

Der literarische Expressionismus

. Als expressionistisch begriff sich die junge literarische Generation zwischen 1910 und 1925. Sie setzte sich dem Naturalismus und Impressionismus entgegen.

Sie bezog den Expressionismus zunächst auf ihre Auffassung vom Menschen. Für den Naturalismus war der Mensch das Wesen, das durch Vererbung und Milieu bedingt ist. Für den Expressionisten ist der Mensch Seelenenergie, ein Wesen innerer Expression, das sich, als Seelenwesen in der Welt der Vererbung und des Milieus wahr und durchsetzt. Dieser Mensch drückt sich zuerst in der Lyrik aus, die damit wieder eine Lyrik seelischer Innerlichkeit werden soll. Dieser Mensch aber erscheint auch im Drama. Seine Aufgabe hier beschränkt sich nicht auf den Seelenausdruck. Der Naturalist hatte gezeigt, wie der Mensch Opfer von Vererbung und Milieu wird. Der Expressionist will zeigen, wie der Mensch der Seele in seiner Umwelt als aktive Kraft steht, gegen die Welt der Mechanisierung und Entseelung kämpft und in ihr den wahren Menschen wieder zur Herrschaft bringt.

Das neue Drama soll nicht nur expressionistisch in seinem Thema, sondern auch in seiner künstlerischen Darstellung, es soll ein **Drama des stärkeren Ausdrucks** sein. Zunächst wird der **Sprachausdruck gesteigert**. Das wird in einer gesteigerten Ausdruckskraft des Menschen begründet. Die Sprache des Lebens, die Sprache der klassischen oder romantischen Kultur wird hier ersetzt durch eine **Sprache gesteigerter Innerlichkeit**.

Der Expressionist greift hier auf mehrere Weisen schon **überlieferter Ausdruckskunst** zurück, auf die **Gotik**, die jetzt als religiöse Ausdruckskunst begriffen wird, auf den religiös - ekstatischen Maler des **Barock**, auf Greco. Der Barock hatte auch eine Ausdruckssprache des Dramas geschaffen, und die von den Stürmern und Drängern als Natur verherrlichte Sprache **Shakespeares** war letztlich auch eine Sprache des zum Ausdruck drängenden Barock. Sie wurde im **Sturm und Drang** neu ergriffen, besonders von Lenz und Klinger, und als Sturm - und - Drang - Sprache erneuert von **Grabbe** und **Büchner**. Auf sie hatte schon Wedekind zurückgegriffen, um seinen monomanisch von ihrem Trieb besessenen Gestalten einen übernaturalistisch starken Ausdruck zu geben, und auch Expressionisten griffen auf die Sprache des Sturm und Drang zurück, wie Hasenclever in seinem „Sohn“. Die **Hymnensprache des 18. Jahrhunderts** wurde ebenfalls erneuert, die Sprache Klopstocks, des jungen Goethe, des jungen Schiller, Hölderlins. Die Personen des Dramas entladen sich in rhetorisch - hymnischen Lyrik, so bei Hasenclever, Johst, Werfel. Fritz von Unruh greift auf die Sprache Kleists, ihre übersteigerte Dynamik, zurück.

Darüber hinaus werden neue Wege der sprachlichen Gestaltung gesucht. Sie sind Gegenbewegungen gegen die naturalistische und impressionistische Sprache, gegen deren zerfließende Breite und Übersubtilisierung. Die **Sprache soll verknapppt, gestrafft werden**. Dies kann zu einer Sprachreduktion führen, durch die das Drama zu einer Pantomime wird, die nur noch Stich- und Kernworte kommentieren, wie die Dramen von August Stramm es zeigen oder das Drama „**Menschen**“ (1918) von Hasenclever. Weit größere Bedeutung gewinnt die dramatisch gestrafft und gesteigerte Sprache, wie sie von Carl Sternheim und Georg Kaiser ausgebildet wird. Sie bedienen sich keiner Sprache der subjektiven Expression, sondern des sachlichen Verstandes, des Intellekts. Sie stilisieren die Sprache. Mit der gleichen Willkür und Energie, mit der auch die bildenden Künstler verfahren, formen sie auf eine neue dramatische Dichte hin, unterwerfen sie ganz dem Willen zur Brutalisierung. Sie verrenken den überlieferten Sprachbau, bringen ihn aus den Fugen, komprimieren, besonders durch den Verzicht auf den Artikel, versuchen zu wirken durch den Gebrauch ungewöhnlicher Wörter oder durch den ungewöhnlichen Gebrauch üblicher Wörter. Alle Illusion freier Lebendigkeit oder einer Sprache der Natur ist hier zugunsten dieser intellektuellen Neuprägung aufgehoben. Der Expressionismus kämpft für den menschlichen Menschen mit den Mitteln eines radikal gewalttätigen Verstandes.

Auch die **Bühne** soll jetzt eine **expressionistische Ausdrucksbühne** werden. Ihre ausgebildete Technik diente noch um 1900 teils der Wirklichkeitsillusion, teils dem raschen Wechsel der voll ausgebauten Szene. Dann verselbstständigt sich das Theater, setzt wachsende Technik zu neuen Theaterwirkungen ein. Die Bühne eines **Max Reinhardt** oder **Erwin Piscator** wetteifert mit den

Illusionen oder Suggestionen des Films und mit den Massenwirkungen des Zirkus. Doch kann man nun auch reduzieren, vereinfachen, stilisieren, mehr die künstlerischen Möglichkeiten eines frei gestalteten Bühnenbildes betonen als die Illusion des Lebens oder die Verführungen des Theaters. Hier schließt der Expressionismus an. Er radikalisiert auch hier. Er fordert die abstrakt - expressive Bühne. Wie in der Sprache setzt er den Anspruch des Intellekts durch. Er vereinfacht das Bühnenbild, gliedert die Szene in wenige große Massen, baut sie aus geometrischen Figuren auf. Er typisiert und mechanisiert den Schauspieler in Maske und Spiel. Er hat ihn schon so konzipiert, ersetzt schon im Charakterentwurf und in der Sprache das Extrem der naturalistischen Individualisierung durch das **Extrem der Typisierung**. Die **Sprache** wird nun eingefügtes Element dieses Stilganzen. Auch hier soll der Ausdruck gesteigert, es soll ein **Extrem an lapidarer Gestaltung und Schlagkraft** erreicht werden. Dazu setzt man auch Licht und Farbe ein mit einer der Malerei entsprechenden Selbstwertigkeit und Wirkung.

[...]

Für den Expressionisten steht der Mensch im Vordergrund, und sein Schicksal als Künstler ist zuerst vorn Erfolg abhängig. Dieser Erfolg blieb aus. [...]. Hier blieb der Expressionist mit seinen hohen Menschheitsidealen ohnmächtiger als der Antinaturalist, der sich auf den christlich - antiken Kulturbestand stützen konnte. Daran gemessen, wirkte der expressionistische Enthusiasmus für den menschlichen Menschen und seine totale Zeitkritik ideologisch. Hinzu kam, dass der Expressionist zwar hinreichend deutlich sehen ließ, wogegen er sich wandte, um so weniger aber dem Menschen der Gegenwart ein greifbares Ziel weisen konnte. [,,]

Die Bekümmertheit des Expressionisten um das expressionistische Thema geht weitreichend auf Kosten des dramatischen Kunstwerks. [...]. Indem der Expressionist in seinem Drama zuerst die Unbedingtheit des Menschen zeigen will, versäumt er wesentliche Aufgaben der dramatischen Darstellung. Der Naturalist hatte versucht, die dramatischen Charaktere so genau und individuell wie möglich zu malen. Der Expressionist verzichtet auf dieses Malen und begnügt sich, seine **Personen** zum **lyrisch - rhetorischen Organ expressionistischer Gesinnungen** zu machen. Indem hier der Mensch schlechthin erscheinen und sprechen soll, verzichtet er auf alle charakterisierende Darstellung zugunsten des **Typischen**. Es tritt nur noch der „Sohn“ auf, der „Vater“, der „König“. Für den Naturalisten war die Umgebung für den Menschen schicksalhaft, so hat sie ihn so konkret und dicht wie möglich gestaltet, für den Expressionisten ist die Umgebung nur der Schall- und Wirkungsraum des expressionistischen Helden, sie verliert ihre Eigenbedeutung. Dasselbe trifft für die dramatische Handlung zu. [...] Stoff und Bühne legten die **Zerteilung des dramatischen Ganzen in viele räumlich und zeitlich getrennte Szenen** nahe. Die einzelnen dramatischen Momente wurden stärker betont als die Verknüpfungen zwischen ihnen. Auch **Wedekind** gibt mehr solche Bilder mit der ihnen eigenen Strahlkraft, weniger ihre Verknüpfung, den unerbittlichen, zu Furcht und Mitleid erschütternden Fortgang. Doch hielt er einen tieferen Zusammenhang fest, indem er an den Beginn seines Dramas Prämissen setzte, aus denen er späterhin Folgerungen zog. Der dogmatische Expressionismus kann hier weiter lockern und auflösen. Es soll nicht die Wirkung umgreifender Mächte auf den Menschen gezeigt werden, sondern ausschließlich dieser Mensch selbst. Dieser Mensch macht nur noch eine Anzahl spezifisch expressionistischer Erfahrungen. Es werden die Etappen dieser Erfahrungen gezeigt, dies führt zum **expressionistischen Stationendrama**, zum lockeren Nacheinander mehr epischer Bilder. Die Umwelt ist oft lediglich Anlass zur Aussprache eines inneren Dranges. Wirkte zuerst das Theater auf den Film, so wirkt jetzt der Film auf das Theater zurück. [...]

Ein Thema des expressionistischen Dramas war das Scheitern des expressionistischen Menschen - ein Bekenntnis, dass das menschliche Ziel dieser Bewegung imaginär bleibt. [...]

Diese Problemlage wird zum Ausgangsort für jene Dichter und Dramatiker, die als die etwas jüngere Generation in die expressionistische Bewegung eintreten, für die das expressionistische Drama eine bestimmende Macht ihrer Jugendbildung ist. Sie nehmen die expressionistische Frage nach dem Wesen des Menschen und - angesichts des expressionistisch aufgelösten Dramas - auch die nach dem Wesen des Dramas auf. Doch suchen und geben sie andere Antworten. Diese **Gegenbewegung** gewinnt ihre besondere Bedeutung dadurch, dass als ihre Hauptträger zwei bedeutende und fruchtbare Dramatiker auftreten, die ihre Haltung in einem breiten und

wirksamen Werk bewähren - **KARL ZUCKMAYER** (1896 - 1977) und **BERTOLT BRECHT** (1898-1956).

In ihrer künstlerischen Laufbahn und ihrem äußeren Schicksal haben Zuckmayer und Brecht manches gemeinsam. Beide treten um 1920 hervor, als die Woge des Expressionismus schon abebbt. - Beide stehen zuerst dem Expressionismus nahe. Zuckmayer beginnt mit dem expressionistischen Drama „**Kreuzweg**“ (1920), Brecht mit seinem „**Baal**“ (1918), der noch breite expressionistische Passagen enthält. Beide Autoren scheitern mit ihren Erstlingen, Brecht sogar mit einem Skandal (1923 in Leipzig). Beide Autoren wenden sich vom expressionistischen Drama ab, beide wenden sich einem volkstümlich - theatralischen Drama zu. Beide Autoren müssen 1933 emigrieren und kehren erst nach 1945 nach Deutschland zurück. Sie beide werden zu einem Drama geführt, das die politische Situation dieser Jahre zu ihrem Hauptthema hat. Doch als Menschen und als Dichter sind Zuckmayer und Brecht geradezu polare Gegensätze. Zuckmayer ist der ursprüngliche dramatische Dichter. Der wieder versucht, Mensch und Leben unverkürzt zu erfassen.

Sein erstes Erfolgsstück ist „**Der fröhliche Weinberg**“ (1925). Die Handlung spielt im Rheingau, in der heiteren Landschaft der Reben und des Weins. Das Stück ist mit einer bezwingenden Realistik geschrieben, durch die Zuckmayer sich als der begabteste Nachfolger des realistischen Gerhart Hauptmann ausweist. In seiner genaueren Ausprägung ist es eine Antithese zum expressionistischen Drama. Statt des expressionistischen Seelenmenschen erscheint hier der unbekümmert vitale Mensch des Rheingaus, statt des abstrakt Allgemeinmenschlichen der bestimmte Mensch einer ganz bestimmten Landschaft, statt des hohen Ernstes herrscht hier die unbeschwerete Heiterkeit. Das Seelendrama wird durch ein bodenständiges, ja derbes Schauspiel des Lebens ersetzt, durch ein Lustspiel bester Tradition. Falsch verbundene Verlobte finden die zu ihnen passenden Partner. Ein älterer verwitweter Weingutsbesitzer findet ein neues Lebensglück. Das zentrale Geschehen ist durch viel episodisches Geschehen erweitert. Das Stück ist reich an heiteren Szenen, und auch derbe Komik ist nicht vermieden.

Volkhaftes Leben im volkstümlichen Drama darzustellen, bleibt für lange Zuckmayers Hauptantrieb als Dramatiker. Schon im „Fröhlichen Weinberg“ hatte er bewiesen, dass er mehr war als der Verfertiger eines possenhaften Lustspiels, vielmehr der poetische Realist, der das Wesenhafte von Mensch und Raum zu beschwören weiß. Schon im „Fröhlichen Weinberg“ wird das Leben eines Raumes dargestellt, in dem eine fast heidnische Lebens- und Naturfrömmigkeit noch nicht erstorben ist. Diese Lebensnähe zeichnet auch die folgenden Dramen Zuckmayers aus; und er erfasst hier den Menschen auch in seinen tragischen Schicksalen. So dramatisiert er das Leben des „**Schinderhannes**“ (1927) und stellt das Schicksal der „**Katharina Knie**“ dar (1929).

Die volkstümliche Dramatik Zuckmayers gipfelt „**Hauptmann von Köpenick**“ (1931)

[Bearbeitet auf der Grundlage von: Otto Mann, Das deutsche Drama des 20. Jahrhunderts. In: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. 5., verbesserte und erweiterte Auflage. Hrsg. Von Otto Mann und Wolfgang Rothe. Bd. 1: Strukturen. Bern und München (Francke Verlag)1967, S. 112 - 169, hier S. 134 -143]