgeschichte aufzunehmen und die internationale Fachwelt auf das Vorhandensein progressiver ästhetischer Tendenzen in der deutschen Literaturgeschichte hinzuweisen. Wie die nationale Utopie im neunzehnten Jahrhundert Kräfte freisetzte, welche der wissenschaftlichen Erforschung der deutschen Literaturgeschichte förderlich waren, so war es um 1960 die Idee des durch die Kunst ›befreiten Menschen‹, welche die Expressionismusforschung anspornte.

Die politische Semantik, welche die Literatur des Expressionismus kennzeichnet, wurde nach 1945 in eine literaturgeschichtliche Metasprache übersetzt. Die Germanistik akzentuierte einen besonderen Aspekt der politischen Ästhetik, weil damit dem zeittypischen freiheitlichen Kunstbegriff Rechnung getragen

Wagner, Nietzsche und Marx bis zu Cassirer, Gramsci, Benjamin, Adorno und Cacciari. Würzburg 2004, S. 181–183.

54 Otto Koischwitz: *Die Revolution in der deutschen Literaturwissenschaft.* Berlin/ New York 1926, S. 6.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 7.

werden konnte, der die Bekehrung vom Dritten Reich und den Abstand zum Sowjetkommunismus beglaubigte. Indem jedoch das zweifellos politische Moment der Literatur zwischen 1910 und 1925 nicht als ästhetische Ideologie kritisch befragt wurde und allein in seiner aktivistischen Ausprägung zu kritischen Distanznahmen führte, entstand für die Wissenschaft ein Tabu, es objektiv als dichterisches Ausdrucksmittel zu analysieren. Seither betrachtet man zwar das Selbstverständnis der expressionistischen Dichtergeneration weniger emphatisch, zugleich aber hat es sich eingespielt, die politische Problematik und damit eine wichtige Strategie des Literarischen auszublenden. Eine künftige Expressionismus-Forschung müsste genau hier ansetzen und scharf scheiden zwischen der politischen Haltung des Autors, wie sie sich etwa in Briefen kundtut, den ästhetischen Manifesten sowie dem Politischen als Lösung eines poetischen Ausdrucksproblems. Gerade weil mit der Avantgarde die Kunst politisch geworden ist, bedarf es prosopographischer und werkanalytischer Studien zur Semantik und Pragmatik des Politischen zwischen 1910 und 1925 jenseits der üblichen linken und rechten Verortungen.

Dr. Alexander Nebrig, E-Mail: alexander.nebrig@hu-berlin.de