

am Beispiel von Siegfried Lenz und Helmut Heisenbüttel.

16. Vgl. Hubert Orłowski, a.a.O., S. 254
17. Ein Gespräch mit Siegfried Lenz. In: Protokoll zur Person. Autoren über sich und ihr Werk. München 1971, S. 101
18. Jörg Drews, Siegfried Lenz. In: "Neue Rundschau" Jhg. 1965 S. 365

Janez Goloc

Die Drexen August Stramma

"Im Februar 1912 hielt Marinetti in der großen Berliner Futuristen-Ausstellung einen Vortrag, und das muß der zweite Geburtstag des Lyrikers August Stramma gewesen sein. Er stützte sich mit deutscher Gründlichkeit auf Marinettis Ubersen, und Walden begriffte ihn als den Lyriker des Jahrhunderts. Über Nacht rückte er zum Hauslyriker des 'Sturms' auf; dessen Panfarenstöße hatten zur Folge, daß er in kurzem als wahrer Begründer der 'absoluten Wortkunst' und Haupt einer jünger-schar dastand, zu der namentlich Kurt Schwitters, Lothar Schreyer, Otto Nebel, Willy Knoblensch, Kurt Lehmann gehörten.

Selther figurierte er unter den Großen des Expressionismus, und wurde wie Holz eine Verlegenheit der Literaturgeschichten, die nicht wissen, ob sie ihn für ein Genie oder einen Stümper halten sollen".

So vernichtend kritisch schreibt Walter Muschg in seinem Buch Von Trakl zu Brecht¹ über August Stramma, den er völlig mißzuverstehen scheint. Strammes Worttechnik wird bei Muschg als "sprachliche Hochstapellei" und "Kasernendrill" bezeichnet, der Dichter foltere die Sprache, um um jeden Preis zu einer "entrümpelten Lyrik" vorwärts zu kommen, habe aber auch nichts mitzuteilen als die Freude an seiner Erfindung. Muschg will die oben erwähnte Größe Strammes dadurch in Frage stellen, indem er ihn als einen "wildgewordene(n) Spieler mit harnlose schizophrener Physiognomie" bezeichnet, der, ein höherer Postbeamter, "seine Mersezeichen skandiert"². Muschg vergleicht ständig den Sprachstil Strammes mit den futuristischen Forderungen Marinettis und wirft dem Dichter Inkonsistenz in der Verwirklichung dieser Forderungen vor. Keines Erachtens überschätzt Muschg, wie auch andere Literaturwissenschaftler, den Einfluß Marinettis auf Stramma, und das beruht wohl auf dem

Umwissen, daß die sprachlichen Experimente des Dichters schon früher begonnen hatten, noch bevor er Walden, Marinetti und die 'Sturm'-Künstler kennenlernte. Bereits Ende 1911 oder Anfang 1912 lernte Stramm die Arbeiten des Deutschen Sprachvereins kennen, der sich um ein einwandfreies Deutsch bemühte. Der Dichter schrieb einen Aufsatz Deutsche Mittel, der in den 'Blättern für Post und Telegraphie: Zeitschrift der höheren Post- und Telegraphenbeamten' in Berlin am 15. August 1912 erschien.³ In diesem Aufsatz lobt Stramm die Bemühungen des Deutschen Sprachvereins und schlägt einige deutsche Bezeichnungen für die Beamtenmittel innerhalb des Postbeamtenwesens vor. Seit dieser Zeit hat der Dichter keine unkritische Haltung zum Fremdwort mehr und ist bemüht, die Werke in möglichst reinem Deutsch zu schreiben. Die 'Ausmerzungen der Fremdwörter' gibt ihm auch den Anstoß zur Sprachschöpfung, zu der Suche nach dem 'Urwort'. Diese Tatsache beweist René Radtzzand durch seine sprachlichen Untersuchungen der Werke Stramm's.⁴ Das Jahr 1912 bildet also eine deutliche Zäsur im Schaffen des Dichters, eine neue Bedeutung bekommen auch die Worte der Tochter Stramm's, Inge, die sich an diese Zeit erinnert:

"Über Papa war das Dichten plötzlich gekommen, wie eine Krankheit, etwa im Jahre 1912"⁵

Die Begegnung mit Walden und mit Marinettis Manifesten im Jahre 1914 ist ein weiterer wichtiger Faktor, der zur Dichtung Stramm's beiträgt und den man gleichfalls nicht unterschätzen darf. In einem der Briefe an seine Frau gesteht der Dichter ganz offen seine "Hinnelung zum Futurismus, zu Waldenscher Auffassung" der Kunst⁶. Dank der Bekanntheit mit Walden konnte er auch andere Aufsätze der 'Sturm' - Theoretiker kennenlernen, wie etwa Kandinskys, F. Hérvands, V. Hofmanns, A. Behns und Vielleicht auch Mynones. Dazu kommen noch andere, auch außer-deutsche Anregungen, von denen noch die Rede sein wird. In der 'Sturm'-Zeit erschienen sechs Dramen Stramm's, an denen sich die Entwicklung seiner Wortkunst und seiner pantomistisch-idealistischen Weltanschauung verfolgen läßt. Es sind folgende Stücke: Rudimentär, Santa Susanna, Die Heidebraut, Erwachen, Kräfte und Geschehen.

Rudimentär erschien im ersten Jahrbuch des "Sturms" 1914.

Das Stück ist im Berliner Dialekt geschrieben und spielt in einem Dachzimmer zwischen einem arbeitslosen Ehepaar und einem Chauffeur. Es erweckt den Anschein, ein naturalistisches Milieudrama zu sein. Arnold meint, dieses Stück sei "nichts als eine dramatisierte Version von Schlafes und Holz" Papa Hamlet⁷. P.M. Kesselner ist überzeugt, Stramm greife hier "Tendenzen des Naturalismus" auf⁸. Auch für Radtzzand sei "Rudimentär neben Fräulein Julie - der am glänzendsten geschriebene Charakter des Naturalismus"⁹. Tatsächlich kann man von einem Einfluß der Dichtung Holz' auf Stramm sprechen. Holz' gehörte zu den Autoren, die im "Sturm" gedruckt wurden. Auch seine Theorien wurden durch Walden anerkannt. Für die Theorien Holz' dürften sich Stramm wohl interessiert haben, denn in seinem Tagebuch ist eine Notiz über Arno Holz' Gedichttheorie zu finden¹⁰. Es wäre jedoch falsch zu behaupten, wie es Bozetti oder Herling tun¹¹, daß Stramm sein Drama im Stile des konsequenten Naturalismus schreibt. Dem Dichter lag eine minutiöse Darstellung der Handlung fern und er empfindet keine Sympathie für die Hel-den. Er verwendet hier die naturalistische Technik nicht aus Achtung vor der Wirklichkeit, wie sie ist, sondern im Gegenteil dazu, die Wirklichkeit als niedrig und schmutzig zu entlarven, sie zu diffamieren.

Das Wort "Rudimentär", das schon im Titel zum ersten Mal erscheint, wird zum Motiv, das sich durch das ganze Drama zieht. Rudimentär ist hier alles: Tapeten- und Zeitungsetzen, Kleidung und Geschirr, Zigarettentunnel, zerbrochene Streichhölzer u.ä.. Rudimentär ist aber vor allem das Bewußtsein der Menschen. Es ist kaum eine Spur von Geist übriggeblieben, es dominiert die Sinnlichkeit, das Leben wurde nur auf die Oberfläche reduziert. Die Personen haben keine individuellen Charaktereigenschaften, deswegen hat der Autor auf die Namen verzichtet und die Gestalten nur ER, SIE, Chauffeur benannt. Bei der Aufzählung der Figuren unterscheidet Stramm nicht zwischen Mensch und Tier; er schreibt: "Ein Ehepaar und ein Kind/ Bin Chauffeur und ein Hund"(60)¹². Tatsächlich zeigt hier der Autor Menschen im Zustand des "tierischen Dahnwegertierens"¹³, Menschen, die sich selbst mit dem Tier verwardt fühlen. Zur vollen Identifizierung mit dem Tier kommt es in dem Augenblick,

In dem SIE dem Hund Kollli über den Tod des Kindes erzählt:
"Kollli ... knick ... unsere Fränkchen le dod..."(69). Der Tod des Kindes weckt nicht mehr Interesse als das Sterben eines Hundes: Während SIE dem Hund über den Tod des Kindes berichtet, versucht ER etwas auf dem Papierfetzen zu lesen. Gefühle sind nur auf ständig wechselnde Affekte reduziert, die von äußeren Eindrücken ausgelöst werden. Handlungen sind nur zufällige Reaktionen auf äußere Stimuli. Charakteristisch ist dabei die Anpassungsfähigkeit an jede Situation und die daraus resultierenden Meinungsänderungen. Barich nennt eine solche Verhaltensweise "punktueller Reagieren"¹⁴. Die Ummenschlichkeit der Gestalten kommt am stärksten zum Ausdruck im Mißbrauch der Moralbegriffe, die ihren eigentlichen Sinn verloren haben und die nur um des Scheins willen verwendet werden. Mit ihnen tarnt man nur den eigenen Egoismus, der sich im Kampf aller gegen alle manifestiert. Die anderen Menschen erscheinen nur als Objekte, die zur Befriedigung egoistischer Triebe dienen. Das tiersche Dasein in der Welt des Egoismus und der Lüge hat keinen Sinn mehr. Der einzige Ausweg bleibt der Tod. Aber die Flucht aus dem Leben wird durch das rudimentäre Gedächtnis verhindert. SIE hat nämlich vergessen, daß ihnen das Gas gespart worden ist, weil sie die Rechnung nicht bezahlt haben, so können sie sich nicht mit Gas vergiften. Auch das Kind ist nicht am Gas, sondern wegen der mangelnden "Rudimentären" - Luft im Zimmer gestorben, was Freude hervorruft, da es doch eines "paderlichen" Todes starb. Das Einzige, was dieses unmenschliche Leben noch vorantreiben kann, ist Geld. Das Bewußtsein der Menschen "schrumpt" zusammen zur Marionette des Geldes. Es wird "rudimentär", auch in dem Sinne, daß es nur noch punktuell reagiert, nicht mehr in Zusammenhängen und Konsequenzen zu denken vermag. Es besteht nur noch aus Zuckungen, dirigiert vom Geld und vom durch Geld verprochenen, augenblicklichen Genuß¹⁵. Ein solches Bewußtsein ist nicht nur den Arbeitslosen eigen. Es ist ein Produkt der heutigen Zivilisation, die durch "das punktuelle Springen von vermeintlichen 'Interessen' zu 'Interessen' gekennzeichnet ist, durch die man alle Gräueltaten menschlichen Daseins rechtfertigt. Das geschrumpte Bewußtsein gilt für die ganze moderne Industriegesellschaft und das hat auch Stramm erkennen müssen¹⁶.

In der Druckfassung von Rudimentär fehlt eine wahrscheinlich durch Weiden gestrichene Szene, die eigentlich der Kern des Dramas ist¹⁷. Diese gestrichene Passage enthält die Erklärung- en des Chauteurs über die Bedeutung des Wortes "rudimentär". Sie ermöglicht den Ausweg aus der rudimentären Bewußtseinlage und damit eine Rettung für die moderne Industriegesellschaft, indem sie an die menschliche Logik und Denkfähigkeit appelliert. Weil aber diese Szene in der Druckfassung fehlt, bekommt das Stück einen fatalistisch-ausweglosen Schluß: Der Chauteur stellt fest, in der Bude sei man kein Mensch mehr, deswegen schlägt er vor, in den Tierpark zu fahren (91). "Die Bühne bleibt noch ein Augenblick, nachdem die Stille eingetreten ist, leer, dann fällt der Vorhang rasch"(92).

Santa Susanna, erschienen am 10. Juni 1914 im "Sturm", wird von Arnold als "eine amateurische Arbeit" abgetan, die nur wegen der "oberbösen Handlung" gedruckt wurde¹⁸ (die Liebe der Nonne Susanna zu Christus wird unter dem Einfluß der Malnacht so sinnlich, daß sie sich in der Kirche nackt an den am Kreuz hängenden Christus drängt). Welnes Erachtens ist dieses Stück aber bedeutender, als Arnold behauptet. Den Wert des Dramas muß auch Walden erkannt haben, denn er nahm es zur Veröffentlichung als erstes Stück Stravinskys an. Während Rudimentär unter dem naturalistischen Zeichen eines Holz steht, ist Santa Susanna "ein Seelenstück im Tone Maeterlincks"¹⁹, in dem sich bereits die Problematik des neuen Menschen ankündigt, die in weiteren Dramen entwickelt wird. Wie in Rudimentär spielt auch hier die Sprache eine bedeutende Rolle. Radtzzanzl spricht mit Recht von den drei Sprachschichten des Dramas²⁰, die gewissermaßen Hüllen, Masken für drei verschiedene Daseinsformen sind. Die eine Sprachschicht ist die Mundart des Knechtes und der Magd, die Vertreter einer freien, natürlichen Welt sind, der Welt, die durch den Trieb, durch die Sinnlichkeit bestimmt ist. Die zweite Sprachschicht ist die Hochsprache Susannas, deren Leben zwar stark durch Sinnlichkeit geprägt ist, die aber einer anderen, höheren Welt angehört. Die dritte Schicht ist die Sprache der Klosterwelt, die bestimmt wird durch lateinische und griechische Wörter. Der Vortschatz dieser bolden toten Sprachen vermindlicht das Tote der Klosterwelt, ein totes, verstärktes, eingemauertes (auch im wörtlichen Sinn) Leben

und zugleich die törende Macht der Kirche, die jeden Versuch des Ausbruchs zunichte machen will. Zu betonen ist die Rolle der sinnlichen Ersehnungen im Drama. Stramm will den Begriffscharakter der Sprache überwinden, um das Unsaegbare, Mysterische, Unfassbare wiederzugeben. Das Gesprochene wird stark reduziert, einzelne Wörter oder Wortgruppen sind durch Auslassungspunkte unterbrochen, die Gebärden verselbstständigen sich und werden sprechend, so daß das Stück oft zur Pantomime wird. Bedeutend ist das musikalische Element: Klang, Geräusch, Echo, das Singen der Vögel u.ä., das zur Atmosphäre beiträgt und den musikalischen Charakter des Stücks betont. Eine große Bedeutung mißt der Dichter auch den Lichteffekten bei. Licht und Dunkelheit, Tag und Nacht werden bereits in diesem Drama zu Symbolen des Guten und des Bösen. "Dem Lichten, Guten (mag es als Stern, brennende Kerze, ewiges Licht, Blitz, Feuer, Tag in Ersehnung treten oder als Strahler verkörpert sein) steht das Dunkle, Böse, die Nacht gegenüber. Gutes geschieht am helllichten Tage; Böses bei Nacht".²¹ Susanna wagt den Aufstand gegen das Ideal der Keuschheit und des Gehorsams in einer Naivität, die durch den Mondschein erhellt ist. Ihre Gestalt erscheint oft in Verbindung mit dem Licht einer brennenden Kerze oder dem ewigen Licht des Alters. Ihr Märtyrertat vollzieht sich in völliger Dunkelheit, die die Abgeschlossenheit und das Böse der Klosterwelt symbolisiert. Der Dichter betont die Verbindung zwischen Mensch und Natur: die Magd und der Knecht lieben sich auf der Wiese unter dem Fliederstrauch, Susanna riecht den Duft, hört die "in wimmernder Lust erstickende Stimme" der Magd und öffnet sich dem Ruf der Natur. Aber es erwacht in ihr nicht nur die "unterdrückte Sexualität", wie Mannheimer meint²², die Öffnung Susannas, ihre Verbindung mit der Natur beruht auf dem Fühlen einer kosmischen Kraft, es ist das Streben nach Vereinigung mit Gott, doch nicht mit dem der Klosterwelt. Gott bedeutet für sie das All, die Synthese von Geist und Fleisch, Religion und Eros. Susanna wiederholt die Tat einer anderen Nonne, Beata, die dafür lebendig eingemauert wurde. Auch Susannas "Fleisch und Blut" (110) soll eingemauert werden, aber sie hat gesiegt, sie wurde zum neuen Menschen, sie hat die alte Religion und sich selbst überwunden. Sie wird zur Heidin und Märtyrerin einer neuen Religion.

Die Mensch-Gott-Problematik wird im nächsten Drama Strammes Die Heilbreut entwickelt. Dieses Drama erschien im August/September des "Sturms". Es steht unter dem Einfluß Strindbergs und wird oft als "Stationendrama en miniature" bezeichnet.²³ Wie in Sancta Susanna haben wir es auch hier mit entgegengesetzten Welten zu tun. Die eine ist die des Vitalen, der Sinnlichkeit, die andere die des Geistigen, ähnlich wie auch in Sancta Susanna besitzen in diesem Stück die Naturdinge eine grobe Bedeutung. Die Natur erscheint als Mitepisler, als gleichwertiger Partner des Menschen, was bereits in der Aufklärung der Dramenfiguren deutlich wird (116). In der natürlichen, sinnlich-vitalen Welt lebt Marruscha, die in ihrer frühen Kindheit von Iasziolo Vater den Eltern geraubt wurde. Man hat ihre Herkunft verschwiegen, sie lebt in einer Welt der Männer, in einer Welt des Körpers und der Kraft. Auch ihre Handlungen und Reaktionen entsprechen dieser Sphäre des Vitalen. Scheinbar fühlt sie sich mit dieser Welt eng verbunden. Sie beginnt aber die Begrenztheit der rein sinnlich-vitalen Welt zu durchschauen, sich in der Heide gefangen und isoliert zu fühlen. Nachdem sie erfahren hat, daß ihr Vater kommt, um sie zu holen, steigt in ihr ein Gefühl des Entfremtseins und der Verlassenheit auf. Stramm deutet damit symbolisch die Empfindung der Verlassenheit und der Verbannung der Menschheit an, die nichts von ihrer wahren Herkunft weiß. Der Welt der Sinnlichkeit wird die Welt des Geistes entgegengesetzt. Es ist die Welt von Marruschkas Vater, dessen Gestalt in Verbindung mit einigen Symbolen geschildert wird, so daß er nicht als gewöhnlicher Vater angesehen werden darf. Er kommt mit einem Automobil in die Heide, was großes Aufsehen erregt. Das Auto, ein Zeichen der Zivilisation, könnte hier als Gegensatz zur ursprünglichen Natur und zur Heidewelt interpretiert werden. In negativem Ton äußert sich Iasziolo über die Bewohner der Großstadt, deren Vertreter Marruschkas Vater für ihn ist (123). Man könnte meinen, wir haben es mit der Kritik an der modernen Zivilisation zu tun. Gerade das leistet das Drama aber nicht. Während Marruschkas Angst hat, aus ihrer Heide geholt zu werden, wollen die Eltern sie in einen Garten mit schattigen Bäumen, Wäsen, Blumen, Rosen und Blüten führen. Marruschkas Heide versinnbildlicht das Primitive,

das Vitale und das Sinnliche im Menschen, während der Gerfen von Marschas Eltern Symbol einer höheren, geistigen Welt ist, in der der Mensch dem Unendlichen Verbunden ist. Auch das Auto, hier nun mit Rosetti überinstimmen²⁴, erscheint nicht mehr als Produkt der Zivilisation, sondern wird durch seinen geheimen Antrieb zum Symbol der Allmacht des Vaters und seiner dringenden Liebe zur Tochter. Die Vaterfigur wird oft mit dem Licht verbunden (Sonnenstrahlen, Blitz), auch sein Blick ist sehr mächtig. Marschas hat Angst vor seinem Blick, aber zugleich drängt etwas sie zum Licht und zum Blick zum Himmel, weil sie sich nach dem Unendlichen, dem Göttlichen sehnt. Ihre Entscheidung fällt für den Vater und damit für die Selbstverwirklichung. Sie muß durch die Ermordung Lassios so fallen, weil Gewaltanwendung das einzige Mittel zur Überwindung der alten Welt ist. Deswegen verbrennt sie auch die Heide, sie verwandelt damit das Alte in das Licht, nach dem sie strebt. Bemerkenswert ist aber die Unsicherheit Marschas, ihre Angst vor dem Unendlichen und ihre Verbildung mit der Heide bis zum Schluss: "... die Heide stirbt!" ist ihr letzter Satz.

Mit dem Drama *Erwachen*, das im Oktober 1914 im "Sturm" erschienen ist²⁵, gelangte Stramm zu seinem "jetztstilfö". Der Dichter wendet zum ersten Mal das Mittel der sprachlichen Verknapung in größerem Umfang an, das für die späteren Dramen *Kräfte* und *Geschehen* sowie für die spätere Lyrik kennzeichnend ist. In diesen drei Dramen nehmen die Bühnen- und Sprechanweisungen mehr Platz als die Reden der handelnden Personen ein, oft wird überhaupt nicht gesprochen, im Text erscheinen nur die Beschreibungen der Gesten. Der Dichter reduziert die Vielzahl der gesprochenen Worte auf wenige alles aussagende "Urwoorte", er will dem Wort größere Echtheit, eine tiefere und umfassendere Bedeutung geben²⁷. Eine große Rolle spielen erneut die Sprachschichten. Stramm teilt die dramatis personae in zwei Gruppen ein: die erste Gruppe sind die höheren, "edleren" Gestalten ER, SIS, ES. Die zweite Gruppe bildet der Pöbel: Wirt, Haueknecht, Masse. Die "edleren" Figuren sprechen Hochdeutsch, der Pöbel bedient sich der westfälischen Mundart. Hoch und niedrig sind aber nicht standesbezogen, sondern bedeuten einen inneren Wert.

Die edlen Menschen sind imstande, sich dem Göttlichen anzunähern, zum Absoluten zu gelangen, die Masse dagegen besteht aus innerlich lichtlosen Menschen, die vergessen haben, Mensch zu sein. So ist auch ihre Sprache die der niederen Wirklichkeit, in der sie gefangen bleiben. Unter allen diesen Dramenfiguren ist die Hauptgestalt ER am interessantesten. ER erscheint keinesfalls als eine typenartige Figur, ER ist nicht eingeschränkt und innerlich verengt, wie es die Vertreter der Masse sind. ER lehnt jede Pflanzung ab, deswegen gibt ER dem Polarisieren keinen Namen an und verschweigt seinen Beruf. Sein völliges Desinteresse an der Außenwelt kommt deutlich in der Szene zum Ausdruck, in der ER nach dem Einsturz der Wand unbekümmert zu einem Stern blickt, während die fluchende Masse während die Tür schließt (14). Im Gegensatz zu IHR, die knietlich ins Zimmer stürzt, ist ER im Rausch des Schlafes und der Liebe ganz bei sich selbst, scheint ganz in seinem Ich zu ruhen. Auch der zersplitterte Spiegel, Sinnbild der Pflanzung und des falschen Ich-Bewußtseins ist für IHR gleichgültig und reizt IHR zum Lachen. ER steht gleich am Anfang in Verbindung mit dem Göttlichen - vor allem durch den Stern, der nach dem Einsturz der Wand zu erblickten ist und der, wie bei Stramm üblich, eine Chiffre für das Höhere, Absolute ist. Da ER dem Unendlichen verbunden ist, ist ER auch Herr der Wirklichkeit und rettet die Stadt vor gleichem apokalyptischem Unglück (einem riesigen Stadtbrand) und läßt sich als Baumelster erkennen.

SIS, die Frau, ist ein völlig anderer Mensch. SIS hatte auch eine Möglichkeit, aus "Nacht und Kugel"²⁸ des irdischen Daseins zu erwachen, sich dem Göttlichen anzunähern. SIS bleibt aber an das bisherige Leben gefesselt, weil SIS geistig unfrei ist. Ihre Pflanzung wird symbolisch durch den Blick in den Spiegel dargestellt. SIS ist ihres falschen Ichs bewußt (11), kann aber nicht zum wahren Ich gelangen, weil SIS sehr von der materiellen Welt abhängig ist. Zum Bruch mit IHR kommt es durch die Liebe zu den Kindern aus ihrer rechtmässigen Ehe. Dadurch verliert SIS seinen Schutz vor der Masse, die SIS zur Stadtturne machen will. Weil SIS ihren Mann mit IHR betrogen hat, kann SIS auch zum Weib eines jeden werden.

Die von Stramm geschilderte Masse besteht aus innerlich "verschütteten" Menschen, die aggressiv, dumm, listern sind und ihre Geldgier zur Schau stellen. Kennzeichner weist auf den Kunstgriff hin, dessen sich der Dichter in dieser Szene bedient und der auf die Technik des absurden Theaters vorausweist.²⁹ Stramm erweitert nämlich eine intime Szene im Zimmer eines Gasthofs ins Öffentliche und zugleich Ungeheuerliche, indem das Fenster und die Wand einstürzen und die Masse eindringt. In diesem Augenblick kommt es zur Konfrontation Einzerner-Masse, bei der "eine Stimmung des Pogroms und der Lynchjustiz" dominiert. "Ein ganz geringfügiges Geschehen: die Zerstörung des Fensters, die In-Flagranti-Entdeckung zweier Nicht-Verheirateter im Hotelzimmer, wird zum Auslöser einer Überreaktion, die die in den Tiefen der Gesellschaft verborgene Mordlust an den Tag bringt".³⁰ Die Menge ist rein sinnlich bestimmt, sie bleibt im Tierischen stecken und ist an die materielle Welt stark gefesselt, sie ähneln damit dem Ehepaar aus Ruddimentär. Weil ER ihre Welt entlarvt, wird ER von ihr als Teufel angesehen, der am ganzen Übel schuld ist. Erst nachdem ER die Stadt vor dem Brand gerettet hat, veröhrt die Masse in ihm das Göttliche (45). Das Drama schließt mit einem idyllischen Bild; an Stelle von IHR kommt das Mädchen, auch als ES bezeichnet, das in IHM intuitiv den Baumelster, also das schöpferische Ich, erkennt und sich dadurch in SIE verwandelt, zum wahren Ich gelangt. Ihre gegenseitige Liebe bewirkt eine völlige Verwandlung der Masse, sie trägt zur Gemeinschaft und zum Frieden bei. Das Stück, dessen Wirkung auf den Leser nach Arnold "verwirrend und zuerst komisch" sei, nimmt mit der Schlusszene einen utopischen Charakter an, denn Stramm ist überzeugt, die Erneuerung des Menschen könne in der bestehenden Realität verwirklicht werden. Für den heutigen Leser ist aber der Stern, der am Schluss erstrahlt, "gründlich verbläßt, nicht zuletzt deshalb, weil er schon damals im Grunde nicht mehr 'wahr' war".³¹

Das im März 1915 im "Sturm" gedruckte Drama Kräfte hat wirklich eine verwirrende und komisch-absurde Wirkung auf den Leser. Die Sprache erscheint dem Stück Erwachen gegenüber noch konzentrierter und ähneln stark der der Lyrik Stramms. Sie ist ein "vergeblicher Versuch, Vereinzeltetes zur Einheit

zu binden".³² und führt deswegen zur Rätselhaftigkeit, ja an mehreren Stellen zur Unverständlichkeit. Das Gesprochene besteht fast nur aus Bruchstücken und ist nicht mehr so klar wie in Erwachen. Aus diesem Grunde ergeben sich Schwierigkeiten bei der Deutung des Stücks. Der Inhalt läßt sich kurz zusammenfassen: Die Hauptfigur, eine Frau, bezeichnet als SIE, zwingt ihren Gatten (ER) durch Lügen (angeblich hat sich sein Freund IHR gewaltsam gemahert) sich mit dem Freund zu schließen. Nachdem sich ihre Absicht verwirklicht hat, zwingt SIE die Freundin, die Leiche ihres Mannes zu küssen, um ihr danach die Lippen abzuschneiden, die von gelben Bienen gefressen werden. Dann nimmt SIE selbst Gift und stürzt sterbend auf die Leiche des Gatten. Auf den ersten Blick bekommt man also den Eindruck einer pervertierten Handlung, die von einer Psychopatin begangen wurde. Liegt man aber das Drama etwas genauer, kommt man zu der Feststellung, das Stramm ein Ehe drama mit der Problematik des Geschlechterkampfes geschrieben hat. SIE, die Protagonistin, empfindet die konventionelle Ehe als ein Hindernis auf dem Wege zu ihrem wahren Ich. Symbolisch wird das dargestellt durch den Ehering, der IHR weh tut, obwohl er weit genug ist. SIE will die gesellschaftlichen Schranken wegrißen und aus der Ehekonvention ausbrechen, deswegen provoziert SIE den Partierausch. Innerlich ist tief gespalten, ihre Gefühle wechseln ständig zwischen Liebe und Haß, ihr Wille ist etwas Ungeanntes, ja Unformulierbares, so daß SIE etwas will und zugleich nicht will (53). In ihrer Rolle als Geschlechtspartner sieht SIE ihr wahres Ich verschüttet. Die Liebe empfindet SIE als einen Kampf der Geschlechter, als ewigen Krieg fremder, nebeneinander lebender Individuen. SIE führt ihn ad absurdum, Liebe verwandelt sich in Haß, mit dem zugleich die Intrige verbunden ist. Intrige und Haß sollen SIE von den Fesseln irdischer Liebe, von der ständigen Abhängigkeit vom Mann befreien und eine vollkommene innere Einheit ermöglichen. Das Leben bedeutet für SIE eine Vereinzelung, in der die Menschen einander vorbeilaufen. So ist auch die wahre Einheit mit dem geliebten Menschen unmöglich, die Verbindung zweier Liebenden stützt sich nur auf die Sinnlichkeit. Im Zusammenhang damit erklärt Bozetti das Abschneiden der Lippen als Vernechtung der

Schönheit, mit der Absicht, "auf etwas Unvergänglicheres, Absoluteres hin(zu)weisen, dem man nur entgegensterben kann. SIE verzinkt als Strafe über die Fremden, leben zu müssen und damit im Gefängnis der sinnlichen Welt zu bleiben".³³ SIE muß aber zum Schluss erkennen, daß auch Intrige und Haß SIE aus der Bedingtheit des Irdischen Daseins nicht zu befreien vermögen, daß sie keine Rettung sind. In dieser Ausweglosigkeit bleibt ihr nur der Tod. SIE nimmt Gift mit der Hoffnung, im Tode mit ihrem Mann eins zu werden, durch die Negation des Bedingten das Unbedingte zu erreichen.

Wie sehr damals die Problematik des Ichs Stramm bewegte, beszeugt folgende Stelle aus dem Brief vom 23.2.1915, den der Dichter an Walden schreibt:

"Es ist mir manchmal, wir wären ein Ungestelltes. Entfernung ist Null. So fühle ich manchmal die Welt als Ich. Das ganze All! So fühle ich Euch! und das sind Augenblicke wunderbarer Berauschung".³⁴

Es ist die Zeit kurz nach der Entstehung des Dramas Kräfte und die Entstehungszeit von Gesehenen, das auf der Bahnfahrt von Berlin zurück an die Front am 22.1.1915 begonnen wurde. In diesem Drama kommt am stärksten der Einfluß des Buches R.W. Fritzes In Harmonie mit dem Unendlichen zum Ausdruck, das Stramm mit ins Feld nahm. In diesem Buch fand der Dichter Ideen, die dann zu den Grundzügen seiner Weltanschauung wurden.³⁵

Stramm schildert in seinem Drama einen Mann, der sich mit dem göttlichen Ich identifiziert, zum kosmischen Gottheitsmenschen wird um der Einheit alles Seienden willen und doch notwendig zum 'Du', zum Weib, zur Welt zurückfindet.³⁶ Die magischen "Urwörter" "Ich" und "Du" bilden den Kern des Dramas, sie sind das kosmische Zeichen für die Begegnung zweier Gegensätze. Zwischen "Ich" und "Du", zwischen Mann und Weib, zwischen Gott und Mensch spielt sich hier das kosmische Geschehen ab. Es ist kein Drama im "landläufigen Sinne". "Es ist kein literarischer Text, eher ein Regiebuch, Entwurf und ungenaue Vorlage für einen Spielvorgang, der erst bei der Aufführung seine künstlerische Wirklichkeit als Bühnenkomposition entfaltet. Sprache erstarrt zu mechanischer Wortwiederholung;

paranomische Bewegung, Geräuschsilisse und Lichtregie, dazu eine noch nicht komponierte Musik werden als gleichwertige Ausdrucksträger gefordert. Gesehenen ist konzipiert als 'Gesamtkunstwerk', in dem sich Optisches und Akustisches durchdringen".³⁷ Die Idee des Bühnenkunstwerkes konnte Stramm dem Aufsatz William Wauers Die Theaterkunst, der im "Sturm" 1911 erschien, entnehmen. Die Forderungen Wauers hat er dann (bewußt oder unbewußt) seit seiner Begegnung mit Walden mehr und mehr verwirklicht. Dieses Stück zeigt auch am deutlichsten den Einfluß Karfunkels, wenn man seine Sprache untersucht. Der Dichter folgt einzigen Forderungen Marinettis, vor allem der, der Dichter müsse "unsyntaktisch" schreiben. Nach Marinettis Forderung gebraucht Stramm oft das Verb im Infinitiv und verwendet "ortreihen sowohl im Gesprochenen als auch in den Bühnenanweisungen. Zur Sprache Stramm gehören neben den losgelösten Wörtern auch Klänge und Farben, Bewegung und Licht.

Die zentrale Figur ist wieder ER, der bestimmte Stationen seines Lebens durchläuft. Der erste Akt zeigt ihn zwischen einigen Frauen schwanken. ER befindet sich "auf der Ebene individueller Vereinzelung"³⁸ und auf der Suche nach Einheit, die ER in der Sinnlichkeit zu finden glaubt. Die Frauen, zwischen denen ER hin- und hergerissen wird, erscheinen typenhaft. Es sind ein Mädchen, eine Beterin, ein Weib und eine Dirne. Arnold meint mit Recht, alle diese Frauenfiguren "könnten als das aufgefacht werden, was der Mann zu verschiedenen Punkten seiner Entwicklung in DER Frau erblicken will".³⁹ ER sucht das Prinzip des Weiblichen, durch das ER zum "Du" gelangen könnte. Die Suche ist aber mißlungen, das Du leistet ihm Widerstand.

Im zweiten Akt läßt ER die früheren Geliebten allein. Das ist tragisch für das Mädchen, das Selbstmord begeht. Die Dirne, die Beterin und das Weib fühlen sich von IHM betrogen. ER widmet sich völlig IHR, erlebt mit IHR die Liebe, so daß es zur Verbindung zwischen Ich und Du kommt. Es ist aber nicht die von IHM ersehnte Einheit, sondern eine Zweifelt, die ER in der dritten Station überwinden will. In einer Sternwarte im Hochgebirge sehnt ER sich nach der Begegnung mit sich selbst und ruft ICH. ICH erscheint aber nicht als das absolvierte Ich, nach dem ER strebt, sondern als seine eigene Tochter. Die Möglichkeit der Selbstbegegnung ist wieder verschlossen. In der dritten Station

Kommt der Konflikt zwischen der Sehnsucht nach dem Absoluten und der Familie am schärfsten zum Ausdruck. ER entscheidet sich jedoch für das Absolute, sein Können gleicht jetzt seinem Willen, so daß ER den Hebel drückt, mit dem ER die Erde ver- nichtet und zum kosmischen Gottmenschen wird. Im vierten Akt wird sein Streben Wirklichkeit: dem Ich ist es gelungen, das Absolute zu erreichen. Von den Strahlern als Gott und Schöpfer erkannt, erlebt ER im Tanz die Harmonie des Alls. Aber es treibt IHN zur Tat, ER will "bären" (gebären), so löst ER sich vom kosmischen Ich und schafft sich wieder SIE, die Erde. ER wird zum Sohn und geht auf die Erde, um dort seine letzte Station zu erleben. Als B-Jünger erklärt ER sich zum Vater aller Menschen, wird aber von seinem Sohn, der zum Pfaffen geworden ist, als Bettler und Narr verhöhnt und von einem Knaben mit einem Stein getötet. Nur seine Tochter KICH erkennt IHN als Vater. Am Schluß nennt SIE noch einmal die Schlüsselwörter "Du Ich Dich Mich ... Wir!" (181), die den gesamten Spielvor- gang gestalten. Bozetti deutet sie auf folgende Weise:

"Das Neben- und Gegeneinander von 'Du' und 'Ich' ist die erste Station, gestaltet im ersten Akt; der Versuch des 'Ich' sich des 'Du' als 'Dich' zu bemächtigen, ist die zweite Station, gestaltet im zweiten Akt; der Versuch des 'Ich' im 'Mich' alles umder Einheit willen auf sich selbst zu beziehen, ist die dritte Station, gestaltet im dritten Akt; die All-Einheits- welt der vierten Station bzw. des vierten Aktes ist durch kein pronominales Schlüsselwort auszudrücken; die Hofnung auf ein 'Wir', in dem 'Ich' und 'Du' vereint sind, ohne daß ein 'Ich' sich des anderen bemächtigt, ist die fünfte Station, angedeutet im fünften Akt. Gesehen steht die Welt von zwei Kräften be- herrscht, dem Willen des persönlichen 'Ich', überpersönliche Einheit zu verwirklichen, Gott zu werden, und dem Willen des göttlichen Ich, sich wieder in Vielheit zu zerlegen, Leben in Spannung zu ermöglichen"⁴⁰.

Mag diese Deutung überzeugend klingen oder nicht, eines steht fest: Stramm unternimmt den Versuch, sein Unerlebtes dichtertisch zu gestalten. Die Dichtung Stramms ist ein Zeichen des unerhörten Ausdruckswillens des Dichters, der das Begriffli- che der Sprache überwinden will und das Unfaßbare unmittelbar

zu gestalten hofft. In der kurzen Zeit von zwei Jahren schafft er ein Werk von seltener sprachlicher und thematischer Konse- quenz. Von Rudimentärer bis Gesehener ist der Dichter bemüht, sowohl die sprachliche als auch die gesellschaftliche Konver- sation zu zertrümmern, sprachlich zum Urwort, dem "einzigen allesagenden Wort"⁴¹ zu gelangen, durch das er seine kosmi- schen Träume ausdrücken will. In der Sprache zeigt er sich als interessanter Neuer, ja Revolutionär, hinter dieser Sprach- revolution steht aber "eine altmodische Weltanschauung, eine Mythik, die das Leben des Individuums als Prozeß verzaubelter Wiedervereinigung mit dem Weltgeist deutet"⁴² und die uns heutzutage nicht in allen Punkten entspricht. Sie wird auch zum größten Hindernis im Verstehen der Dichtung August Stramms.

Anmerkungen

1. Muschg, Walter: Von Trekl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München 1963, 64ff
2. ebenda, 65
3. Auch veröffentlicht in: August Stramm, Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters. Berlin 1979, 153 ff
4. Radtzzani, René: Vom Fremdwort zum Urvort. Eine Untersuchung über den Gebrauch des Fremdworts bei Stramm. In: Kritische Essays ... a.a.O., 158ff
5. In: Kritische Essays ... a.a.O., 164
6. Der Brief vom 29.12.1914, in: Kritische Essays ... 132
7. Arnold, Armin: Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen. Stuttgart 1971, 48
8. Mennemeier, Franz Norbert: Modernes Deutsches Drama 1 München 1973, 41
9. In: August Stramm, Das Werk, hreg. und kommentiert von René Radtzzani, Wiesbaden 1963, 423
10. Nach Bozzetti, Elmar: Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramm, Diss., München 1961, 275
11. Bozzetti, a.a.O., 177
Hering, Christoph: Die Botschaft des Schweigens. Über die Steigerung der Ausdruckskraft im Verstummten der Sprache. In: Kritische Essays ... 26
12. Alle Zitate aus den Dramen stammen aus: August Stramm, Dichtungen, Bd. I u. II, Verlag der Sturm, Berlin 1919/20, in den Klammern gebe ich die Seitenzahl an.
13. Mennemeier, a.a.O., 41
14. Emrich, Wilhelm: August Stramm "Rudimentär". Zur Konzeption des Forum Theaters, in: Kritische Essays ... a.a.O., 172
15. ebenda
16. ebenda, 174, Vgl. den Brief Stramm
17. Veröffentlicht in Kritische Essays ... a.a.O., 176f, und bei Bozzetti, a.a.O., 187f
18. Arnold, a.a.O., 48
19. Radtzzani, René, Nachwort zu: August Stramm, Dramen und Gedichte, Stuttgart 1979, 78
20. Radtzzani, René: Sprache und Gesellschaft: Pflüchsofe

- und Weltensraum. Die Bedeutung der Sprachschichten bei Stramm, in: Kritische Essays ... a.a.O., 165ff
21. Radtzzani, In: Das Werk, a.a.O., 423
 22. Mennemeier, a.a.O., 40
 23. Arnold, a.a.O., 49, Radtzzani, a.a.O., (wie 19), 78
 24. Bozzetti, a.a.O., 213
 25. Radtzzani, a.a.O., (wie 19), 81
 26. Vgl. den Brief Stramm bei Bozzetti, a.a.O., 87
 27. Vgl. Radtzzani, a.a.O., (wie 4), 163
 28. Radtzzani, a.a.O., (wie 19), 82
 29. Mennemeier, a.a.O., 43
 30. ebenda, 44
 31. ebenda, 45
 32. Bozzetti, a.a.O., 232
 33. ebenda, 249
 34. Das Werk, a.a.O., 445, Vgl. auch den Brief vom 12.2. 1915, ebenda, 445f
 35. Trine, Ralph Waldo: In Harmonie mit dem Unendlichen, Stuttgart 1916, Vgl. bes. die Seiten 11f, 16ff
 36. Bozzetti, Elmar: Stramm Drama "Geschehen". Seine Voraussetzungen und seine Stellung in Stramm's Gesamtwerk, in: Kritische Essays ... a.a.O., 70
 37. Hering, a.a.O., 26
 38. Bozzetti, a.a.O., (wie 36), 74
 39. Arnold, a.a.O., 51
 40. Bozzetti, a.a.O., (wie 36), 77f
 41. Das Werk, a.a.O., 427
 42. Hering, a.a.O., 29

Streszczenie

August Stramm jest nadal jeszcze kontrowersyjnym pisarzem ekpresjonizmu niemieckiego. Przez jednych uważany jest za wielkiego ekpresjonistę, przez innych za literackiego paracacza. W twórczości Stramma można zauważyć duże wpływy rodzima /Holz/ i obce /Maeterlinck, Strindberg/. Technika pisarska Stramma rozwinęła się w dużej mierze pod wpływem futuryzmu Marinetti'ego. Dojrzałą pisarską znajomość Stramma wyznaczają dwie daty: rok 1911, w którym pisarz zaznajomił się z pracami Deutscher Sprachverein, związku walczącego o czystość języka niemieckiego, i rok 1914, w którym Stramm poznał Herwartha Waldena i artystów skupionych wokół czasopiisma "Der Sturm". W ciągu dwóch lat /1914 i 1915/ powstało sześć najważniejszych dramatów Rudimentär, Saucle Susanna, Krachen, Die Heidebrant, Kräfte, Geschehen, w których można prześledzić rozwój techniki pisarskiej Stramma i jego parateistyczno-idealistyczny światopogląd, co jest tematem niniejszego artykułu.

Gzesaław Grzesiak

Le lecteur face au Nouveau Roman

Le Nouveau Roman, né en France, vers 1955, a déjà son histoire. Il a trouvé sa place dans les manuels de littérature et, depuis son apparition, il suscite l'intérêt des critiques et des chercheurs. Les principaux représentants de cette nouvelle tendance (Samuel Beckett¹, Michel Butor, Marguerite Yourcenar², Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Claude Simon) n'ont pas encore dit leur dernier mot. Ils sont en pleine activité et, presque chaque année, ils nous fournissent de nouveaux récits.

Pourtant, le lecteur, habitué au roman traditionnel, est parfois déçu par la lecture des nouveaux romans. Ces nouveaux récits lui paraissent relativement difficiles, parce qu'ils s'opposent justement à la façon dont on nous a appris à lire. Le lecteur, pour comprendre le Nouveau Roman et en profiter, est obligé d'abandonner l'ancien mode de lecture et en trouver un nouveau.

En quoi consiste donc cette nouvelle lecture ? Pour répondre à cette question, tâchons de relever les traits essentiels qui caractérisent le roman traditionnel et le Nouveau Roman, et définissons tout d'abord l'attitude du lecteur à l'égard de ces deux types de romans pour indiquer enfin l'origine de cette nouvelle tendance.

Le récit du roman traditionnel était essentiellement linéaire. Son auteur était celui qui savait raconter une "histoire" d'une façon logique, chronologique et dramatique (la structure du roman traditionnel ressemblait à celle d'une pièce de théâtre: il y avait une exposition, un développement et un dénouement). Le roman se caractérisait par un ordre intérieur; il se voulait continu et cohérent. La narration et la description s'associaient pour une expli-